

Spuren

in Kunst und Gesellschaft

Nr. 17

Nov./Dez. 86

ISSN

0176-7240

DM 8,-



Kunst
im öffentlichen Raum

Editorial

„Belehrung war nicht unser Ziel. Wir wollten es etwas fühlen lassen, was ihm bereits spürbar war, damit es sich auf dem Niveau des Gefühls, im nobelsten Sinn dieses Wortes, besinnt. Es ging nicht um Fragen wie 'Was heißt Denken?' oder 'Was ist Sein?'; vielmehr um die Beziehungen zwischen Wissen, Können und Lebensformen heutzutage. Diese stellen eine wirkliche Frage – eine, die ich übrigens nicht beantworten kann, es sei denn durch das Wort 'post-modern', das aber recht unbestimmt ist und nur einen gewissen Wandel anzeigt.

Wir zielten in der Tat auf eine Sensibilität, die sich den Menschen entdeckt, weil diese sie bereits erfahren oder schon austragen, wenn ich so sagen darf.“

Jean-François Lyotard über „Les Immatériaux“, in diesem Heft S.34

Gemeinhin hat die Kunst bescheiden zu sein. Wie auffällig, wie provokativ auch immer: nicht mehr darf sie sich anmaßen als den öffentlichen Raum zu dekorieren. Nicht mehr darf sie versuchen als zu illustrieren, was als öffentliche Anschauung auf anderen Wegen als dem ihren bereits hergestellt wurde, den Wegen politischer Rede oder massenmedialer Effekte zum Beispiel. Geht sie darüber hinaus, wagt sie eine andere Lektüre vorzuschlagen, wagt sie Akzente zu setzen, die das Öffentliche anders skandieren, wird sie Skandal und verfällt auch heute noch Techniken der Zensur. In Niedersachsen (gewiß einem der finstersten Landstriche in einer auch sonst nicht gerade lichten Republik), genauer: in Hannover war *Detlef Kappeler* vor Jahren beauftragt worden, ein Gedenkbild für den von den Nazis ermordeten Philosophen Theodor Lessing zu gestalten. *Kappeler* hatte es nun gewagt, dessen Bild mit dem Peter Brückners zu collagieren, der von bundesrepublikanischer Politik zu Tode gehetzt worden war. Seit Jahren schwelt jetzt der Streit gegen den offiziellen Bescheid, dieses Bild nicht öffentlich werden zu lassen. *Burghart Schmidt* nimmt dieses Bildes zum Beispiel, über eine mögliche politische Intervention künstlerischer Techniken nachzudenken, die das Verschwiegene anschaulich machen könnte und daher selbst verschwiegen werden soll. *Detlef Kappelers* Bild und *Burghart Schmidts* Text lösten aber auch in der Redaktion Diskussionen aus; *Jochen Hiltmanns* Stellungnahme wirft in einer Kritik das Problem auf, welche Figuren ein Eingedenken beschreibt, wenn es zwei Schicksale in einen ästhetischen Zusammenhang rückt und sie

so den Lebenden beredt werden läßt: also eine Diskussion, die mit diesen Beiträgen nicht abgeschlossen sein muß, sondern in den „Spuren“ weiter geführt werden mag.

Fast schwieriger noch aber sieht die Frage aus, wenn sie nicht mehr die Kunst im öffentlichen Raum, sondern den öffentlichen Raum in der Kunst thematisiert. Seitdem die Zirkulation der Ware besetzt und nivelliert hat, was, wie *Andreas Steffens* zeigt, die symbolische Ordnung einst ornamental eröffnet und verflochten hatte, hat sich das „Symbolische“ auch weitgehend auf die Einfriedungen ästhetischer Erfahrung reduziert und ist zur Peripherie des Künstlerischen geworden. *Harald Justins* Text über den Weg vom Gotteshaus zum Einkaufsparadies skizziert diese Struktur kapitalistischer Normierung von Öffentlichkeit. *Gérard Raulets* bereits 1985 geführtes, aber hier erstmals veröffentlichtes Gespräch mit *Jean-François Lyotard* über dessen Ausstellung „Les Immatériaux“ berührt, weitergehend noch, die Frage, wie sich ein Raum öffentlicher Sensibilität im Medium einer Ausstellung bilden könnte, die auch der ordnenden Erzählung der Ware als totalitätsstiftendem Element keine Plausibilität mehr beimißt.

Politik

Viele Entwicklungen lassen in der Zwischenzeit das Schlimmste befürchten. Immer wahrscheinlicher wird eine weltwirtschaftliche Krise, die an Furchtbarkeit und Gewalt nur mit der von 1929 zu vergleichen wäre. Und abseits der Tagespolemiken irgendwelcher Wahlkämpfe fassen einflußreiche Politiker oder deren Meinungsforscher schon eine große Koalition nach 1991 ins Auge, um die verbliebenen Reste des Spiels von Regierung und Opposition so weit reduzieren zu können, daß Krisenpolitik als Politik gravierender und massenhafter Verelendung legal sich betreiben läßt: bössartige Reaktion auf der ganzen Linie. Schon kursieren auch wieder Nationalismen finsterer Art – man lese nur nach, was das Verlagshaus Matthes & Seitz wieder einmal, im Anhang zu Baudrillards „Die göttliche Linke“, an deutschnationalen Referenzen publizierte, und man frage sich, ob noch als Geduld zu bezeichnen ist, was Baudrillard aufbringt.

Der Begriff des Politischen dagegen ist aufseiten der „Linken“ so unscharf wie selten zuvor geworden, speist er sich doch immer noch aus Denkformen, die einer vergangenen Epoche von Klassenkämpfen angehören. Sieht man von einigen wenigen

ausgezeichneten und richtungsweisenden Arbeiten ab wie der *Walter Seitters* („Menschenfassungen“, Klaus Boer Verlag), so taumelt das Denken des Politischen gerade dort, wo es als Politik des Widerstands gedacht werden soll. Wir beabsichtigen, ein kommendes Heft dieser Situation, dieser Frage nach dem Ethischen und dem Politischen zu widmen und laden zu Beiträgen ein.

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

Redaktionsassistentin
Susanne Dudda

Gestaltung und Druck
Bernd Konrad

Satz
Gunda Nothhorn

Autoren und Mitarbeiter dieses Heftes
Olaf Arndt, Hartmut Böhme,
Gesche-M. Cordes, Daniel Dell'Agli,
Jürgen Egyptien, Hartmut Engelhardt,
Martin Hielscher, Harald Justin,
Claude Lévi-Strauss, J.F. Lyotard,
Dieter Mettler, Christian Mürner,
Khosrow Nosratian, Frank Raddatz,
G. Raulet, Alain Robbe-Grillet,
Burghardt Schmidt, Gunnar Schmidt,
Andreas Steffens

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

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

Inhalt

Beobachtungen und Anfragen
Olaf Arndt, Frank Raddatz: Widersprüchliche Kulturen - ein Gespräch mit Claude Lévi-Strauss (S. 5) /
Olaf Arndt, Frank Raddatz: Ein leerlaufendes Lachen - ein Gespräch mit Alain Robbe-Grillet (S. 7) /
Hans-Joachim Lenger: Eine atomare Internationale (S. 11) /
Gesche-M. Cordes, Christian Mürner: Gebrauchsanweisung (S.14)

Harald Justin
Eine Architektur für das Glück?
Vom Gotteshaus zum Einkaufsparadies. S. 19

Burghardt Schmidt
Problem mit dem Gedenkbild
(Nach einem Vortrag im Kunstverein Hannover) S. 23

Jochen Hiltmann
Beredames, nichtssagendes Bild
Zu Detlef Kappeler und Burghardt Schmidt S. 26

Andreas Steffens
Die Welt als Gemälde
Das moderne Kunstwerk als Paradigma von Kultur S. 28

J.-F. Lyotard, G. Raulet
Das Schöne und das Erhabene
S. 34

Sigmar Polke
Fotoserie
S. 43-48 und S. 64-68
zusammengestellt von „Spuren“

Detlef Mettler
Sartres Schwierigkeiten mit Baudelaire
S. 55

Gunnar Schmidt
Unter den Wörtern
S. 58

Hartmut Engelhardt
Indifferenz der Schönheit
S. 61

Magazin

Martin Hielscher über Philosophien (S. 69) / Khosrow Nosratian über Derrida (S. 71) / Martin Hielscher über Prof. Y (S. 72) / Hartmut Böhme über den Zauberbaum (S. 73) / Jürgen Egyptien über Ernst Fischer (S. 76) / Eberhard Sens über Abenteuer (S. 78) / In eigener Sache (S. 79)

„Spuren“-Aufsatz im Mittelteil:

Daniel Dell'Agli
Abschied vom Mythos
Ein vorläufiger Nachruf. S. 49

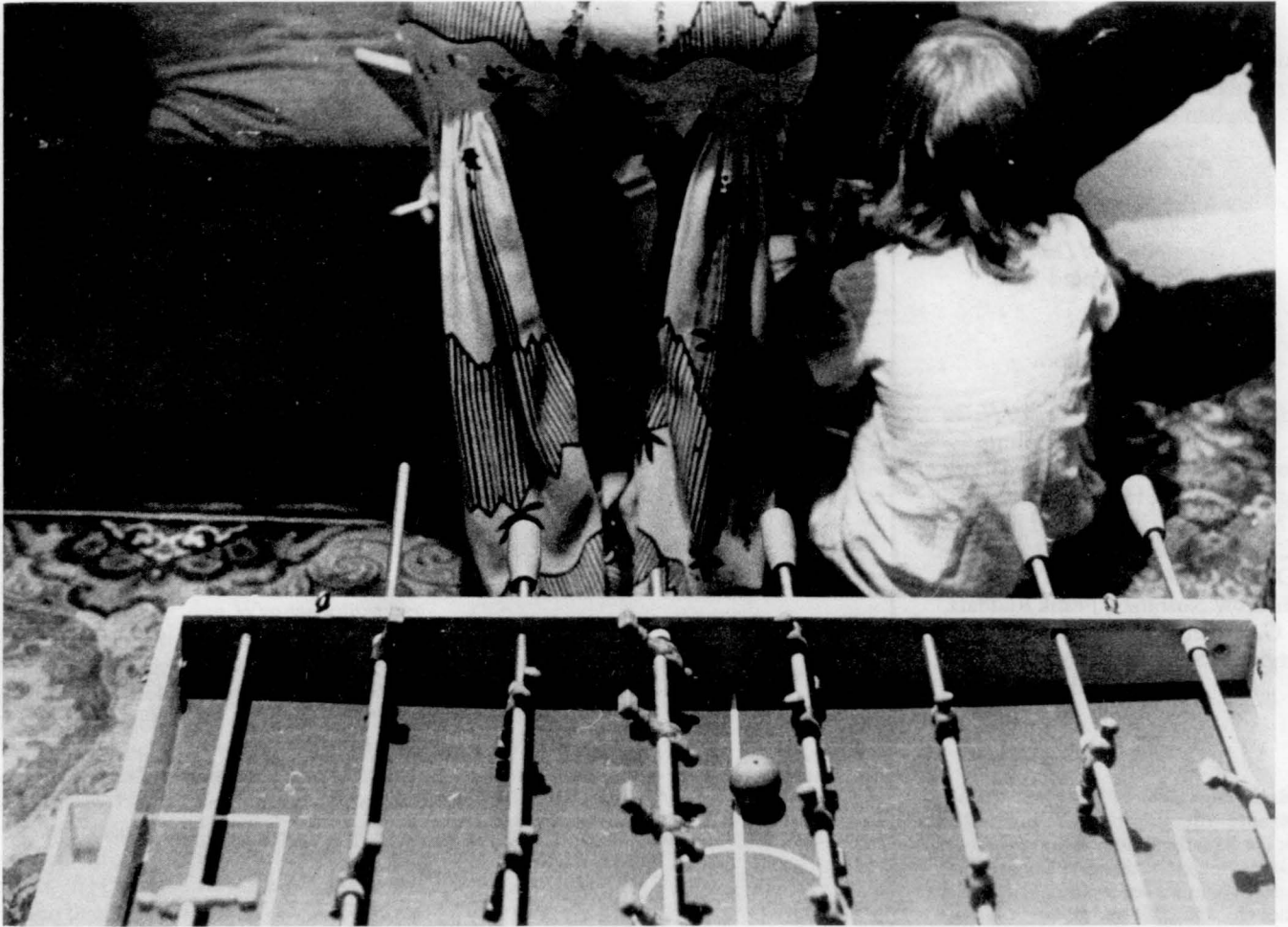


Foto: Sigmar Polke

Widersprüchliche Kulturen

Gespräch mit Olaf Arndt und Frank Raddatz

Sie kommen gerade aus den USA zurück. Hatte Ihre Reise etwas mit den Problemen der Navajos am Black Mesa zu tun, mit dem menschenverachtenden Umsiedlungsvorhaben der Regierung?

Nein, meine Reise hat absolut keine Beziehung zu den Vorfällen. Ich war bei der Jubiläumsfeier zum 350. Jahrestag der Harvard-Universität. Ich habe das Universitätsgelände fünfzig Stunden lang nicht verlassen und bin dann zurückgeflogen.

Können Sie uns dennoch etwas über den augenblicklichen Stand der Auseinandersetzungen berichten?

Ich weiß nur, daß es dort viele Probleme gibt. Ich weiß auch, daß es gewisse Differenzen gibt zwischen Navahos und Hopis in der Frage der Zugehörigkeit zum Reservat. Ich kann Ihnen wirklich nicht mehr dazu sagen.

Sie haben einmal geschrieben, daß Sie an den nordamerikanischen Kulturen die Übereinstimmung der Freiheit und ihres Zeichens am meisten fasziniert. Wie könnten Elemente dieser Kulturen für uns produktiv gemacht werden?

Das ist ein vollkommenes Mißverständnis. Ich habe das, wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, zum ersten mal in meinem Buch „Traurige Tropen“ geschrieben. Gemeint war jedoch nicht allein Nordamerika, sondern die primitiven Gesellschaften im allgemeinen. Ich glaube, meine Position ist klar genug. Ich kann nur noch einmal darauf hinweisen, daß es sich meiner Meinung nach um eine vergangene Periode handelt, die wir zwar mit Sympathie und Nostalgie betrachten können, aber das ist dann auch alles.

Antonin Artaud hat doch, wie Sie sicher wissen, das europäische Theater verändert, indem er Elemente indianischer Kulturen in seine Theorie integrierte.

(Lévi-Strauss hebt die Hände und zuckt mit den Schultern.)

Oder sehen Sie heutzutage die ökologischen Bewegungen, z.B. Greenpeace, die versuchen, durch den Rekurs auf indianische Weisheiten und Prophe-

zeiungen andere Energien und Traditionen zu mobilisieren, um ein antikatastrophisches Denken möglich werden zu lassen. Was halten Sie von diesem Ansatz?

Gar nichts. Ich denke, daß diese Bewegungen eine *einzig große Illusion* sind, die sich im Schutz der abendländischen Industriegesellschaften entwickeln. Das sind aber zwei getrennte, widersprüchliche Bereiche, in denen man sich nicht gleichzeitig befinden kann.

Ein Großteil Ihres Werks beschäftigt sich mit der Analyse des Mythos. Michel Butor z.B. sieht in den griechischen Mythen eine Möglichkeit, die Gegenwart zu verstehen und zu erklären. Wie sieht nach Ihren Erfahrungen das Verhältnis von wissenschaftlichem Denken, das unsere Welt bestimmt, und den Mythen aus?

Sehen Sie, das mythische Denken ist eine Denkweise, die sich in Ermangelung wissenschaftlicher Erklärungen bemüht, für alle Phänomene eine kohärente Deutung zu finden. Von diesen Erscheinungen wiederum bildet gegenwärtig jede einzelne jeweils den Gegenstand einer wissenschaftlichen Disziplin.

Ein Mythos ist beispielsweise eine Geschichte, die gleichzeitig zu erklären versucht, warum die Sonne sich just in der bestehenden Entfernung zur Erde befindet und kein Stück näher oder weiter entfernt; warum der Sommer und der Winter gerade so lange dauern, wie es der Fall ist, und nicht länger oder kürzer; oder warum ein Mann seine Frau in einer mittleren Entfernung suchen sollte: würde er sie zu sehr in der Nähe suchen, so wäre dies Inzest, würde er sie in einer zu sehr entfernten Welt suchen, so könnte ihm dies sehr gefährlich werden. Der Mythos versucht, all dem in zusammenhängender Weise gerecht zu werden.

Dazu steht, wenn Sie so wollen, das wissenschaftliche Denken in einem Gegensatz. Das fußt letztlich auf dem Denken von Descartes. Das wissenschaftliche Denken zerteilt die Probleme. Wenn wir uns eines der Probleme oben genannter Art stellen, dann appellieren wir an einzelne Wissen-

schaftszweige, die sich Astronomie, Meteorologie, Soziologie oder anders nennen. Hieran sehen Sie also die grundlegenden Unterschiede von mythischem und wissenschaftlichem Denken.

Wie stellen Sie sich dann den Übergang vom griechischen Mythos zur griechischen Philosophie und Wissenschaft vor?

Das ist eine große Frage, deren Beantwortung ich nicht wagen würde. Meine Kollegen, die Hellenisten, denken sehr viel über dieses Problem nach und liefern miteinander sehr voneinander abweichende Erklärungen: Ist es, wie Jean Pierre Vernant denkt, hauptsächlich durch das politische Denken bestimmt, daß dieser Wandel stattgefunden hat, oder ist es so, wie der amerikanische Fachmann Albright meint, daß dieser Übergang durch das juristische Denken entstanden ist? Ich weiß es nicht. Es ist ein sehr großes Problem, das in Abhängigkeit von den antiken griechischen Kulturen zu betrachten ist.

Glauben Sie, daß die Schrift bei dieser Veränderung eine bedeutende Rolle gespielt hat?

Ich glaube nicht, daß die Schrift eine unmittelbare Rolle in diesem Wandel gespielt hat. Die wesentliche Funktion der Schrift war indirekt, d.h. sie hat es ermöglicht, das gesamte Wissen zu konzipieren.

Heidegger formulierte einmal sinngemäß, daß der Mensch aus dem Verborgenen entstammt. Und Klaus Heinrich, ein deutscher Religionsphilosoph, sagt, wir könnten am Geheimnis des Mythos nur partizipieren, aber niemals das Rätsel der Sphinx lösen. Können Sie als Strukturalist akzeptieren, daß es etwas gibt, das nicht erklärbar ist?

Aber selbstverständlich. Ich bin überzeugt, daß wir Strukturalisten nichts anderes tun als sehr begrenzte Bereiche der menschlichen Realität zu erklären, welche auf allen Seiten von Phänomenen umgeben sind, die uns unverständlich bleiben. Wie ehrfurchtsvoll ich dem wissenschaftlichen Denken gegenüber auch sein mag, so sehr bin ich doch davon überzeugt, daß immer, wenn die Wissenschaft Fortschritte in der

Erkenntnis macht, sie damit nur neue Probleme offenlegen wird, die man wiederum zu lösen versuchen wird – was sich endlos fortsetzen wird.

Francis Bacon meint, wenn man der Formsprache seiner Bilder trauen darf, daß der menschliche Körper zerfließt. Können Sie diese Haltung teilen?

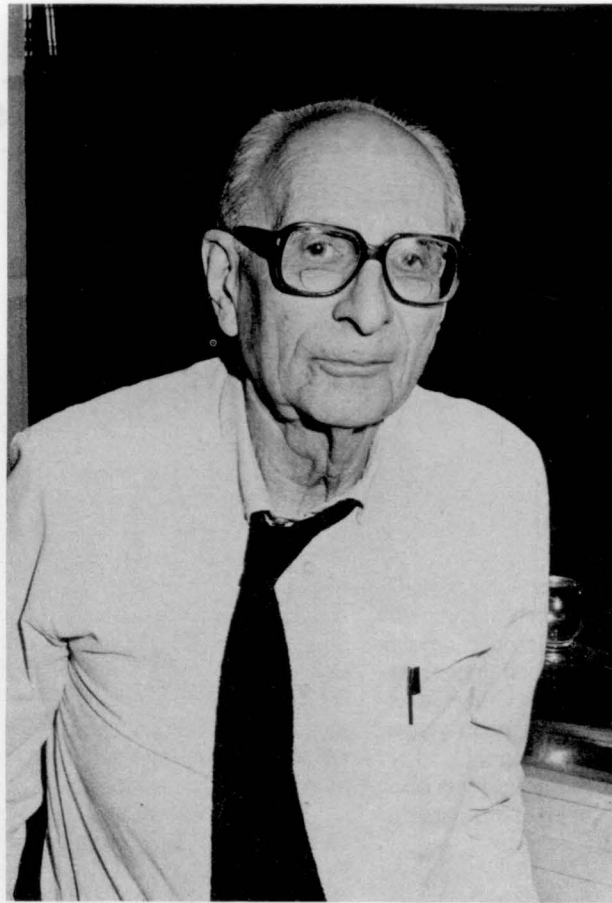
Ich kenne Bacon, aber ich mag ihn überhaupt nicht, denn es sind Metaphern. Was die Malerei angeht, möchte ich sagen, eines darf nicht vergessen werden: *Der Erfinder des Strukturalismus war Albrecht Dürer.*

Wie stehen Sie zu Jaques Lacan, der den Anderen in uns entdeckt hat?

Wir waren einander in Freundschaft verbunden, die später auseinanderging, weil er ein zu wichtiger Mensch geworden war, um stetige Beziehungen zu pflegen, die über das Spezialgebiet hinausgehen, in das er sich so weit hineinbegeben hatte. Jetzt kann ich ja zugeben, daß ich seine Schriften nie richtig verstanden habe.

Sie haben in „Traurige Tropen“ behauptet, daß das Hauptproblem aller unserer Zivilisationen die Abwertung des Menschen durch den Menschen ist und sein wird. Wir sind gegenwärtig von einem möglichen Untergang bedroht. Können Sie als Ethnologe eine Prognose für die Überlebensfähigkeit der menschlichen Gattung abgeben?

Ethnologen prophezeien nicht, denn sie wissen genau, wenn man dieses oder jenes voraussagt, geschieht immer etwas anderes. Sagen wir, daß *die menschliche Rasse in*



ein paar Milliarden Jahren an ihr Ende kommt, nämlich an dem Tag, an dem die Erde aufhört, bewohnbar zu sein, oder sogar aufhört zu existieren. Der Mensch kämpft zur Zeit inmitten großer Schwierigkeiten, das scheint mir ziemlich klar. Wird er es schaffen, das alles zu bewältigen, oder nicht? Ich muß zugeben: Ich habe keine Ahnung.

Woran arbeiten Sie derzeit?

Ich habe im letzten Jahr ein Buch veröffentlicht mit dem Titel „La Potiere Jalouse“, und ich frage mich gerade, ob es mein letztes sein wird oder ob es noch ein weiteres geben wird. Aber ich habe mich noch nicht ganz entscheiden können. Ich lese viel, ich schaue mir die Übersetzungen aller meiner Bücher an, ich bereite ein oder zwei Artikel vor, aber an einem Buch schreibe ich derzeit nicht.

Welches Verhältnis haben Sie eigentlich zum Poststrukturalismus?

Darauf muß ich Ihnen die gleiche Antwort geben wie sie Alfred de Vigny, Mitglied der Academie Française, bekommen hat: Bei einem seiner Besuche bei Broyer-Collard, einem berühmten Philosophen seiner Zeit, verwunderte es ihn, daß dieser ihn nicht auf seine Bücher ansprach. In seiner schüchternen Art wagte er dann eine Fragen: „Haben Sie zufällig einen Blick in mein letztes Buch geworfen?“ Broyer-Collard daraufhin: „In meinem Alter, mein Herr, liest man nicht mehr, sondern man überliest.“ Das ist ungefähr das, was ich Ihnen antworten möchte. *Ich weiß nicht, was man Poststrukturalismus nennt.* Natürlich kenne ich Baudrillard, Deleuze oder Guattari vom Namen her, aber ich kenne sie nicht gut genug, um darüber etwas sagen zu können.

Alain Robbe-Grillet

Ein leerlaufendes Lachen

Gespräch mit Olaf Arndt und Frank Raddatz

„Der Schriftsteller hat nichts zu sagen.“
(Robbe-Grillet zu Beginn eines Vortrags im Mai in Freiburg)

Alain Robbe-Grillet besucht die Bundesrepublik, auf der üblichen „Ochsentour“, um für sein neues Buch „Der wiederkehrende Spiegel“ zu werben und Vorträge zu halten. Bekannt geworden war er Ende der fünfziger Jahre, als die „neue Welle“ des „Nouveau Roman“ in wenigen Monaten ganz Europa überspülte. Auf der vorderen Schaumkrone ritten Michel Butor („Der Zeitplan“, siehe Interview in den „Spuren“) und Robbe-Grillet, der sich später auch zum wortführenden Theoretiker der Bewegung erhob. Romane wie „Die Jalousie“ oder „Die Radiergummis“ erhielten Kultstatus, ebenso wie seine Filme („Letztes Jahr in Marienbad“, „Die schöne Gefangene“) zum Ziel cineastischer Pilger wurden. Später bildeten ästhetisch radikalere Gruppen wie „Tel Quel“ den Leitstern der französischen Intelligenz. Sehr zum Unbehagen von Herrn Grillet, da er das ständig wechselnde linksradikale politische Engagement der Gruppe nicht begrüßen konnte („Trotzkisten, Leninisten, Maoisten, jeden Tag sind sie was anderes!“). Die konservative Wende der französischen Sozialisten empfindet er hingegen als Fortschritt im Sinn einer „radikalen Tugend des Bruchs“.

In einer extrem „rechtsanarchistischen“ (Grillet/„Der wiederkehrende Spiegel“) Familie aufgewachsen, verbrachte Robbe-Grillet seine ersten dreißig Jahre als Bauer (unter anderem auch in den afrikanischen Kolonien), bevor er nach Paris übersiedelte und mit seiner unverbrauchten Denkart die Pariser Intellektuellenkreise im Sturm eroberte. Im Zeichen des sich ankündigenden Kollaps' der westlichen Zivilisation erlangen seine Romane wieder den Status der Bückware unter dem Ladentisch der Antiquare. Sie bieten freundliche Fluchten und narzißianische Sujets (Spiegel, androgyne Personen, sadoerotischen Chic), und sie scheuen die Auseinandersetzung mit einer Realität, in der eigentlich *kein einziger unpolitischer Satz* über einen Weltkrieg geschrieben werden könnte („Die Schlacht bei Reichenfels“). Robbe-Grillet's Bücher haben den selten schönen Charme der kommerziellen Avantgarde, doch sie verhandeln das Leben unter der Käseglocke der Kunst. Grillet ist ein Chamäleon in der Debatte, immer bemüht, die Farbe anzunehmen, mit der er den Originalton seiner Werke am besten überdecken kann. Er ist bekannt dafür, niemals in Interviews über Inhalte und Gründe zu sprechen. Also interessierte uns nichts anderes. Er ist berühmt für seine witzig-ironische Art, den Fragen auszuweichen. Also bemühten wir uns um ausweglose Fragen. Denn, so Johannes Grützke, „Es gibt kei-

ne Ironie, die Leute, habe ich festgestellt, meinen immer alles wörtlich.“

Im sonnigen Breisgau sprachen wir mit einem etwas blassen Robbe-Grillet, der angesichts unserer Fragen gar nicht mehr aus dem Lachen kam.

Olaf Arndt, Frank Raddatz

Ihr Roman „Les Goggles“ schildert im Stil eines Krimis u.a. die Suche nach dem „idealen Radiergummi“, das die Markenbezeichnung „Ödipus“ trägt. Inwiefern gibt das Buch eigentlich einen Mythos wieder?

Der Roman ist genau das Gegenteil einer Reproduktion. „Die Radiergummis“ ist keine Wiederholung des Mythos. Ödipus stellt den Mythos vielmehr in Frage. Sie sehen ja so nachdenklich aus...

Mmmh. Glauben Sie, daß das Universum der Mythen irgendwo offen ist? Wir wollen damit eine Frage nach der Freiheit des Menschen stellen, gegen das Schicksal zu handeln. Ist Ödipus als Figur in einem Kriminalroman verantwortlich?

Ich weiß es nicht. Auf so eine Art Frage kann ich gar nicht antworten. (*sieht irritiert aus*) Ich schreibe doch keine engagierten Romane. Ich schreibe doch nicht die Romane von Sartre. (*lacht*)

Welche Art von Romanen schreiben Sie, welche Bezeichnung würden Sie selbst wählen?

Lesen Sie sie doch einfach. (*lacht*) Der Schriftsteller arbeitet an seinem Werk. In seinem Werk steht in Wirklichkeit alles, was er sagen kann. Und der Journalist glaubt, daß der Schriftsteller noch gar nichts gesagt habe und mit Hilfe des Journalisten endlich etwas sagen könne. Das bedeutet, seit dreißig Jahren schreibe ich, aber Sie tun so, als hätte ich noch nichts gesagt. Jetzt endlich, glauben Sie, könnte ich mich mit Hilfe Ihres kleinen Recorders erklären. Aber das ist ein Irrtum. Es kann sein, daß nicht klar wird, was ich sagen will. Aber ich kann es auch nicht anders formulieren als gerade so. Es war die einzige Möglichkeit zu sagen, was ich sagen wollte mit meinen Büchern, ja!? Ich kann auf Fragen antworten, die mit „Wie“ anfangen, aber die

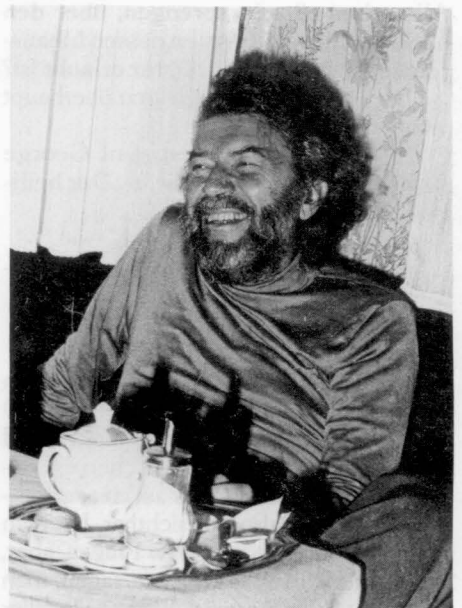
Fragen, die mit „Warum“ anfangen, verlangen Erklärungen von mir. Doch das lehne ich absolut ab. Ich lasse mich auch nicht dazu zwingen. (*lacht wieder*)

Wir möchten etwas über den Roman „Projekt für eine Revolution in New York“ wissen. Können Sie Ihre Ansichten über Gewalt oder die Vorstellung von der Apokalypse, wie sie in den grausamen und endzeitlichen Beschreibungen des Buches Ausdruck findet, einmal in Begriffen darstellen?

Stellen Sie mir bitte eine präzise Frage.

Warum haben Sie diese Sujets gewählt, Gewalt...

Ich habe Ihnen doch gesagt, daß man keine Fragen mit „Warum“ stellen kann. Das gilt für das ganze weitere Interview. (*lacht ausgiebig*) Das ist hart, was?



Aber ich denke, das ist eine Frage. Was ist die Frage?
Eine Erklärung für...
Nein, ich kann nicht. (*lacht sehr laut*)
Was denken Sie über Gewalt? Was ist das für Sie – Apokalypse?
Was ist denn das überhaupt für Sie, die Apokalypse? Das ist doch der Anfang der

Ära Gottes. Wissen Sie, was Apokalypse ist? (*siegessicheres Lachen*) Damit beginnt das Reich Gottes. Das ist die genaue Wortbedeutung.

Und was halten Sie von der großen Katastrophe?

Nein, das ist etwas ganz anderes, das hat mit Apokalypse nichts zu tun. Benutzen Sie nicht dieses Wort, denn das hat nur mit Religion zu tun. Also, versuchen Sie mal, Ihre Frage zu präzisieren, aber fangen Sie nicht mit „Warum“ an.

Können Sie uns ...

Erklären – ? Nein, das kann ich nicht.

Nun gut. In dem Buch finden sich zahlreiche Stellen, die sadomasochistische Situationen und gewalttätigen Sex beschreiben ...

Jaja, das habe ich wohl bemerkt.

... inwieweit sollen diese Passagen Alltagsbewußtsein sprengen, über den herkömmlichen Rahmen dessen hinausreichen, was in der Literatur erlaubt ist?

Die Frage verstehe ich jetzt überhaupt nicht.

Sie kennen doch bestimmt George Bataille und seine Theorie in „Der heilige Eros“ ...

Ja.

Können Sie Ihre Einstellung zu dieser Idee ausführen?

Wissen Sie, ich bin kein Theoretiker.

Ja, aber ...

Was, „ja, aber“, dann fangen Sie doch an, wenn Sie für mich reden wollen. (*lacht*) Ich denke, daß diese Gewalttätigkeit und dieser Eros im Kopf der Menschen existieren. Sie befinden sich sogar auf einer erhöhten Stelle dort, also gut sichtbar. Und ich selbst stelle an diese *Mythen* Fragen, aber, um es mit Roland Barthes zu sagen, man bekommt keine Antwort. Ein Schriftsteller stellt nur Fragen. Man erwartet gerade hier in Deutschland, daß ein Schriftsteller immer Antworten gibt. Man stellt sich den Schriftsteller als das „klare Bewußtsein“ der Gesellschaft vor. Als müsse er der Gesellschaft das erklären, was sie selbst nicht versteht. Aber im Gegenteil, er ist nur dazu da, der Gesellschaft Fragen zu stellen. Und diese Fragen finden Sie in meinen Büchern.

Ich kann nicht antworten. Wenn ich es gekonnt hätte, hätte ich das „Projekt ...“ nicht geschrieben. *Warum* begibt man sich auf das schwierige Feld der Literatur? Eben um sich Fragen zu stellen. Um sich Fragen ohne Antwort zu stellen.

Wir akzeptieren diesen Standpunkt. So wird von den ästhetischen Objekten aus argumentiert. Aber vielleicht haben Sie ja einen Standpunkt, die Theorien Ihrer Kollegen betreffend? Also zum Beispiel, um auf unsere Frage zurückzukommen, sehen Sie in Ihrem Buch die Möglichkeit angelegt, das Alltagsbewußtsein zu sprengen?

Was ist das, Alltagsbewußtsein?

Also, das, was uns täglich passiert ...

Jaja, ich habe schon verstanden, aber das, was im Alltag passiert, das hat doch nichts mit Bewußtsein (*benutzt das deutsche Wort*) zu tun. (*lacht*) Nein. Ich denke, daß die Probleme, die Sie ansprechen, hochphilosophisch sind. Ohne Zweifel interessant. Aber es wäre notwendig, daß wir die gleiche Sprache sprechen. Leider. Da steckt

ein Problem in der Sprache selbst, wenn Sie diese Inhalte vom Deutschen ins Französische übersetzen.

Wo siedeln Sie in einer Welt, die von Zerstörung bedroht ist, Ihre Utopie an?

Was soll das heißen: „Wo“? Die Welt war immer von Zerstörung bedroht.

Denken Sie, daß wir noch einen vierten Weltkrieg erleben werden?

Ich weiß nicht. Ich bin kein Politiker.

Sind Sie Pessimist ...

Nein, nein, ich bin optimistisch. Es wird vielleicht einen Weltkrieg geben. *Aber die Menschheit wird nicht zerstört. Es wird bestimmt etwas übrigbleiben (lacht)*. Denken Sie denn, daß alles vernichtet wird?

Ja, durchaus möglich.

Ach ja, guck an! Selbst die pessimistischen Physiker meinen, es wird nicht passieren. *Was vernichtet wird, sind die avancierten Zivilisationssysteme. Das sind: Frankreich, Deutschland, Amerika, die werden vernichtet. Wahrscheinlich nicht die anderen. Der Planet wird auch nicht vernichtet. Ich glaube es nicht. Ich bin zwar kein Atomspezialist.*





Aber die Spezialisten selbst meinen, daß es nicht passiert. Das ist doch *nur eine Idee, diese Katastrophe*, das Ende der Welt. Sie ist allerdings ständig zugegen im Bewußtsein der okzidentalen Menschen. Denken Sie an die Idee vom Millenarismus. Alle dachten, sie würden das Jahr 1000 nicht überleben. Das letzte Jahr der Menschheit. Danach hat man etwas anderes erfunden. Kennen Sie die Zeugen Jehovas? Sie meinen, wenn der letzte Mensch, der den ersten Weltkrieg miterlebt hat, stirbt, dann geht die Welt unter. Der Mythos vom Weltuntergang ist so alt wie die Menschheit selbst. Das sind die Mythen, die guten alten Mythen. Sehen Sie, man ißt heutzutage verstrahlten Salat. Jeden Tag bekommt man verseuchten Salat im Restaurant zu essen... (lacht)

Etwas anderes: Wie sind Sie zum Film gekommen?

Ich hatte Lust dazu. Ich hatte Glück, daß man mich machen ließ. Es gibt ja viele Leute, die auch Lust hatten, Filme zu machen, wie Sartre zum Beispiel, aber es ist immer ein großes Glück, wenn man es schafft.

Hatten Sie persönliche Vorbilder, Cocteau zum Beispiel?

Ja, ja, das ist ein Filmemacher, der mich sehr interessiert. Oft ist er nicht akzeptiert worden. Es ist ärgerlich, daß er nicht bekannter ist.

Welche Möglichkeiten der Darstellung gibt Ihnen der Film?

Sprechen ohne Worte.

Was ist der Unterschied zwischen dem Blick der Kamera und der Betrachtungsweise in einem Text?

Völlig unterschiedlich. Die Kamera zeigt auf sichtbare Gegenstände, der Text hat keinen Blick. Wenn ich ein Glas filme, sieht man es, wenn ich es beschreibe, kann man es nicht sehen.

Das läßt aber der Phantasie Freiraum...

Dann *sieht* man auch *zu viel*.

Wenn also mehrere Personen einen Film ansehen, sehen sie alle dasselbe...

Ja, das ist genau, was ich sage. Völlig unterschiedlich. Ein ganz anderer Spaß ist das.

Sind das eigentlich widersprüchliche Medien, Filme und Bücher?

In Wirklichkeit vergleiche ich die beiden nicht. Wenn ich eine Idee im Kopf habe, weiß ich sofort, ob es ein Film oder ein Roman ist. Wenn Phrasen und Worte im Kopf sind, wird es ein Buch, wenn es Bilder sind, wird es ein Film.

So gesehen sind sie tatsächlich gegensätzlich. Es gibt keine Sekunde, in der man denkt: Mache ich nun einen Film oder doch lieber ein Buch? Die Idee gleich zu Anfang ist immer eine, die Wörter *oder* Bilder enthält. Es gibt keine Rivalität zwischen den beiden, und man kann auch sagen, keinen Zusammenhang. Im kommerziellen gewöhnlichen Kino gibt es diese Rivalität. Man nimmt einen Roman von Balzac und macht einen Film daraus. Das ist für mich ein Versuch, der völlig absurd ist. Man müßte ja praktisch eine neue Geschichte erfinden, speziell für den Film. Eine Geschichte in Worten ist noch lange keine Geschichte in Bildern. Die letzte Erfahrung, die wir hier in Frankreich gemacht haben, war die mit Schlöndorffs Versuch, Proust zu verfilmen. Haben Sie den Film gesehen... das ist doch *unglaublich!*

Warum?

(*öffnet uns nach*) „Wieso“, „Warum“, weil man Proust nicht in Bilder verwandeln kann. Das sind Worte. Man kann das nicht machen. Etwas anderes ist, wenn Sie die Geschichte von Rosa Luxemburg nehmen. Das ist weder Literatur noch Fiktion, das ist ein Dokument.

Welche Entwicklungsmöglichkeiten sehen Sie für das Kino?

Es sieht nicht gut aus für das Kino. Daran ist das Fernsehen schuld, es gibt immer weniger Produktionen, immer weniger Geld für Filme. Keine tolle Aussicht! Ich habe kein Problem damit, weil ich Filme mache, die billig sind. Es gibt immer genug Geld, um solche Filme herzustellen. Es stimmt auch für Godard und Duras, das sind auch Filme, die nicht viel kosten. Die teuren Filme sind automatisch kommerzielle Produktionen. Die Filmemacher werden von den Geldinteressen mitgezogen und müssen kommerziell arbeiten. Wenn nicht so viel Geld im Spiel gewesen wäre, hätten sie bestimmt gute Filme abliefern können. Zum Beispiel ein Mensch wie Polanski, der gute Ideen hatte, ist auch ein Opfer des Kommerzes geworden.



Es gibt einen interessanten Fall, nämlich den von Wim Wenders, der immer mehr Geld ausgibt...

Aber das ist doch die Situation der Filmemacher, sie betreiben gern Aufwand, wenn sie können, oder? Denken Sie an Fellini, da gelingt es doch!

Nein, das stimmt nicht. *Fellini gibt zu viel Geld aus, deshalb wird er auch keinen Film mehr drehen.*

Gibt es eigentlich einen postmodernen Film?

Dieses Wort gibt nur einen Sinn für die Architektur. Auf den Film bezogen kann ich damit nichts anfangen. Ich bemühe mich, das Wort nicht zu benutzen. Wenn ich es erklären soll, würde ich sagen, es ist das „Moderne Postbüro“ (*lacht*).

Welche Ausdrucksmöglichkeiten finden Sie in der Malerei?

(*sinnt, die Hand im Bart vergraben*) Ja, das ist wahr, die Malerei interessiert mich auch. Ebenso wie die Musik zum Beispiel. Früher wollte ich mal Architektur studieren. Ich muß Ihnen aber gestehen, daß ich jetzt Kopfschmerzen habe. Ich möchte gern in mein Hotelzimmer hochgehen und eine Tablette nehmen.

Können Sie vorher noch ein paar prophetische Worte über die Zukunft der Kunst sprechen?

Haha, prophetisch. Es gibt zwei Definitionen für den Propheten. Die gewöhnliche

ist: es ist jemand, der die Zukunft vorher-
sieht, der *prophetzeit*. Aber in der jüdischen
Religion ist das anders. Als Israel ein Reich
wurde, entstand ein neuer Menschen-
schlag, den man Propheten nannte. Sie hat-
ten die Rolle, *gegen* den König zu reden. Der
König befindet sich im legalen Bereich, der
Prophet aber war da, um die Worte des Kö-
nigs in Frage zu stellen. *Schriftsteller sind Pro-
pheten* in eben diesem zweiten Sinn. Sie sa-
gen nicht die Zukunft voraus, sondern grei-
fen die Worte der Herrschenden an. Das
heißt, sie stören die Ideologie. Und die
Ideologie, das ist heute der Herrscher. Der
König war da, um aufzuräumen, und der
Prophet, um durcheinanderzubringen. Das
ist die Rolle des Schriftstellers. Entschuldigen
Sie, daß ich Ihre Frage vielleicht nicht
ganz befriedigend für Sie beantworten
kann. Aber wenn man schreibt, ist man
selbst auf der Suche nach dem, was man
sagt. *Der Prophet sucht.*

Eine atomare Internationale

Wenige Wochen nach der Katastrophe von Tschernobyl konfrontierte der Physiker Carl Friedrich v. Weizsäcker das deutsche Fernsehpublikum mit einer bemerkenswerten Mitteilung. Bei der Einführung der Atomtechnologie hätten die Experten das Altern ihrer Anlagen nicht hinreichend berücksichtigt. Sie hätten also den Verschleiß der Maschinen, die Ermüdung der Werkstoffe nicht wirklich in Betracht gezogen. Damit sei ein bedrohlicher Risikofaktor nicht ernstgenommen worden, eine beständige und kaum zu kontrollierende Gefahrenquelle, die Katastrophen gleichen oder noch größeren Ausmaßes immer wieder möglich mache.

Eine solche Mitteilung muß schockierend wirken. Paradoxerweise ist also das Phänomen der Zeit, des Alterns, des Verfalls ausgerechnet bei einer Technologie ausgeklammert geblieben, die mit Halbwertszeiten von Zehntausenden von Jahren operiert. Die kurzen Fristen des Materialverschleißes; die unvorstellbar langen Fristen der Halbwertszeiten: mit der Atomtechnologie werden völlig neue Zeiträume, wird eine völlig neue Ökonomie der Zeit in die Gesellschaftsordnungen von Ost und West eingeführt. Und es ist kaum abzusehen, welche Konsequenzen dies politisch und sozial haben wird, gerade auch in internationalem Maßstab. Weltweit haben wir es heute längst mit zeitlichen Dimensionen zu tun, die alle Vorstellungen von menschlicher Geschichte sprengen. Und damit werden zugleich auch die Voraussetzungen der politischen Systeme selbst untergraben. Denn wie unterschiedlich sie sonst auch argumentieren mögen, in einem Postulat stimmten bürgerliche Demokraten und proletarische Sozialisten überein: über die öffentlichen Angelegenheiten müsse ein Konsens herbeigeführt werden, was allerdings nur möglich ist, wenn er sich auf einen relativ überschaubaren geschichtlichen Zeitraum, eine relativ überschaubare geschichtliche Situation beziehen läßt. Aber diese Forderung relativer Überschaubarkeit versagt vor den Äonen radioaktiver Zerfallszeiten ebenso wie vor dem winzi-

gen Moment, in dem ein Rohr, eine Pumpe, ein Sensor um eine gefährliche Nuance unzuverlässiger werden. Geschichtliche Zeit wird hinfällig, andere Zeiten diktieren das Handeln. So irritierend es also klingen mag: die Atomtechnologie unterwirft die Gesellschaften des realen Sozialismus wie die der kapitalistischen Demokratien in gleicher Weise einer Logik, die ihr jeweils divergierendes politisches Selbstverständnis immer weiter auflöst und unvermutete fundamentale Gemeinsamkeiten offenbart.

Einen ersten, aber nachhaltigen Eindruck von dieser Entwicklung hat die Katastrophe von Tschernobyl vermittelt. Sie war nicht nur technischer, sie war nicht zuletzt auch politischer und ideologischer Natur. Denn sie hat gezeigt, wie gegenstandslos politische oder ideologische Gegensätze geworden sind, wo atomare Unfälle in einem einzigen Land verheerende Konsequenzen für eine ganze Weltregion nach sich ziehen können. Seither zeichnet sich ab, daß die Systeme so etwas wie eine gemeinsame Sicherheitspolitik bei der sogenannten friedlichen Nutzung der Kernenergie betreiben werden. Experten aus Ost und West sollen Erfahrungen austauschen, gemeinsame Sicherheitsbestimmungen festlegen und ein System gegenseitiger Beratung schaffen. Sie werden also Verhandlungen führen, die genauso verlaufen werden wie die immer wieder scheiternden und immer wieder neu aufgenommenen Rüstungs- und Abrüstungsgespräche. Das System gegenseitiger Kontrolle und Erpressung, das die militärische Anwendung der Atomenergie hervorgebracht hat, wird sich also aller Voraussicht nach verdoppeln. Es wird von einem System der Kontrolle und Erpressung gleichsam paraphrasiert werden, das sich auf die vermeintlich friedliche Nutzung dieser Energie bezieht. Und diese Vision ist bei genauerem Nachdenken erschreckend. Denn sie läßt absehen, daß der verbliebene politische Spielraum immer geringer oder sogar ganz verschwinden wird. So wie die Möglichkeiten internationaler Politik bereits heute völlig von den Anflugzeiten atomarer Sprengköpfe, den Vorwarnzeiten und Recheng-

schwindigkeiten militärischer Computer abhängen, so wird in Zukunft die Logik atomarer Energieausbeutung diese Möglichkeiten noch weiter auflösen. Es wird zusehends darum gehen, miteinander jenes Maß gegenseitiger Sicherheit auszuhandeln, das die Existenz der Systeme ebenso festschreibt wie ihre innere Verfassung noch weiter erstarren läßt. Und wie die Bevölkerung in Ost und West bereits heute den Status von Geiseln innehat, mit denen bei Abrüstungsgesprächen eine Politik der Erpressung betrieben wird, so dürfte die internationale Übereinkunft der Atomindustrie diese Geiselnahme wiederholen, vertiefen und fixieren.

Kritiker der Atomtechnologie wie Robert Jungk haben vor Jahren den Begriff des „Atomstaats“ geprägt. Sie meinten damit das lückenlose System einer technischen, sozialen und politischen Kontrolle, das die Atomindustrie der Gesellschaft mit Notwendigkeit aufzwingt. Denn in einer solchen Gesellschaft ist alles zum tödlichen Risiko geworden: vom technischen Detailfehler eines Baustoffs und menschlichem Versagen bis zum terroristischen Anschlag – alles kann den Bestand der Ordnung auf fundamentale Weise in Frage stellen. Daher antworten diese Systeme mit dem „Atomstaat“, einer Art technologischem Faschismus auf höchstem Niveau. Gerade nach Tschernobyl ist es jedoch nicht wahrscheinlich, daß diese Entwicklung auf nationalstaatlicher Ebene haltmachen wird. Vielmehr stellt sich die Frage, ob wir es nicht mit dem Phänomen einer „atomaren Internationale“ zu tun haben oder zu tun haben werden, die alle Prinzipien des „Atomstaats“ auf multilateraler Ebene ausweitet.

Der schwelende Konflikt zwischen Deutschland und Frankreich um den Bau der Atomanlage in Cattenom; der österreichische Protest gegen die Wiederaufarbeitungsanlage in Wackersdorf; die rapide Internationalisierung der ganzen Diskussion zeigt schließlich, wie sehr die Gesetze der Atomwirtschaft bereits in die zwischenstaatlichen Beziehungen eingreifen. Und nichts spricht dafür, daß sich die Staaten zu

einer kollektiven Absprache bereifinden werden, den Weg in die Atomtechnologie zu verlassen. Ganz im Gegenteil; solange es *keine* gemeinsamen Absprachen gibt, wird die Atomindustrie des einen Landes der Regierung des anderen Landes als Begründung dafür dienen, ihrerseits das Atomenergieprogramm weiter zu verfolgen. Was nützt denn, so sagen heute dessen Befürworter, die Abschaltung beispielsweise der westdeutschen Reaktoren, wenn ein Großunfall in Frankreich oder der Tschechoslowakei uns genauso bedroht wie ein Unfall in Brokdorf? Im gleichen Moment aber, in dem Absprachen erzielt werden, werden sie dazu dienen, die Sicherheit der Technik zu demonstrieren: weshalb, so die Befürworter dann, sollten die Anlagen abgeschaltet werden, wo doch auf internationaler Ebene ihre Risiken offensichtlich kontrolliert und beherrscht werden? Über die Grenzen der Nationalstaaten, ja über die Gegensätze der politischen Systeme hinweg wird die „atomare Internationale“ also jenes Spiel wechselseitiger Legitimation und Erpressung wiederholen, das aus den militärischen Diskussionen über die Internationale der Aufrüstung als „Gleichgewicht des Schreckens“ bekannt ist. Und erste Anzeichen dieses ebenso furchtbaren wie ausweglosen Spiels sind in den Bemühungen der sowjetischen, amerikanischen und einiger westeuropäischer Regierungen zu erkennen, zu gemeinsamen Sicherheitsbestimmungen im Reaktorbau zu gelangen. Paradoxe Weise bedarf es also eines mehr oder weniger fixierbaren Punkts fundamentaler Gemeinsamkeit, um den Gegensatz der System aufrechterhalten zu können, und eines stets präsenten Gegensatzes, um die Gemeinsamkeiten zu erzeugen. Gemeinsamkeit der Aufrüstung, Gemeinsamkeit der Atomtechnologie, Gemeinsamkeit *eines* Codes, *einer* Sprache internationaler Politik. Einer Politik, die jedoch nicht mehr ihren traditionellen Parametern gehorcht, sondern dem Götzen reiner Energie, äußerster Geschwindigkeit und äußerster Dauer, der Logik von Nanosekunden und Ewigkeiten.

Diese Entwicklung wird noch forciert durch den Umstand, daß die Grenzen zwischen der sogenannten friedlichen und der militärischen Ausbeutung der Atomenergie immer undeutlicher geworden sind. In jenen Atomanlagen, die nach gemeinem Verständnis friedlichen Zwecken dienen, werden bekanntlich zugleich Elemente wie Plutonium gewonnen, die zum Bau von Bomben dienen. Immer stärker verbinden sich also militärische Gesichtspunkte mit denen der vermeintlich friedlichen Nutzung und versetzen die Gesellschaften, Staaten und Systeme in einen kollektiven Zustand, der zwar nicht als Krieg, aber auch nicht als Frieden bezeichnet werden kann. Gefährlicher, ambivalenter Zustand voller Virtualitäten, der stets zur Instabilität neigt und daher eine Herrschaft von Technokraten immer neu herausfordert, die ihn zu überwachen und zu steuern erlaubt. Technokratie einer neuen Zeitökonomie, die sich in den Systemen des Westens wie denen des Ostens im gleichen Maß durchsetzen muß, in dem sie die Gesetze reiner Energie an die Stelle der traditionellen politischen und sozialen Gesichtspunkte rückt.

So sehr sich hier der Begriff der Geschichte und damit auch der traditionelle Gegensatz der Systeme verliert, über den einigermaßen sinnvoll nur in geschichtlichen Begriffen hätte gesprochen werden können, so sehr offenbart der Eintritt in jenen rätselhaft geschichtslosen Raum aber auch, was der westeuropäischen Kultur immer schon als Antrieb innegewohnt hat, nämlich der maßlose Wille, das Unendliche zu besetzen. Von diesem Willen zeugt die westeuropäische Geistesgeschichte ebenso wie das Technikverständnis, das sich in ihr gebildet hat. Auf paradoxe Weise kommt diese Kultur also in jenem Moment zu sich, in dem sie sich von sich selbst verabschiedet: die Internationalisierung des „Atomstaats“ ist nicht nur ein politisches und soziales, sondern auch ein kulturelles Ereignis. Die unendlichen Zeiträume, die mit der Atomtechnologie besetzt werden, determinieren die Zukunft auf eine völlig neue und ausweglose Weise. Noch in Tau-

senden von Jahren werden Arbeiter damit beschäftigt sein, den radioaktiven Abfall zu lagern, zu kühlen und zu überwachen; noch in Tausenden von Jahren also werden Muskeln, Hirn und Knochen in Bewegung gesetzt werden müssen, damit heute Energie erzeugt, damit eine Kochplatte erwärmt, ein Walzwerk betrieben oder eine Leuchtschrift angeschaltet werden kann. Selbst wenn die Befürworter der Atomindustrie recht haben sollten mit ihrer Behauptung, diese Energie sei billig, so nur, weil die Arbeiter der Zukunft noch nicht auf den Lohnlisten der Gegenwart verzeichnet sind.

Und dies ist ein ungeheures Ereignis, an dem die staatlichen Legitimationsideologien des realen Sozialismus wie der kapitalistischen Demokratien wenn nicht verschwinden, so doch zu bloßen Spielmarken eines gemeinsamen Codes werden. So wie die Bevölkerung in Ost und West bereits heute zur Geisel der Systemmanager geworden ist, die sie als Unterpfand in die Abrüstungs- und Sicherheitsverhandlungen einführen, so sind die Generationen des 12. Jahrtausends schon heute zu unser aller Geisel geworden. Auf Gedeih und Verderb dazu verurteilt, an der Energieproduktion des 20. Jahrhunderts mitzuarbeiten, werden sie sich in ein Ausbeutungsverhältnis verstrickt sehen, mit dem unsere Kultur von heute aus die Jahrtausende überzieht. Die Internationale des Kapitals hatte versprochen, die Zukunft beherrschbar zu machen; die Internationale des Proletariats, sie zu befreien. Die Internationale der Atomtechnologie, die diese ideologischen und Systemgegensätze zusehends obsolet hat werden lassen, bringt die Zukunft wie in einem „Tertium Datur“ zum Verschwinden. Denn im gleichen Maß, in dem sie durch das Gebot technologischer Überwachung und Kontrolle determiniert sein wird, wird sie jene Offenheit verlieren, die es allein erlaubt, sinnvoll von ihr als Zukunft zu sprechen.

Das Verschwinden geschichtlicher Zeit in technologischer; das Verschwinden der Politik in einer Technokratie der Zeit; das Verschwinden der Zukunft in der Gegen-

wart; die allgegenwärtige und allseitige Geiselnahme: all dies verdichtet sich zu *etnem* Code, einer Sprache. So wie jede Sprache besteht sie aus einander entgegengesetzten Termen, aus Differenzen, die allein dadurch eine Bedeutung, einen Sinn gewinnen, daß sie sich aufeinander beziehen. Für sich genommen sind sie bedeutungslos. Längst haben auch die Systemgegensätze von realem Sozialismus und kapitalistischer Demokratie diesen Status von Differenzen innerhalb einer gemeinsamen Sprache angenommen. Der reale Sozialismus gewinnt Bedeutung aus seiner negativen Beziehung auf den Kapitalismus; und umgekehrt. Allein, für sich genommen, haben die Systeme alle Plausibilität und Legitimation eingebüßt.

Grundlos, legitimiert allein durch den wechselseitigen Verweis auf ihre wechselseitige Bedrohung, hierin aber streng identisch, könnten die Systeme also problemlos in ihr atomares, könnte die Politik in ihr energetisches Stadium eintreten, in welchem mit der geschichtlichen Zeit auch das Soziale und das Ideologische zerfallen. Und das läßt die politische Kritik an der international gewordenen Atomindustrie oft so anachronistisch erscheinen. Sind wir nicht längst in jenen ausweglosen Weg verstrickt?

Aber v. Weizsäcker's Hinweis, die Experten hätten das Altern ihrer Anlagen nicht hinreichend bedacht, hält wenigstens den Ort einer vielleicht fatalen, vielleicht aber auch ironischen Wendung der Dinge offen. Gewiß: kein Theoretiker kann deduzieren, wie das System insgesamt und international reagieren wird, wenn es ein bestimmtes Alter erreicht hat; ebenso wenig kann daher ein Technokrat ein wirklich lückenloses Überwachungssystem errichten. Eine mögliche Wendung der Dinge wären daher ein oder mehrere Katastrophen vom Ausmaß Tschernobyls, wären Zehntausende von Toten und unbewohnbare Landstriche. Doch nicht einmal das ist ausgemacht. Vielleicht setzt das Altern der Anlagen eine Dynamik frei, in der die Atomindustrie wie an ihrer eigenen Schwerkraft zusammenbricht. Vielleicht

gibt es auch eine leichte, ironische Wendung, die sich, da theoretisch nicht deduzierbar, nur als Phantasie beschreiben läßt. In jedem Fall aber: so sehr die Schreckensvision einer systemübergreifenden „atomaren Internationale“ auch plausibel ist, weil sich in ihr das innerste Geheimnis unserer Kultur aussprechen würde, das Unendliche besetzen zu wollen, so wenig aussichtsreich dürfte der Versuch sein, den Turm von Babel ein erneutes Mal zu errichten. Eine religiöse Metapher, gewiß; doch kann man sie auch nicht-theologisch verstehen.

Die Gebrauchsanweisung



Abb. 1

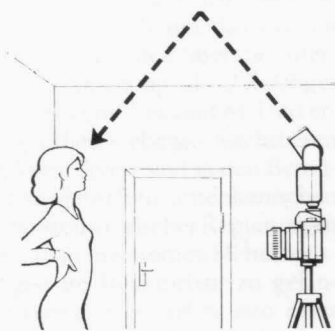


Abb. 2

Meistens funktioniert es auf Antrieb – doch nicht so, wie die Gebrauchsanweisung es und beim Überfliegen preisgibt. Dann wissen wir es zunächst besser, greifen auf eigene Vorstellungen und Erfahrungen zurück, modifizieren, entfernen oder machen unter Umständen ein kleines unbedeutendes Teil (un)absichtlich kaputt. Wir reparieren mühsam gemäß einer Idee des Gegenstands und Geräts oder seines fiktiven, antizipierten Gebrauchs. Erst jetzt lesen wir vielleicht die Gebrauchsanweisung laut und langsam. Was transportiert die Gebrauchsanweisung? Unsere Annahme ist, daß man die *Anweisung außer Gebrauch* setzen muß, um zu begreifen, was sie transportiert und bedeutet, wenn sie denn etwas bedeutet.

(*Hier öffnen*) Wenn die Gebrauchsanweisungen im allgemeinen nicht beachtet werden (was sich vielfach vermuten läßt, weil das reale Objekt übermächtig davorsteht), wenn wir sie übergehen, die Gebrauchsanweisungen uns also einem Zwang ihres Studiums unterwerfen wollen,

was wir nicht zulassen können, dann würde das heißen, daß wir schon immer von ihnen durchdrungen, daß wir selbst ihre wandelnden Inkarnationen sind. Die Bronze glänzt dort, wo sie häufig angefaßt, *virtuell gebraucht* wird (Abb.1). Jede(r) weiß es schon, verspricht und wünscht sich was. Die Gebrauchsanweisung hat sich *magisch* in das ewig-schmunzelnde Objekt und das verlegen-aktive Subjekt hinein-gemischt. Aber so schnell wollen wir nicht vorgehen. Unser Anliegen ist zunächst, einige Anleitungen zu zeigen und zu beschreiben, ihnen nachzugehen, wie sie funktionieren, was *sie* sind, nicht wofür sie stehen, um zu fragen, was wir mit ihnen machen und warum es dazu kommt oder kam, daß *wir* so erscheinen, als ob wir nur ihr Ausdruck wären. Selbstverständlich spielt (unsere) Erziehung mit – erscheinen die Gebrauchsanweisungen als Protektionierung der Pädagogik. Aber vielleicht ist es auch umgekehrt. Wie dem auch sei, es handelt sich hier um ein spezifisches Problem der Art eines Postpostalozianismus: die Gebrauchsanweisungen sind heute die vulgarisierten didaktischen Erkenntnisformen.

(*Vorsicht – lesen Sie bitte die Gebrauchsanweisung sorgfältig und vollständig*) Und den ersten Satz nochmal! Sie sind zurecht beleidigt! Ist aber die Formulierung: Wir erinnern uns an den ersten Satz, nicht wahr! nicht auch perfid? Manchmal entsteht allein durchs Lesen schon eine verhängnisvolle Komplizenschaft; die abschwächende oder verstärkende Zutat löst beinahe dasselbe aus. Hat sich eine Kulturtechnik so weit verbraucht, daß ihr Autonomie schaffendes Potential sich durch die ständige Unterweisung ins Gegenteil verkehrt hat? Wir besitzen Gebrauchsanweisungen, aber keine Gebrauchswerte mehr. Die Aufklärung soll am Ende sein, doch es findet sich immer noch jemand, der seine Schwäche zu erkennen geben nicht unterdrücken kann. Dezentere Hilfen und wenn nichts hilft, direkte Befehle, setzen ein – die Belehrung überlebt, auch wenn es nur ein apokrypher, bereitwilliger Hinweis ist: Ich habe es doch gesagt! Habe ich es nicht gesagt? Auch wenn wir direkt hinsehen, kann die Beleuchtung indirekt geschehen. (Abb.2) Wir



Abb. 3

können also die Gebrauchsanweisung auch lediglich als eine unter vielen Formen von *Gebrauchsweisen* verstehen – dann wäre das ganze hier nur ein „Sprachspiel“, das versucht hat, das „Leben der Zeichen“ einzufangen.

(*Dasselbe in Englisch, Französisch, Italienisch, Niederländisch, Spanisch*) „Setzen Sie sich bequem, entspannen Sie völlig. Weiße Tasten drücken und gleichmäßig ruhig durch Mund oder Nase einatmen.“ (Abb. 3) Zuvor wurde uns u.a. gesagt und gezeigt, wie die Zuleitung für dieses Inhaliergerät anzubringen sei, d.h. also: wir können uns nicht irgendwo hinsetzen, sondern wir sind gebunden an das Stromnetz und dessen Verteilung. Offenbar gehört zur Entspannung auch das Schließen der Augen, denn im nächsten Augenblick, wenn das Gerät von Mund und Nase zu nehmen ist, blickt uns die demonstrierende Person strahlend an. Daß es sich nur um eine fingierte Vorführung handelt, zeigt die lockere Kleidung – bei entzündeten Atemwegen empfiehlt sich ein Halstuch, oder? Zudem ist die Kopfhaltung so straff, daß sie dem Vorschlag des Textes zuwiderhandelt. Allerdings ist das was einen perplex macht, was uns überwältigt, eine international organisierte Paradoxie. Es ist aber keineswegs eine Reduzierung aufs Wesentliche, das alle verstehen, sondern meistens eine Beschwörung oder Verschönerung, die im Grunde nur die *Ideologie* des Gebrauchs betrifft.

(*Wir gratulieren Ihnen zum Besitz*) Drücken wir den roten Aufnahmeknopf – REC – nieder, „der Wiedergabeknopf geht dann gleichzeitig nach unten“, setzen wir – vorausgesetzt wir haben eine „Cassette mit der vollen Spule links“ eingelegt, den „Nullstellknopf“ gedrückt, „das Bandzählwerk auf '000' zurückgestellt“, den „Mikrofonempfindlichkeitsschalter“ in die gewünschte Stellung DICT oder LONF versetzt – dann setzen wir das Gerät in Betrieb. Wenn wir nun mit „normaler Stimme in das eingebaute Mikrofon sprechen“, nimmt das Gerät auf. Unser Junge mit dem schwarzen Kragen scheint allerdings zu brüllen, und das nach Noten (Abb. 4). STOP. EJECT. Der

Druck unseres Daumens und der *Pfeil* bilden eine geradezu geheimnisvoll wirkende Einheit. Überhaupt sollen Pfeile das Dogma der Sofort-Verständlichkeit begünstigen. Sie postulieren das Prinzip der Lesbarkeit ohne zu Lesen, das Alles-*ineinem*-Blick erfassen – und seien es zwei didaktische Dinge auf einmal: wie man den Deckel nun hebt *und* daß dieser eine Neuheit ist (Abb. 5).

(*TRK-5600 E*) Aber ein Pfeil genügt oft nicht und wenn zwei (oder mehrere) benützt werden, besteht die Gefahr, daß sie aufeinanderzeigen und sich paralisieren. Dagegen gibt es ein einfaches Mittel: Die Numerierung. „Das Umlegen des Schließbarts“ (Abb. 6) ist im übrigen ein Beispiel, wie die Faszination der zackigen und geschwungenen Pfeile durch die Erläuterung ihrer suggerierten Bewegungen Irritationen auslösen: „Bei abgezogenem Schlüssel mit spitzem Hilfsbaken den in der Schmalseite des Schließbarts durch eine Bohrung sichtbaren federnden Mitnehmerstift anheben: Schließbart um 180 Grad drehen, bis der Mitnehmerstift wieder einrastet.“ Die Nummern haben nun plötzlich komplizierte Namen bekommen, die es zu lernen und zu lokalisieren gilt. Dann müssen wir sie für den Handlungsablauf in die Zahlen rückübersetzen. Die Numerierung klassifiziert scheinbar total das Sichtbare, sie verteilt dann Namen – nach dem Prinzip des Bilder-Dudens. Die Zahlen offenbaren eine lückenlose Reihenfolge, sterilisieren den

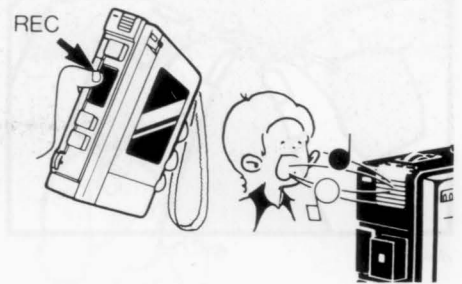


Abb. 4



Abb. 5

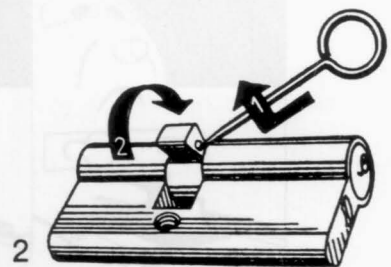


Abb. 6

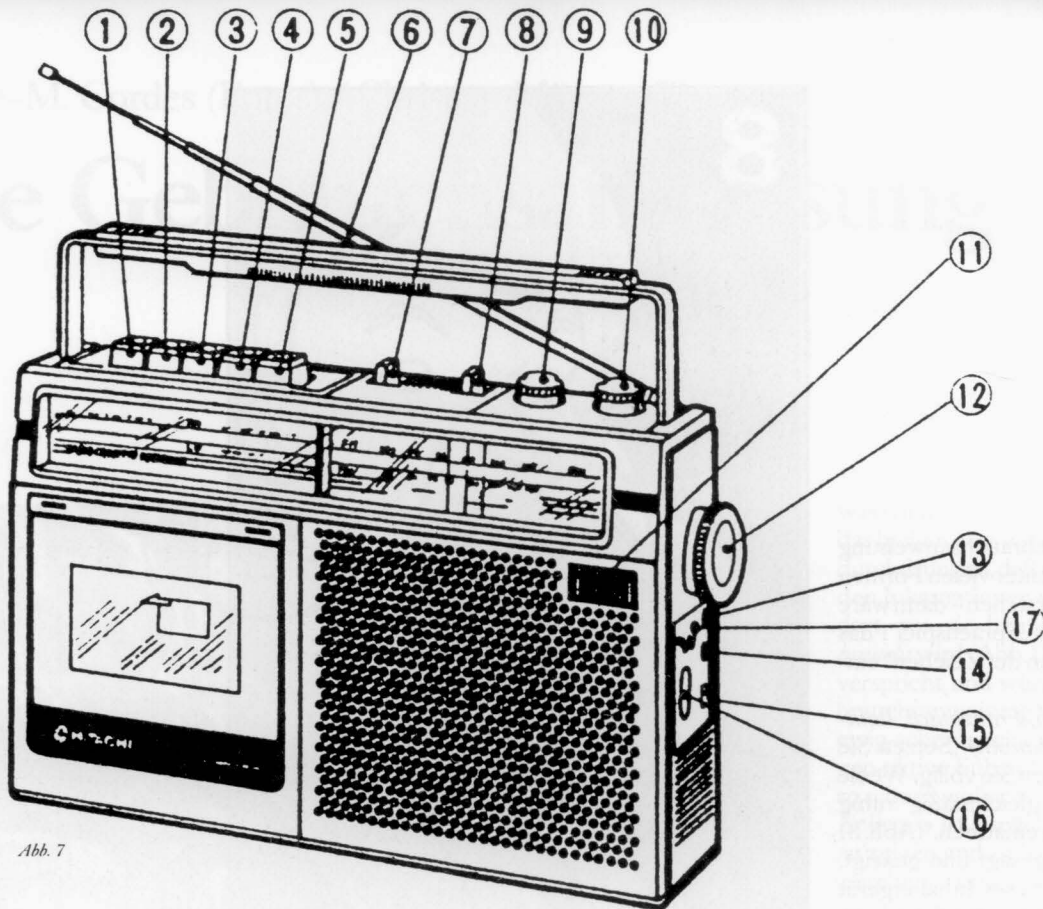


Abb. 7

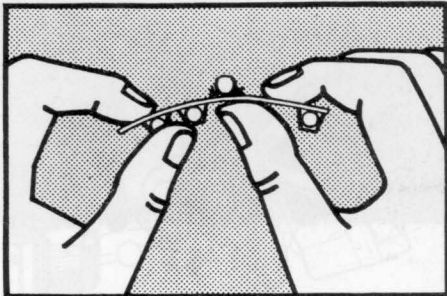


Abb. 8



Abb. 9

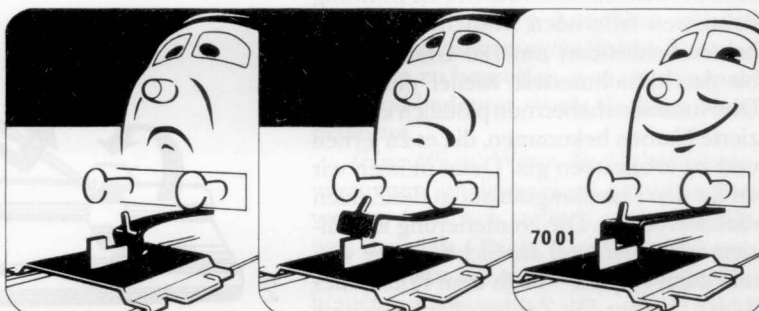
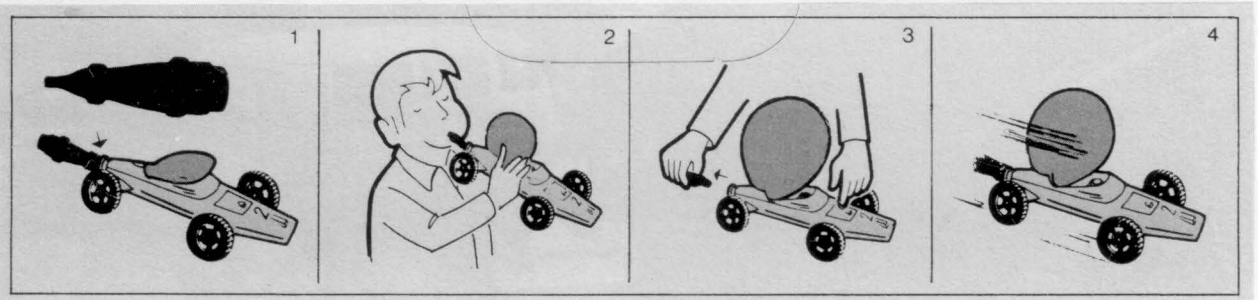


Abb. 10

Gegenstand (Abb. 7). In der Gebrauchsanweisung reflektieren die Zahlen nicht den sich allmählich vollziehenden Gebrauch, sondern die Unberührbarkeit, die Distanz, den kalten Glanz, und bekommt damit etwas von sogenannt berechenbarer Werbung für den Gegenstand (Zudem wissen wir, wenn z.B. ein Türgriff punktiert dargestellt ist, daß wir ihn zu gegebener Zeit in eben diese gedachte, jetzt nicht vorhandene Stellung zu bringen, zu schieben haben. Ein Pfeil erübrigt sich bei einem solchermaßen visualisierten Gedankenexperiment). Aber was ist mit dem Unsichtbaren, der Rückseite, den Zwischenstellungen und -räumen? Sie erfordern den wirklichen Eingriff. Aus der Gebrauchsanweisung allein werden wir nicht schlau, wir brauchen jemanden, der es uns direkt erklärt, an den realen Handgriffen, wo wir anschaulich-tätig folgen, unterbrechen, wiederholen können, wenn wir uns nicht selbst an Versuche wagen wollen.

(Schütterinne kniffen) Hände, die aus der Luft vorführen, Hände, die gerahmt im Ausschnitt präsentiert werden - „Durch Fingerdruck auf die Plastikhülle tritt die Kapsel durch die Aluminium-Folie aus“ (Abb. 8) - es sind unsere eigenen Hände. Oder zumindest die Suggestion und zweidimensional glatte Verdoppelung derselben, denn *wir* fassen ja wiederum das Faltpapier der Gebrauchsanweisung an oder haben das kleine Heft in den Händen. Die grafisch elegante Zeichnung dieser Hände ist ein häufiges und wichtiges Erkennungsmerkmal einer Gebrauchsanweisung. Dadurch wird allerdings klar, daß die Gebrauchsanweisungen *keinen* Betrachterstandpunkt haben, sie neutralisieren ihn, sie objektivieren unsere Handlungen. Sie negieren damit die Verwandtschaft von „brauchen“ zu „genießen“ oder reduzieren dieses Verhältnis auf „Gewohnheit“ und „Konvention“. Trotzdem erscheint die Darstellung der Hände jedesmal die Möglichkeit zu eröffnen, tiefer ins Beziehungsleben der Gebrauchsinstruktionen einzudringen. „Das Condom vorsichtig - besonders bei spitzen Fingernägeln - der Packung entnehmen. Das gilt auch für die Partnerin. Vorhaut des versteiften Gliedes zurückziehen. Reservoir, das der Aufnahme des Samens dient, mit Daumen und Zeigefinger anfassen. Condom mit der anderen Hand über das versteifte Glied gleichmäßig abrollen. Nach dem Samenerguß das Glied vor dem Erschlaffen zusammen mit dem Condom aus der Scheide ziehen. Das Con-

Abb. 11



dom dabei festhalten. Condom nur einmal benützen.“ (Abb. 9) Die Darstellung unserer Hände ist zugleich alles (Subjektive), was erlaubt ist, realistisch darzustellen. Das „Condom“ und das „Glied“ sind künstlich. Der „Gebrauch der Lüste“ darf das nicht tangieren, was die Gebrauchsanweisung zu sagen und zu zeigen hat. Die saubere Trennung ist der Kode ihrer Didaktik und Emotionslosigkeit.

(Nach vierzig Betriebsstunden) Fährt eine Spielzeuglokomotive auf, dann gibt es, wie zu sehen und zu bemerken ist, drei Möglichkeiten (Abb. 10). Der Gebrauchsanweisung aber stehen immer nur zwei Alternativen zur Verfügung: gut oder schlecht/ gut oder böse. Es ist naheliegend (und entspricht unseren kulturspezifisch und kolonialistisch geformten Klischees und Konnotationen), dieses Entweder-Oder mit Weiß und Schwarz (und sei es nur im Hintergrund) zu illustrieren. Die *Vermenschlichung* des Gegenstandes – unglückliches oder freudestrahlendes Gesicht der Lokomotive – dient der Unterstützung (oder Verschleierung) ebendieser dualen Auswahl, obwohl jene auch sonst eine weitverbreitete Methode der Gebrauchsanweisung ist. Auch wenn es so erscheint, ist diese Vermenschlichung kein Mittel der zusätzlichen, angenehmer gestalteten Information, sie unterhält nicht, sie verdeutlicht nur die Unterdrückung von Alternativen, weil sie unsere vielfältigen, diffusen Stimmungen eingleisig herabsetzt.

(Folgen) Die Anstandsbücher, die Kochrezepte, die Bau-, Bastel- und Spielanleitungen geben Abfolgen von Verhaltensregeln, Maßnahmen und Handlungsweisen vor, die *nicht* mit der berüchtigten „Tücke des Objekts“ rechnen. Die Instruktion in vier Bildern zum Start des „Ballonautos“ (Abb. 11) dokumentiert eine frappierende Einfachheit. Aber die paar Geschwindigkeits-Striche auf Bild 4 garantieren noch lange nicht, daß das Auto auf jedem Boden losfährt, absaust, zumal es auf dem Bild in genau gleicher stereotyper Stellung gezeichnet ist wie das ruhende Auto in Bild 1. Manchmal jedoch sind die Folgen selbst auf der Gebrauchsanweisung (un)absehbar:

die „Raketenballons“ sausen aus den wohlgerahmten Darstellungen hinaus, brechen aus, (Abb. 12) beeinträchtigen die vorhergehende, in direktem Zusammenhang stehende, detaillierte, aber beruhigte Visualisierung, denn eigentlich müßte schon ordentlich Luft beim Herausnehmen des Mundstückes ausströmen. Die Übergänge von einem Bild zum anderen deuten also eine lückenlose Abfolge nur an, die Gebrauchsanweisungs-Bildergeschichten sind Simulationen par excellence. Sie geben nur eine *Richtung* an für die Handlungsweise. Hervorzuheben ist noch, als (un)verschämte Pädagogik, die männliche Dominanz der Spielanleitungen – nur selten werden Mädchen gezeigt und auch nur um sich im nächsten Bild wieder in Jungen zu verwandeln (Abb. 13). Andererseits gibt es in bestimmten Bereichen von Gebrauchsanweisungen auch eine weiblich dominierte Darstellungsweise, aber diese ist so durchsichtig an Werbung und Kulturklischees orientiert, das sie fast schon selbstironisch wirkt. Die bildlichen Abläufe erwarten in jedem Fall Übersetzungsleistungen der Betrachter, enthalten aber auch oft irritierende Überanweisungen. Die *Parzellierung* in Bilder oder in Bildern (Ab. 14) ist wie die Numerierung (oder gleichzeitig mit ihr) an (un)ausgesprochene Gewichtungen, Bevorzugungen und entsprechende Bedeutungen geknüpft. Auch wenn sie nur mögliche „Bildbefragungen“ und vergegenständlichte Schritte inszenieren wollen, manifestieren sie den Gegensatz von offener und geschlossener, von kreativer und instruierter Herangehensweise.

(*Lehre von der Führung*) Die Strategie fast jeder Gebrauchsanweisung, läßt sich nun sagen, ist nach den folgenden zwei Prinzipien organisiert:

- dem Entgegenkommen in der *Verbindung* von veranschaulichtem, bildlichem und sprachlich-vereinfachtem Material oder der Anknüpfung an gängige Erfahrungen,
- dem Auffordern der *Zerlegung* in Denk- und Bildschritte, in der Aufgliederung in Pfeil- oder Zahlenfolgen.



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 15

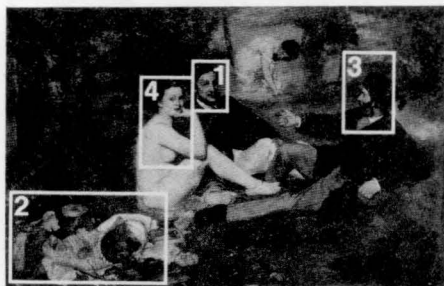


Abb. 14

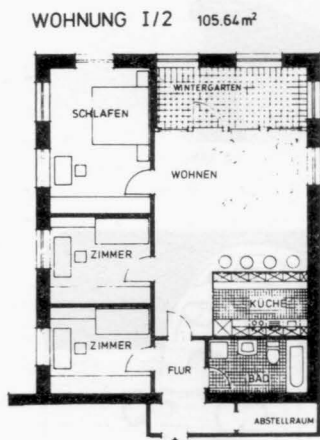


Abb. 16

Da die Gebrauchsanweisung es allen recht macht, machen muß, mit allen unterschiedslos kommunizieren will, bis zuletzt und fröhlich (Abb. 15), sind die Prinzipien paradox, auswegslos. Zusammenhang und Zerstreung ergeben in uns den Akt der momentanen Verwirrung, der uns die Gebrauchsanweisung übersehen und ignorieren läßt – und erst allmählich bzw. stückweise greifen wir auf sie und ihre scheinbare Unverzichtbarkeit zurück, dann wenn gar nichts mehr geht. Ihre Macht der allgegenwärtigen didaktischen Intervention hat uns erreicht, wir haben sie verinnerlicht.

(P.S. Wichtig) Wie sollen wir darüberreden (gemäß dem impliziten Gebrauchsanweisung), wenn wir uns am Küchentisch nicht mehr gemütlich gegenüber sitzen, sondern nur noch aufgereiht nebeneinander? (Abb. 16) „4 Stück Amoniak-Lavendel-Ampullen/Gebrauchsanweisung: Röhrchen mitten durchbrechen und die Bruchstelle dem Ohnmächtigen unter die Nase halten.“

Harald Justin

Eine Architektur für das Glück?

Vom Gotteshaus zum Einkaufsparadies

Zwischen Tradition...

„Die sichtbare Stadt und ihre versteinerten Strukturen verbergen eine unsichtbare Stadt, die aus geistigen Kristallisationen gebildet ist.“ (1) Diese Worte Pierre Massés mögen uns in Erinnerung rufen, daß die Dechiffrierung architektonischer Unternehmungen in einem Kraftfeld vorzunehmen ist, in denen der umläufigen Ideen vom Bauwerk ebenso gedacht wird, wie der Geschichte, der Auftraggeber und der Ausführenden.

Der Kraft, die aus der Idee kommt und Häuser wachsen läßt, wurden die Bewohner Münsters ansichtig, als am 4.9.1986 der Neubau eines Karstadt-Kaufhauses eröffnet wurde. Es war ein Ereignis von mehr als lokalem Wert, als Beispiel mag es nämlich für die Konfrontation zwischen Tradition und Moderne in Städten wie Münster stehen, die, ungleich der großen Metropolen, noch nicht auf ihre Finalität hin urbanisiert sind.

Die hausgemachten Probleme Münsters beginnen mit dem Verhältnis zur Tradition. Münster ist mit seinen 250 000 Seelen zählenden Einwohnern ein Hort des Katholizismus. Die Stadt läßt sich ungehört per Poststempel als eine „der Schönsten unter Deutschlands Schönen“ feiern, und der auf postalischem Weg in Umlauf gebrachte Stolz auf die Schönheit der Stadt und ihrer Bauten schließt den Stolz auf die Geschichte Münsters ein. Von dieser ließe sich beinahe behaupten, daß sie in ein *märchenhaftes Halbdunkel* getaucht sei, sie ließe sich trefflich mit den Worten „es war einmal“ und „in uralten Zeiten“ beginnen, wenn, ja wenn die Gründung Münsters eben nicht mit unwiederlegbaren Urkunden und Dokumenten nachzuweisen wäre, und sie sich damit als historische Tatsache und eben nicht als Märchen präsentieren würde. Aber irgendwie märchenhaft klingt sie ja doch, diese Geschichte vom alten Frankenkönig Karl und der noch älteren *Kultstätte*, aus der dann, per Dekret, Hammer und Meißel, eine Klosterkirche mit Bischofssitz und später eine Stadt, Münster eben, entstand.

Ein das Stadtbild visuell dominierendes Mahnmal der Geistlichkeit, das war der Dom dann jahrhundertlang; eine Kraft, die aus dem Kult erwuchs, bezeugend. Damit aber ist spätestens Schluß, seit eine Maulwurfsarbeit besonderer Art Aufmerksamkeit erregt. Wer sich nämlich von Ort in die Innenstadt begibt wird einer modernen Form des Bildersturms ansichtig. Das Gründungszeugnis der Stadt hat augenscheinlich weltliche Konkurrenz durch die robuste Präsenz verschiedener Hochbauten, aber insbesondere durch einen großen Kaufhauskomplex bekommen. In direkter Nähe zum Horten-Kaufhaus gelegen, läßt sich nun, in aller Pracht und Herrlichkeit, das neueröffnete Karstadthaus feiern. Nachdem das 1959 gebaute Karstadthaus 1984 abgerissen wurde, ist nun an gleicher Stelle, aber ungleich prächtiger und größer, Karstadt wie ein Phönix aus der Asche wiederauferstanden. Als ein neues Zentrum innerstädtischen Lebens setzt es einen deutlichen Akzent: der Dom und die benachbarte Lambertikirche werden allein größtmäßig zur Bedeutungslosigkeit verurteilt und zudem in ihrer Rolle als Magnet für das einheimische und auswärtige Publikum eingeschränkt, die direkt gegenüber liegende Dominikanerkirche wird durch das 15mal größere Bauvolumen des Karstadt-Gebäudes geradezu erdrückt, und die Clemenskirche sieht gar nur noch, wer sie auch finden will.

Lehrt uns die Architekturgeschichte, daß die Größe von Kultbauten und Kirchen in direktem Zusammenhang mit der imaginären Größe und Macht des jeweilig Verehrten steht, dann ist es keine Frage, wie der Raubbau an der sichtlich kirchlichen Präsenz zu interpretieren ist. Hier setzt die profane Architektur des Kaufhauses einen vorläufigen Schlußstein unter den Prozeß einer schleichenden Säkularisation, der Bau ist vollendeter Ausdruck eines mit Mark und Pfennig rechnenden Rationalismus, der das Klingeln der Kassen gegen den Geruch des Weihwassers setzt.

Wenn nun Oberstadtdirektor Fechtrup (CDU) diesem Bau „hohe architektonische und städtebauliche Einmaligkeit“ (2) be-

scheinigt, sieht es dann nicht so aus, als ob er und seine Partei, des schnöden Geldes wegen, das Herz-Lieb-Jesulein vor die Tür setzen? Dem Lamento des SPD-Ratsherren Fricke über die das „Stadtbild sprengende Dimension“ (3) der Kaufhaus-Anlage entgegen dagegen, daß eben dies die Bedeutung des Baues ist. Denn diese „Axt am Stadtbild“ (4) wird ja gerade von jenem Geist der Aufklärung geschwungen, der den Abfall von Gott immer schon predigte.

Da steht er nun, der neue Bau und formuliert mit seiner unziemlichen Größe einen deutlichen Machtanspruch. Mit dem Horten-Bau verbindet ihn die rotgesteinte Außenhaut und, trotz der merkantilen Konkurrenz, eine Bruderschaft im Geiste. Architekturkritische Geschmacksenthusiasten werden nun versucht sein, dieses Bauwerk Stein für Stein sich auf der Zunge zergehen zu lassen. Es wird nichts nutzen – um diesen Bau ist ein Herumkommen nicht mehr möglich, hier wurden, ebenfalls Stein für Stein, Tatsachen geschaffen. Wegdiskutieren ist nicht mehr! Architekturkritik, die hier kulinarisch argumentiert, die fragt, ob die Außenfront, die gleichermaßen Assoziationen zu Schießscharten als auch zu den Wiedertäuferkäfigen am Lambertiturm erweckt, nun eine „anbiedernde und heimatselige Fassadenkosmetik“ (5) betriebe oder sich in willkommener Weise der münsterländer Bauweise anpasse (6), eine solche Kritik verfehlt die tiefere Bedeutung, die ein solches Gebäude in seiner tagtäglichen Benutzung produziert. All' diese Dispute werden nämlich vergessen sein, wenn sich erst die Pforten des neuen Kaufhauses geöffnet haben, um den hereinströmenden irdischen Heerscharen potentieller Konsumenten Einlaß zu gewähren. Dann wird das von dem Karstadt-Konzern (bei dem Architekten Prof. Deilmann) in Auftrag gegebene Gebäude seiner höheren Weihe zugeführt werden, dann gilt nur noch: Rein und sich wohlfühlen!

... und Moderne

Die Besucher werden einen Erlebnisraum geboten bekommen, auf dessen Inszenierung Karstadt viel Mühe verwendet hat, der aber so oder ähnlich in jedem Kaufhaus anzutreffen ist. Horten-Chef Heinz Garsoffky verglich unlängst den Einkaufsbummel im Warenhaus mit einem Theaterbesuch: „Wir haben in jedem Haus unsere Inszenierung zu treffen. Auch die Auslagen der Warenhäuser erfordern eine ungeheure Arbeit in der Kulisse. Und ist es nicht einfach schön, durch ein Warenhaus zu flanieren, sich anregen zu lassen, so wie man es in einem Theater tut?“ (7) Wer so durch das Warenallerlei schlendert, spielt mit in einer inszenierten Schau, er wird zum Schau-Spieler! „There is no business like showbusiness“ – und nirgendwo gehen die Träume der „kleinen Angestellten“ (S. Kracauer) bedingungsloser in Erfüllung als hier. Hinzu kommt garantierte Erlebnisintensität: Anders als im Museum, dieser anderen Kultstätte des Kunstschönen, kann im Kaufhaus in direkten Kontakt zu den bewunderten Objekten getreten werden. Anfassen und mitnehmen ist nicht verboten, sondern geradezu erwünscht. (Gegen einen geringen Obulus, versteht sich!) Die von der Warenrepräsentation verstärkte taktile Komponente setzt sich fort in der libidinösen Qualität einer auf engem Raum sich bewegenden Menschenmenge. Warenmenge und Menschenmenge verhalten sich kongruent, wo Warenverkehr und Menschenverkehr in Austausch treten. Das Zusammenspiel von Schau-, Berührungs- und erotischer Lust erzeugt jene Reizüberflutung, die das Kaufhaus als *den* modernen Tempel der Sinnlichkeit im Zeitalter der Moderne auszeichnet; die hier zelebrierten Rituale der Sinnlichkeit sind notwendige Vorbedingungen des Kaufrausches. In diesem Zusammenhang verdienen jüngst gemeldete Ereignisse aus den USA unsere ungeteilte Aufmerksamkeit: Da wird nämlich unter der Überschrift „Party für Singles zwischen Fleisch und Tiefkühlkost“ gemeldet (8), daß Supermärkte neuerdings Einkaufs- und Kontaktabende für Alleinstehende veranstalten. Zwischen Lebensmittelrega-

len wird die Nähe zum anderen Geschlecht gesucht. Wenn sich rund 800 Menschen in den engen Gängen drängeln, gilt eine der Voraussetzungen für das Gelingen des Abends als bereits erfüllt. „Im Supermarkt herrscht die für sie (die Singles, H.J.) angenehmste Atmosphäre, und sie brauchen sich nicht zu verstellen,“ meint Single-Experte Dick Syatt. Hier ist man Mensch, hier kann man's sein. Die einzigen lautgewordenen Klagen stammen von jungen Männern, die die überrepräsentative Anwesenheit von älteren Damen bemängeln, und damit verdeutlichen, daß hier nicht Partys zwischen, sondern *für* (männliches) Frischfleisch und (weiblicher) Tiefkühlkost abgehalten werden. (Die Geschäftsleitung dankt jedenfalls, sie kann an manchen Abenden ein Umsatzplus von 72 Prozent verbuchen!) Wo dermaßen die Sensorien der flanierenden Besucher angeregt werden, da mag kalkulierende Rationalität zwar das Maß angeben – von der Architektur gelenkt, von der Ökonomie befohlen und von der Verkaufspsychologie gefordert, sind optimale Raumausnutzung, eine günstige Errichtung der Verkaufsstände und ausgeklügelte Verkehrswege oberstes Gebot – aber die besondere Faszination einer Atmosphäre der schillernden Warenwelt verdankt sich dann eher der Wirksamkeit kollektiver, unbewußter Wunschkonstruktionen.

... geht das Glück fremd!

Was das Kaufhaus nämlich so überaus interessant macht, ist der Umstand, daß es, als eine steingewordene Materialisation von Wünschen, die Funktion einer Wetterstation des kollektiven Unbewußten übernehmen kann. So kommt das Warenhaus in einer bislang nicht übertroffenen Weise dem Bedürfnis nach Erlösung nahe. Das schier unerschöpflich scheinende Angebot korrespondiert einer der Sphäre des religiösen verhafteten Vorstellung von Unendlichkeit. Die über 180 000 in einem gut sortierten Warenhaus bereitgehaltenen Artikel imaginieren die Einlösung aller Utopien, in denen von der Befriedigung aller leiblichen

Bedürfnisse die Rede war. Die Genealogie der Ware – ihre Herstellung in der Fabrik – verfällt der Täuschung: durch die Art ihrer Repräsentation wirkt sie wie direkt den Ressourcen der Natur entnommen, nirgendwo den Prozeß mühseligen Arbeitens anzeigend. Wie naturwüchsig liegen Schuhe, Radios oder Textilien in den Regalen, das Hendl fliegt einem gleich gebraten ins Maul, und wo sich japanische Elektrogeräte, US-Jeans und deutsche Wurstwaren treffen, da singt diese Internationale der Waren das Lied einer friedvollen, internationalen Gemeinschaft. Ein Leben ohne Arbeit, aber voller Lust, ein Leben in Frieden – und schon ist man im Kaufhaus dem „Himmel ein Stück näher!“ (9) In diesem Warenuniversum sind die Dinge beredt, die Menschen schweigen und hören offenen Ohres dem Märchen von *Schlaraffenland* und vom *Einkaufsparadies* zu. Hier ist die Verkäuferin die gute Fee und das Glück kann an die Hand und nach Haus genommen werden.

In den zu Topoi der Warenhausbeschreibung gewordenen Bezeichnungen wie „Einkaufsparadies“ bewährt sich das Kaufhaus nicht nur als eine gigantische Umwälzungsmaschine von Geld und Waren. Im Kaufhaus werden die Mythen vom Paradies vom Himmel direkt auf die Straßen gestellt. Vom Kopf auf die Füße, vom Himmel nach Münster. Allein, aus dem Wunsch, daß das Paradies hier und jetzt kommen soll, spricht die Ungeduld des Herzens. Sie nimmt in Kauf, daß Christus durch die Vordertür ausgetrieben wird, während sich durch die Hintertür die Mythen wiedereinschleichen. Dem „sichtbaren Gott“ (Marx), dem Götzen Mammon, wird in dieser Kathedrale der Waren ein Opfer gebracht, und diese Macht des neuen Gottes verhindert, daß die alten Mythen aufgearbeitet werden, sie fügt den alten neue hinzu. Eine Architektur, die uns so den Diskurs der Ohnmacht aufzwingt, kann nur als ein gewaltiger Stolperstein auf dem Weg zum Glück bezeichnet werden.

Die Geschichte der Kaufhauskritik zeigt leider aber auch, daß selbst die radikalsten Kritiker einer solchen Architektur

den kollektiven Vorstellungen eines pseudo-religiösen Diskurses folgten: ihnen fiel nichts anderes ein, als diesen *Himmel auf Erden* per Bombe in *Hölle* zu verwandeln und das Warenmeer in einem Flammenmeer untergehen zu lassen...

- 1) Pierre Massé, zit. nach: Kat. „Das Abenteuer der Ideen – Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution“, Berlin 1984, Klappentext
- 2) Fechtrup, laut Westfälische Nachrichten, 31.5.'84
- 3) Fricke, laut Münstersche Zeitung, 26.5.'85
- 4) Prof. Schrewe, zit. nach Fricke, a.a.O.
- 5) M. Sundermann, in: Baukultur, 2/1985, S. 17
- 6) So der damalige Landeskonservator Prof. Ellgers in seinem Gutachten
- 7) Garsoffky, laut „Spiegel“, Nr. 34, 18.8.1986
- 8) AP-Meldung, zit. nach Westfälischer Anzeiger, 27.8.1986
- 9) R.G. Reuth in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 16.1.1986, in einem Bericht über das Berliner „Kaufhaus des Westens“.



Burghardt Schmidt

Problem mit dem Gedenkbild

(Nach einem Vortrag im Kunstverein Hannover)

Detlef Kappeler's Bild zu Theodor Lessing ist produziert worden im Auftrag. Kappeler stand vor der heute nach Durchgang durch die skeptische Generation nahezu unüberwindlichen Schwierigkeit eines Gedenkbilds.

Entgegen stehen die vielen, vielen Zweifel an der Faßbarkeit des Geschichtlichen, die über die *skeptische Generation* hinaus eher noch gewachsen sind. Entgegen steht, was der Psychologe Alexander Mitscherlich die „Unfähigkeit zu trauern“ nannte. Und wir wissen ja, *Theodor Lessing* wurde von Nazis im Ausland ermordet, nachdem er schon in den letzten Jahren der sogenannten *Weimarer Republik* an seiner Lehre und Forschung gehindert wurde durch die deutsch-nationale Atmosphäre an deutschen Universitäten wie in seinem besonderen Fall an der Technischen Hochschule Hannover. Schließlich wurde er hinausgeworfen. Dazu bedurfte es nicht erst der Machtergreifung der Nazis. Trauerarbeit wäre in allem, was sich auf Lessing bezieht, nötig, und doch scheinen wir eben unfähig zu trauern. Kappeler sucht das scheinbar Unmögliche zu schaffen mit einer Strategie der Kritik. Diese zwingt ihn, den Fall Lessing am wenigsten als Fall zu sehen, als bloßes Menetekel. Er muß sich fragen, was das Eingedenken Lessings für unsere heutige Situation im universitären Bereich des sich als wissenschaftliches Arbeiten Verstehenden zu bedeuten hat. Und da gerät er notwendig auf den Rauswurf von *Peter Brückner* aus Forschung und Lehre, so etwas passiert also auch heute, es ist zu untersuchen. Das Mindeste, was man der Erinnerung Lessings schuldet.

Kappeler ging in der Produktion seines Bildes von dem unübersehbaren Unterschied des Lessing-Schicksals während der letzten Jahre der Weimarer Republik und des Brückner-Schicksals während der 70er Jahre der *Bundesrepublik Deutschland* aus. Rein oberflächlich institutionell schon wurde Lessing von der Technischen Hochschule, besonders ihren Studenten, verfolgt, Brückner relegierte das für Wissenschaft zuständige Ministerium, von der Universität Hannover her bekam er biswei-

len sogar kollegiale Hilfe. Stärker inhaltlich: Bei Theodor Lessing handelte es sich um einen wenngleich *linksliberalen* Gelehrten, der mit den Mitteln gelehrter Kritik arbeitete und, worauf es Hans Meyer in seiner Autobiographie „Deutscher auf Widerruf“ aufmerksam macht, stark in die ideologischen Irrationalismus-Ströme der 20er Jahre verflochten war, also in die Atmosphäre, die ihn dann ausspuckte. Peter Brückner entwickelte seine politische Front aus den internationalen studentischen Protestbewegungen der 60er Jahre heraus, die bei aller Abweisung positivistischer Wissenschaftlichkeit im Namen der Dialektik ebenso gegen Irrationalismus sich abschirmten. Auch er Gelehrter zwar und mit Mitteln gelehrter Kritik arbeitend, engagierte sich häufig genug in der Öffentlichkeit protestierender Massenveranstaltungen mit ganz anderem Gestus.

Kaum hatte Kappeler bildnerisch den notwendigen Bezug im großen Unterschied hergestellt, erfuhr er, Auftrag hin Auftrag her, wie sehr man sich bemühte, sein Bild zu verdrängen, zumal dieses die aktualisierte Frage nach Lessing auf Zeichen der Vernichtungsmaschinerie Nazi-Deutschlands auftrug und auf das ghettoisierende Einkreisen der Gastarbeitermassen späterer Zeiten, als ob das nicht in den historischen Kontext gehöre, wenn man überhaupt noch historischen Kontext will statt Vergessenmachen durch strapaziertes Eingedenken. Die politische Auseinandersetzung um den Ort des Bilds ist bekannt, von allen wichtigen Zeitungen der BRD berichtet worden, ebenso von den Rundfunk- und Fernsehanstalten. Hans Meyer und Erich Fried engagierten sich für Kappeler's Bildanliegen. Kaum kratzt Kunst ein wenig an etwas, schon gibt es wieder Lärm um sie, solches Kunststück brachte Kappeler zustande in einer Kulturatmosphäre, in der Kunst alles Kratzen und alle Kratzer vermeiden möchte. Anders als George Grosz und Otto Dix, die ihren Gegner, die unternehmerische Bourgeoisie der 20er Jahre verloren hatten im Lauf ihres Lebenswerkes und darum ihre Bissigkeit preisgaben, findet die bewegliche Aufmerksam-

keit Kappeler's für Zeitfronten immer wieder ihren Gegner.

Die politische Auseinandersetzung brachte aber durch das Sich-anhängen an einige oberflächliche Symbolimplikationen das Bild als Bild weithin zum Schweigen.

Gerade das Bild als Bild will ich mir zur Rede stellen, damit es nicht eine zweite Verdrängung erfährt. Man hat es in einem Bericht dem „*phantastischen Realismus*“ zugeordnet. Sofern man nur die Wortkombination an sich selber nimmt, die Zusammenkunft von Phantastik mit dem Ausdruck von Realitätsstrukturen, mag das angehen. Aber die Wortverbindung ist festgeschrieben für eine bestimmte Wiener Bewegung in der Malerei von Rudolf Hausner über Ernst Fuchs und Walter Hutter zu Anton Lehmden und Arik Breuer, die sich dem Surrealismus anschloß. Abgesehen allerdings von wenigen Anspielungen verzichtete der Wiener phantastische Realismus auf den politischen Zug des Surrealismus, er übernahm nur die Verfahren, um zu Traumbildern zu gelangen. Das Träumen wurde in die Privatheit zurückverwiesen. Allein die Welt der Wachen ist ja nach einem antiken Anspruch allen gemeinsam. Weithin leuchtet in den individuellen Phantasien „das Lampenlicht des Privaten“, obwohl freilich in den individuellen Phantasien auch Mythen auftauchen. Mythos unterscheidet sich ja insofern von Phantasien, als er ein wie immer öffentliches Gelten mit sich führt, das den Phantasien fehlt. Letztere können sich zu öffentlichem Gelten durchsetzen, dann schlagen sie eben in Mythen um, geboren aus der Phantasie eines einzelnen Vorstellbaren. Und andererseits können eben Phantasien Mythenmotive, wie sie in dem Einzelnen kombinatorisch umgehen, enthalten. Die Phantastik des Kappeler'schen Bilds arbeitet über das Lampenlicht des Privaten nachdrücklich drängend hinaus mit Mythen, die nicht nur spurenweise in die individuellen Träumereien verflochten werden. Daher hat das Bild mit dem phantastischen Realismus fast kaum etwas zu tun.

Ein erster Blick eröffnet einem *Photorealismus*. Doch auch nicht das. Der Photorealismus bemühte sich darum, aus unserer durch Photographiemengen wesentlich mitbestimmten visuellen Umwelt einzelne Photographien herauszugreifen, sie enorm vergrößernd getreu zu verdoppeln, um sie dem Bewußtsein gegen unterschwellige Einwirkungen aufzudrängen. Wenn man sich einen Überblick über das Gesamtphotorealistischer Werke verschafft, taucht ein wichtiger Zug auf, der das Gesamt zwar kaum erschöpft, aber doch in seinen Vordergrund tritt. Es geht in einem Abstand nehmenden Demonstrieren um das Stillstellen der vagabundierenden Bilder von Konsumwelt. Für Kappeler, wo er Photorealistisches einsetzt, geht es um alles andere als um die Bestimmungen des Photorealismus, wie sie hier ausgesprochen sind. Zunächst scheint es sich um ein photorealistisches Verfahren zu handeln, welches mit anderen Verfahren zusammen eingesetzt wird. Als ob die Schwierigkeiten eines dreidimensionalen Modells mittels photographisch schon planifizierter Vorlage umgangen werden sollten. In der Frühe der Neuzeit, der Renaissance hatte schon der Kunst- und Architekturtheoretiker Leon Battista Alberti die Maler trickreich angewiesen, zwischen sich und das Modell ein durchscheinendes Tuch zu halten, dann hätten sie die Dreidimensionalität zur Zweidimensionalität hin überbrückt. Warum soll man solche Verfahren nicht einsetzen und auch später neu hinzugekommene Techniken, wie die Photographie. Vor allem wenn es um begrabene Tote geht, die als Modelle aus der Welt herausgeworfen sind, bleibt ja gar nichts anderes übrig, außer man nähme Kunstvorlagen, falls sie vorhanden. Was technisch auf dasselbe hinausläuft. Aber das Photorealistische bei Detlef Kappeler meint nicht nur den neuesten Stand technischer Möglichkeiten, der gewählt wird. Inhaltlich soll das gesamte Photorealistische gegen Gerahmtheit protestieren, so wie eben die Photographie an sich selber bloß Rand hat, keinen Rahmen. Sie ist das Ausschnitthafte, das Herausgeschnittene schlechthin und liefert keinen in

sich geschlossenen Bildraum einer gesonderten Bild-Welt. Photographisches Bild ist alles andere als eine Monade, denn über das Randhafte der Ränder weist sie immer hinaus. Man kann sich in Photographien nicht versenken. Sich versenken ins Bild, das nannte Walter Benjamin dessen Aura, den Goldhof, der den Betrachter in sich hineinsaugt, alles andere ausschließlich auf sich bezieht, die Rahmenfunktion. Photographien zeigen keine Aura. Das ständig weiterweisende der Photographie, das gerade Benjamin zurückerinnerte zur barocken Allegorese und zu den flanierenden Korrespondenzen Baudelaires, liefert Kappeler den entscheidenden Grund zum Verwenden photorealistischer Verfahren. Es löst ihm das schlechthin Behauptende eines Gedenkbildes auf in ein Experimentieren, ein Versuchen mit ständigem Entgleiten. Solches faßt sich im Bildhintergrund symbolisch zusammen zum bösen Motiv des KZ-Zugs, ein Reisemotiv der Vernichtungsmaschinerie, das ja stets noch im Verschieben jeder Art anklingt.

Kappeler's Bild ist offensichtlich ein äußerst vorangetriebenes *Ineinanderwirken von Malerischem und Zeichnerischem*. Man möchte meinen, drei oder vier dem Malerischen eingewirkte Vorhänge aus Zeichnung seien darüber gehängt und dahinter gehängt, eine oszillierende Kulissenstruktur. Die verbietet zu sagen, die Wirksamkeit des Bildes hinge vom Zeichnerischen ab, auch wenn es sich augenfällig zu machen scheint, eben so läßt es sich nicht sagen, das Bild hinge vom Malerischen ab. Nicht umsonst war Kappeler das Malerische derart wichtig, daß er Pastellfarben wählte. Denn Pastellfarben erhalten sich ihren Farbton unter verschiedensten Bedingungen. So wichtig war ihm das Malerische mitten in der Virtuosität der Zeichnung. Gemeint ist dennoch Ineinanderwirken, und zwar nichts weniger als um eines Kokettierens mit technischer Perfektion willen. Ein ganz bestimmter, die Bildabsicht treffender Grund liegt fürs Ineinanderwirken vor.

Entgegen häufiger Meinung sind Farbigkeiten nicht bloß, wo sie in Symbolisierungsprozesse eingehen, auch sonst in ih-

rer Wirkung höchst eindeutig bestimmt oder fixiert. Die Zeichnung dagegen stiftet unruhige Vieldeutigkeit, sie bricht aus oder spielt herum, je nach dem. Das lehrt uns eine so einfache Erfahrung wie die mit dem Vexierbild, es ist zeichnerischer Art. Man könnte kaum aus bloßen Farbigkeiten ein Vexierbild machen, obwohl der Romantiker William Turner fast daran war mit seinen Landschaften suggerierenden Farbfeldverteilungen, Farbfeldverschleifungen in Farben-Streuen, im Farben-Streuen. Bei genauerem Blick auf seine Bilder merkt man allerdings, daß Vexierhaftes in ihnen doch an der sehr zurückgehaltenen Zeichnung aufgeht, nicht an den Farbigkeiten. Kappeler will nun den ins Symbolische entgleitenden Experimentalcharakter seines Bildes erzeugen durch das Zeichnerische, das wohin immer abhebt von der Bestimmtheit der Farbigkeiten. Untersuchungs-statt Behauptungston tritt nur so ein.

Und doch hängt die Wirkung des Bildes insofern am Malerischen, es lebt davon, als die Entschiedenheit des Farbigen die Entschiedenheiten der Fragen des Bildes festhält. Es sei da etwas Ungeheuerliches geschehen, das aufgedeckt werden muß, sei es vielleicht um den Preis seiner Unerklärbarkeit.

Kappeler's Bild wurde politisch besonders aufgegriffen, weil es anlässlich eines Gedenkens für Lessing Brückner ins Spiel bringt, ja wie Äußerungen meinten, in den Vordergrund spielt. Bleibt man bei der Darstellungsweise, dann tritt das *Lessing-Portrait* weit in den Vordergrund, *Brückner* dagegen taucht *hintergründig* und viel kleiner auf. Allerdings durch die *Größe des Lessing-Gesichts* gerät dieses in *darstellerische Gestreutheit*, während der *Brückner-Kopf* *konzentriert* deutlich wird. Es gibt verschiedene Weisen bildnerischen Akzentsetzens, einmal die Proportionalitäten, zum anderen die Deutlichkeitsgrade. Hier soll die sich kreuzende Überquerung des Akzentuierens die schon angerissenen Unterschiede ins Auge fallen lassen, der skeptische Gelehrte bürgerlichen Stils, oft übereinstimmend mit der ihn bedrohenden Ideologie



eben zum einen, der engagiert Heftige im Frontbildern der gesellschaftlichen Konflikte zum anderen. Man darf, und Kappeler tut das am wenigsten, im Unterscheiden keineswegs vergessen, der eine wurde zum Beschluß seines Verfolgtseins unter Völkerrechtsbruch ermordet, der andere starb offensichtlich aus anderen Gründen als denen seines Verfolgtseins, seiner Diffamierung, er wurde mindestens nicht ermordet. Kappelers Bild untersucht den Unterschied im Übereinstimmen. Statt eines isolierenden Eingedenkens im Identifizieren des monumentalen Denkmals werden historische Strukturen diskutiert. Alles andere als ein Ergebnis wird vorgelegt, das man nun schwarz auf weiß nach Hause tragen könnte, gefragt soll werden unnachlässig, drängelnd, quälend.

Anderen kamen Bedenken wegen der überdeutlichen Symbolisierungen die das Plakative streifen würden. Gewiß, warum sollte ein Künstler nicht auch Plakate machen. Und Kappeler hat das hin und wieder getan, etwa in den Auseinandersetzungen um das Atomkraftwerk Brokdorf an der Elbe. Dieses Lessing-Bild will aber das Plakative nicht. Man muß zu ihm erinnern, daß es für eine Außenhängung in einer fußgängerischen radfahrerischen Verkehrszone der Universität Hannover am Theodor-Lessing-Haus produziert wurde, an Außenfasaden. Es richtet sich derart an ein ständiges, aber flüchtiges Vorbeigehen der Rezeptionsweise. Hierfür mußte es im Verdeutlichen einiger Bildzentren überzeichnen. Eine Anzahl von vorangegangenen Entwürfen Kappelers belegen, er hat im Über- oder Unterzeichnen des Verdeutlichens geschwankt, bevor er sich entschied. Und selbst die gröbende Variante stieß beim präsidialen Kunstkenner der Universität auf die Meinung, sie sei für eine Außenhängung ohnehin zu meisterlich detailliert gearbeitet. Als ob nicht gerade bei solchen künstlerischen Aufgaben eine meisterliche Detailarbeit erforderlich wäre.

Zwar wurden zum Lessing-Bild Entwürfe gemacht, die als solche fungierten, das heißt sie halfen, wie geschildert, der Entscheidung für die spezifischen Bedin-

gungen des Auftrags. Doch in der Weise, in der sie nicht zum Austrag kamen im großen Tafelbild, wurden sie zu selbständigen Bildberichten, hinorientiert zum Zentrum der gesamten Projektarbeit, auch durchaus kritisch zu ihm. Kappeler erreichte wieder auch in den Entwürfen jenen zyklischen Charakter einer Anzahl verschiedenartigster Arbeiten bis in die dazugehörige Graphik hinein ums Zentrum herum, wie das in seinem Projekt Nordholz passierte und seinen Arbeiten zu Caspar David Friedrichs Eismeer-Bild. Der Zyklus ist episch, er wahrt darum den einzelnen Darstellungen eine gewissen narrative Selbständigkeit in der versuchten Zuordnung zu einem intensiv Gemeinten. Das Ganze könnte oder sollte auch platzen, nacheinander, nebeneinander, durcheinander herlaufen, sich verknäueln und wann wird man sich trennen?, bald! Kritisches Sichttrennen etwa in einem Entwurf zum zentralen Tafelbild, wenn die Hintergründung mit den KZ-Zug ersetzt ist durch das umgekehrt vom Himmel herabfahrende Welfenschloß, welches zur Technischen Hochschule, dann Universität umfunktioniert wurde. Am wenigsten geht es freilich darum, den Welfen nachzutauern. Wer denkt aber denn noch heute an sie im Anblick der Technischen Hochschule beziehungsweise Universität Hannover?

Daß für das Zentrum von Kappelers Lessing-Projekt, das Tafelbild, trotz Auftrags kein Aufhängeort entsprechend dem Produktionsprozeß gefunden wird, zeigt: die Politik fürchtet immer noch die Kunst, obwohl diese weithin in der Perspektive des Positivismus von Machbarkeit in ihrem Möglichkeitsschwelgen so harmlos geworden ist, daß sie sich gewöhnlich jeden Stachel beibt und ablegt, wanns den Inszenatoren paßt. Kappeler stiftet dennoch Ärger: Kunststück!

Jochen Hiltmann

Beredesames, nichtssagendes Bild

Zu Detlef Kappeler und Burghart Schmidt

Eine Kritik oder eine Würdigung der ästhetischen Qualität einer Malerei kann nicht davon abhängig gemacht werden, welche politische Wirkung das Bild auslöst. Wir würden Kunst einer Logik unterwerfen, die nicht die ihre ist. Unweigerlich würde man, das kommt hinzu, sein künstlerisches Urteil vom politischen Niveau derer diktieren lassen, deren Diktat man doch entkommen will, künstlerisch und politisch; ihr Denken nämlich schlüge im eigenen durch. Diese Klarstellung muß wohl am Anfang stehen, erst wenn eine solche getroffen ist, werden mir Differenzierungen möglich.

So sehr meine Unterstützung Detlef Kappeler gehört, wenn es sich um die politische Seite des Streits handelt, den er austrägt, so sehr halte ich sein „Gedenk-Bild“ zu Theodor Lessing, um das der Streit geführt wird, für mittelmäßig, belanglos und nichtssagend, weil beredt. Und Burghart Schmidt kann ich nicht zustimmen, weil er in einem Text, der von fleißiger Belesenheit zeugt, politische und ästhetische Argumente in einer Weise ineinander abstützt, die seinen Aufsatz zu einer Apotheose dieser Arbeit Kappeler werden läßt.

Wer spricht? Wer mahnt? Wer gedenkt? Ist es das Opfer, das wohl allein zu sprechen berufen wäre? Oder ist es das Nicht-Opfer, das sich an dessen Stelle setzt, um ihm Stimme und Ausdruck zu leihen? Also der, der einen Auftrag entgegennahm, einen öffentlichen Auftrag: der Künstler? Ja, stets sind es die Künstler, denen das Wort erteilt wird. Denn man geht davon aus, daß sie angemessen sprechen. Angemessen: also nicht auf eine uns fremde Weise; angemessen: also auf eine Weise, die unseren Kriterien, unserer Kultur entspricht.

Damit will ich nicht behaupten, jeder Versuch, dem Anderen meine Stimme zu leihen, sei von vornherein verboten. Aber ich denke, daß Burghart Schmidts Text an diesem Versuch ebenso versagt wie Kappeler's Bild. Und das ist bei einer Aufgabe von diesem Gewicht schwerwiegend. Beide sind, so meine ich, der Verführung erlegen, die Opfer zu interpretieren, und das heißt:

sie im gleichen Moment und ein zweites Mal verstummen zu lassen, in dem sie ihr Sprechen an den Platz von deren Schweigen setzten. „Trauerarbeit“, schreibt Burghart Schmidt, „wäre in allem, was sich auf Lessing bezieht, nötig, und doch scheinen wir eben unfähig zu trauern. Kappeler sucht das scheinbar Unmögliche zu schaffen mit einer Strategie der Kritik.“ Das scheinbar Unmögliche? Macht also Kappeler das Unmögliche möglich? Ja, und in diesem kaum zu ermessenden Grad ist sein Bild verfehlt. Gelungen wäre es, würde es an den innersten Punkt seiner Unmöglichkeit führen. Es wäre gelungen, ließe es Verpflichtung und Unmöglichkeit zugleich erfahrbar werden, an die Stelle der Opfer zu treten. Es wäre gelungen, spräche es von seinem Scheitern. Aber eben: Detlef Kappeler ist ein zu geschickter Grafiker gerade darin, wie Burghart Schmidt schreibt, daß er „die aktualisierte Frage nach Lessing auf Zeichen der Vernichtungsmaschinerie Nazi-Deutschlands auftrug und auf das ghettoisierende Einkreisen der Gastarbeitersmassen späterer Zeiten, als ob das nicht in den historischen Kontext gehöre, wenn man überhaupt noch historischen Kontext will...“ Will man ihn? Stellen wir die Frage doch anders und erneut: Wer spricht? Wer mahnt? Wer gedenkt? Wer spricht den Text, wer den Kon-Text? Wer trägt auf Zeichen der Vernichtungsmaschinerie neue, eigene Zeichen auf? Wer mißachtet also, daß sich auf die Zeichen der Vernichtungsmaschinerie nichts mehr auftragen läßt, ohne sie in Zeichen verschwinden zu lassen, und schon gar keine irgendwie aktualisierte Frage? Ein einziges Bild aus einem KZ und wir haben nichts mehr zu sagen.

Theodor Lessing, Professor für Philosophie an der Universität Hannover, flüchtete 1933 vor den deutschen Nationalsozialisten in die Tschechoslowakei. Dort wurde er von den Nazis im gleichen Jahr ermordet. Zuvor war für seine Gefangennahme und Verschleppung eine Prämie von 80 000 Reichsmark ausgesetzt worden. Ein grauenhaftes, einzelnes Schicksal, nicht etwa ein Schicksal, das er mit Millionen anderer „geteilt“ hätte. Denn das würde ja be-

deuten, die „Vielen“ als bloße Exempel des „einen“ Schicksals zu behandeln. Das Unmögliche, an dem wir scheitern und verstummen, ist ja gerade dies: millionenmal ein einzelnes Schicksal, millionenmal das immer wieder einzelne Grauen, die einzelne Angst, der einzelne Tod. Wer spricht hier von „Kontext“, wer nötigt dem einzelnen Opfer also jene Beredsamkeit auf, mit der wir uns über es verständigen mögen?

In Detlef Kappeler's Gedenkbild werden die Abbilder zweier Opfer in eine Beziehung gesetzt. Ja, man erkennt die einst „im Fleische Wandelnden“ wieder, das, was wir zu kennen meinen. Wir kennen uns also aus, und jeder weiß, was Detlef Kappeler politisch denkt, wenn er Theodor Lessing und Peter Brückner montiert: es ist sein Text, der uns angemessene Text, der sich da als Kon-Text an die Stelle des verstummten Textes gesetzt hat. Ein „linker“ Kontext, jedermann verständlich, der CDU, der SPD und uns, die wir sie bekämpfen. In diesem verfügbaren Kontext verblaßt aber die Leerstelle, die der fehlende Text der Opfer hinterließ. Unsere Rede zehrt von ihrem Schweigen, von ihrer Nichtigkeit.

Burghart Schmidt hat den Einsatz fotografischer Techniken an diesem prekären Ort der Verfügbarkeit begründet und gerechtfertigt: „Warum soll man solche Verfahren nicht einsetzen und auch später neu hinzugekommene Techniken, wie die Photographie. Vor allem wenn es um begrabene Tote geht, die als Modelle aus der Welt herausgeworfen sind, bleibt ja gar nichts anderes übrig...“ Ich weiß wirklich nicht, was Burghart Schmidt meint, wenn er hier von Modellen spricht. Theodor Lessing, ein Modell? Peter Brückner, ein Modell? Modelle für was?

Jedes Modell ist Gestalt gewordener Entwurf. Der Architekt baut ein Modell, um seinen Entwurf vorzeigbar werden zu lassen, und der Modedesigner, um ihn vorzuführen. Stets ist das Modell ein dienstbares Objekt. Es ist verfügbar, um den Kontext eines Entwurfs vorzutauschen: Trugbild einer Referenz, das darüber hinwegtäuschen soll, daß sie Trugbild ist. Die Fotografie sei „das Ausschnitthafte“, schreibt

Burghart Schmidt, „das Herausgeschnittene schlechthin und liefert keinen in sich geschlossenen Bildraum einer gesonderten Bild-Welt“. Inhaltlich soll das Fotorealistische gegen Gerahmtheit protestieren: „so wie eben die Photographie an sich selber bloß Rand hat, keinen Rahmen.“ Sind es nicht eben diese Techniken, mit denen die Werbung die Kraft eines einzelnen Modells suggerieren möchte, sich die Welt ohne Rest anzuähneln? Das stumme Einzelne im beredten Modell aufgehen zu lassen? Kaum eine Anzeige für Zahnpasta, Shampoo oder Likör, die nicht „hart angeschnitten“ wäre am Rand und auf den Rahmen verzichtete; kaum eine Anzeige, die nicht versuchen würde, solch schlechte Unendlichkeit auszubeuten.

Und deshalb muß in gewisser Weise an die revolutionäre Bedeutung des Rahmens erinnert werden, auf die gerade Ernst Bloch immer wieder verwiesen hatte: er meinte die immer wieder scheiternde und immer wieder zu übernehmende Aufgabe des Malers, an die Stelle des Anderen zu treten und seine Sprache zu sprechen. Auch Vincent van Gogh ertrug keinen „weiten Gesichtskreis“, er brauchte einen kleinen Holzrahmen, den er am Anfang mit sich führte, wenn er auf Motivsuche ging, durch den er blickte und den Ausschnitt suchte. Sehr bald sah sein Blick den Rahmen mit. Er drehte die Landschaft vor sich in einem Rahmen, um sich in die Landschaft hineinmalen zu können. Die Drehung im Rahmen war Setzung, das Malen Aufhebung der Setzung: ein Prozeß mit utopischem Pol der Offenheit, über den Rahmen hinaus, ins Geschichtslose, Unbekannte.

„Anders als George Grosz und Otto Dix, die ihren Gegner, die unternehmerische Bourgeoisie der 20er Jahre verloren hatten im Lauf ihres Lebenswerk und darum ihre Bissigkeit preisgaben“, schreibt Burghart Schmidt, „findet die bewegliche Aufmerksamkeit Kappelers für Zeitfronten immer wieder ihre Gegner“. Sicher, jeder kann heute alternativ seine Zeitfront errichten. Bei Grosz und Dix aber ging es um eine Idee, die einen universellen Wert verkörpert. Der Zerfall dieser Idee der Univer-

salität ist eine westeuropäische Erfahrung, die wir in diesem Jahrhundert immer intensiver machen. Ein Gedenk-Bild zu Theodor Lessing, so könnte ich mir vorstellen, könnte zum Ausdruck bringen, was mit Gott, Humanismus und Aufklärung, der Emanzipation des Bürgers einmal beabsichtigt war: das, was uns heute fehlt. Dieses Fehlende ist uns nicht äußerlich, es ist, würde es nicht fehlen, Teil des Subjekts.

Andreas Steffens

Die Welt als Gemälde

Das moderne Kunstwerk als Paradigma von Kultur

Die Entdeckung, zu leben, ist die abgründigste Selbstverständlichkeit. Gezeugt und geboren worden zu sein, benennt nicht die Lösung des Rätsels, sondern gibt ihm eine Gestalt, die so bezeichnend grüblerisch sein kann, daß die Absicht, ein Leben zu erzählen, die Umkehrung des Ablaufs erfährt und es mit stetem Blick auf dessen erste Merkwürdigkeit, gleichsam auf sie hin berichtet wird. Schließlich weiß man vieles aus diesem Leben, ohne daß dessen Anfang geschildert worden wäre, mit dem die Erzählung erklärtermaßen und erwartungsgemäß hatte beginnen sollen. Ist das aber ein Leben, dessen subtilste Einzelheiten man kennt, nicht aber seine ersten Momente? Der 'Tristram Shandy' versetzt das Leben, das zweifellos wirklich gewesen ist, als erzähltes in den Status reiner Möglichkeit, indem er den Bericht der Geburt, mit dem die Erzählung als die eines in seiner Wirklichkeit unbezweifelbaren Lebens hätte beginnen müssen, vor sich her schiebt. Gelebt zu haben, ohne geboren worden zu sein – das ist eine Formel des Erstaunens vor dem menschlichen Dasein, dessen Rätselhaftigkeit ihm den Anschein einer Wirklichkeit ohne Hervorbringung verleiht. Kann sein, was nicht wurde? Die Erzählung eines Lebens als Hinausschiebung des Berichts seines Beginns erklärt die Wirklichkeit menschlicher Existenz zu einer schlechthin nur möglichen.

Das aber ist nichts Geringes. Im Status der Möglichkeit erlangt eine Minimalverbürgung, was in ständiger Gefahr vollendeter Unmöglichkeit steht. Der Überraschung, zu sein, begegnet der innere Zwang, die Tatsache der in ihr zur unwahrscheinlichen Möglichkeit gewordenen Existenz festzuhalten. „Keiner lebt, weil er das will.“ Daher die Überraschung. „Aber nachdem er lebt, muß er es wollen. Er muß sich daran halten, damit er auch zu etwas kommt.“ (1) Die frühe Parodie der Biographie bereits, als deren große literarische Zeit noch ausstand, birgt einen anthropologischen Kern großen Ernstes. Die von ihr

hervorgerufene Vorstellung eines ohne Geburt gelebten Lebens ist eine Chiffre des Wunsches nach Unversehrbarkeit der Existenz, zuletzt dessen nach Unsterblichkeit: Was nicht entstand, kann nicht vergehen, denn nicht „alles“, wie Mephisto Faust belehrt, sondern nur „was entsteht, ist wert, daß es zu Grunde geht“. (2) Wer nicht gekommen wäre, bliebe. Da Bedingung des Seins Werden ist, unterliegt es der Vergänglichkeit. Zu den Grundleistungen jeder Kultur gehören Angebote an phantastischen Möglichkeiten, die es erlauben, sich nicht mit ihr abzufinden. Die Denkbarekeit des Unmöglichen versöhnt mit seiner Endgültigkeit, wo es die Würde menschlichen Selbstgefühls verletzend trifft. Visionen künstlicher Menschlichkeit (3), die weder gezeugt noch geboren wäre, stützen dessen Verteidigung. Als Subkultur des Wissens gehören sie zu dessen metaphorischen Stimulatoren. Zum klinischen Alltagsgeschäft gewordene künstliche Zeugung als wissenschaftliche Etappe auf dem mythischen Weg zum künstlichen als dem endlich wahren Menschen liegen zu sehen, ist von einer Phantastik, deren Wirklichkeitspotential durch Zufuhr wissenschaftlicher Nüchternheit an Plausibilität gewann. Der Abstand zwischen dem Biologen im Labor von Fausts ehemaligem Famulus Wagner, der den Homunculus im Reagenzglas fabriziert, ist so unendlich nicht. Der Grund seines Tuns, den er seinem Besucher Mephisto mitteilt, übertrifft die klinische Nüchternheit dessen der des Biologen – der an seiner Sache mit einem Eifer arbeitet, der dem keines Alchimisten nachsteht – an Deutlichkeit anthropologischer Bedeutsamkeitsbenennung weit. Das Allzumenschliche des Entstehens menschlichen Lebens, dessen Funktionsstörung der Biologe überbrückt, sieht er in unerträglichem Widerspruch zu seiner Würde. „So muß der Mensch mit seinen großen Gaben/ Doch künftig reinern, höhern Ursprung haben.“ (4)

Der Mensch begreift seine Wirklichkeit durch das Medium seiner Möglichkeiten. Wer er ist, geht ihm nur im Vergleich zu dem auf, der er sein möchte. In der Anthro-

pologie des Vor-Scheins nimmt die 'magische Vergangenheit' des Wissens, das Werkzeug der Selbsthervorbringung des Menschen ist, einen ernsthaften Platz ein. Die frühe Neuzeit kennt die motivische Verschränkung von Aberglauben und Aufklärung. In den magischen Sekten wollte man „den Lauf der Gesellschaft wie der Natur nach dem paradiesischen Urstand hinkehren, wo soziale Gleichheit und ungefallene oder Goldnatur in Einem waren. Der Traum dieser Sekten-Alchymie blieb so überall Generalreformation im Sinn der Wiederherstellung des paradiesischen Urstands, vor allem der Überführung der gefallenen Welt zu Christus“. Auch hier gab die Vision des paradiesischen Vor-Menschen noch das Bild des wahren. „Alchymie und Chiliasmus zusammen liefen so in die hermetischen Sekten ein, mit Metallverwandlung als Vorspiel zum 'wahren' Homunculus oder zur Geburt des neuen Menschen.“ (5) Diese Konstellation dem eigenen Dasein aufgegebener Optimierung des Menschlichen durch Verbündung mit den Mächten der Natur, aus der es hervorging, ohne von ihr endgültige Gestalt verliehen bekommen zu haben, ist bis in Zeiten einer vermeintlichen Nachaufklärung als innerste Unruhe des Denkens des menschlich Besten lebendig geblieben. Dafür, wie schmal der Grat ist, auf dem das Bewußtsein dabei wandelt, gibt es Beispiele. Als Fälle eines Betrugens, in dem die voreilige Gewißheit des Aufgeklärtseins sich vom Willen, zu wissen, hinter das Licht führen läßt, dessen Schein man zu folgen meint, indem man sein Opfer wird, werden sie nur von denen nicht als historische Bekräftigungen der Entschlossenheit zur Aufklärung anerkannt, die in ahnungsloser Anverwandlung jener Gewißheit überzeugt sind, in ihnen Fälle der Entlarvung einer schlechthin mangelhaften Aufklärungsfähigkeit sehen zu müssen. „Es war die tollste Widerlegung des vermeintlichen Erfolgs der Aufklärung, ja ihre raffinierteste Abstrafung gewesen, als Cagliostro 1781 in Paris einzog und Triumphe der albernsten Art, darunter die Beschwörung der Geister von Voltaire, Diderot und d'Alembert feierte.“ (6) Solche

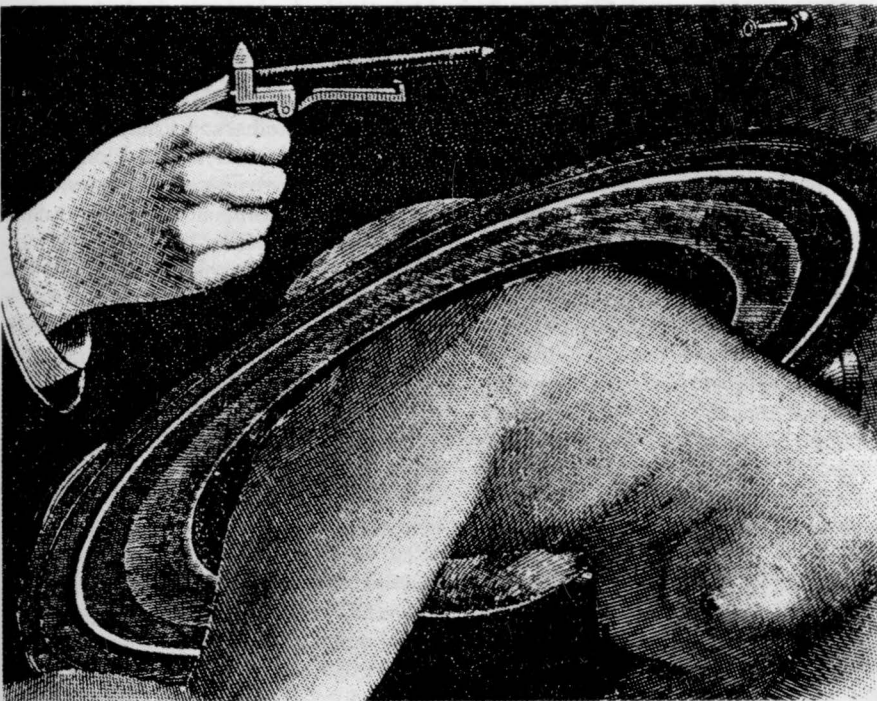
Dialektik zu meiden, mag den Aufklärer und Theoretiker einer geschichtsgesättigten 'Negativen Dialektik' Adorno bewogen haben, seiner frühen Idee einer den Menschen mit der von ihm ausgebeuteten Natur versöhnenden Naturgeschichte (7) bis zuletzt treu zu bleiben, ohne ihr das Vage zu nehmen und ihr Bilder zu geben, vor denen er als Jude ebenso zurückschreckte wie als enteschatologierter Marxist.

Der Grundstrom neuzeitlichen europäischen Denkens ist anthropologisch auch, und gerade noch dort, wo es sich ihm zu entziehen und antikische Ontologie wiederzugewinnen strebt. Die indirekte Bestätigung der Brisanz des 'Problems Mensch' ist der Entschiedenheit seiner Mißachtung in der Zuwendung zum Sein proportional. Der moderne Akzent im Denken des Mensch-Welt-Bezuges (8) fand seine Zuspitzung in der Idee der Perfektibilität des Menschlichen, dessen Natur den inneren Zwang zur Ausbildung seiner Möglichkeiten birgt. Mit der These, daß

„der Mensch kein Verlangen danach hat, ein anderes Wesen zu werden als er ist, sondern nur das zur Vollendung bringen will, was er ist“, (9) hat Nicolaus von Cues an der Schwelle zur Neuzeit ihr Entfaltungsgesetz benannt, das die 'Moderne' zu programmatischer Bewußtheit ausprägen wird. Die prekäre Auszeichnung des Menschen mangelhafter Naturintegration, sich in ihr gegen sie behaupten zu müssen, bestimmt sein sich als Prozeß der Selbstentfaltung der seiner Natur gegebenen Möglichkeiten vollziehendes Leben zu einem Prozeß der Weltgestaltung. Die Welt hat 'seine' Welt zu werden, damit der Mensch er selbst werde. Das ist das Gesetz aller Kulturen. Ihre Unterschiede sind solche der Weisen von Weltzueignung, von denen überhaupt eine ausgeübt werden muß, damit Menschen leben können. Die Polarität von 'wildem' und 'zivilisiertem' Denken beschreibt auseinanderstrebende Punkte auf einer Skala der Intensität der Symbolhaftigkeit von Weltzueignung, die dermaßen abnimmt, wie die

Möglichkeiten technisch-materieller Verfügung zunehmen. Das magische Weltverhältnis ist ein Fall menschlicher Weltzueignung zum Zweck der Verwirklichung des Menschlichen diesseits der Möglichkeit der Zerstörung der Welt in ihrer Bearbeitung zu humaner Nutzbarkeit – und schließlich wieder, als Erinnerung, jenseits der Gewahrung dieser Folge.

Die Verfügung über die Welt bezieht aus der extremen Gefährdetheit des Menschen ihre innere Tendenz hin auf einen Zustand der Störungslosigkeit. Er ist der Grenzwert von Kultur, deren Vollendung die nicht mehr zu beeinträchtigende Affinität der Menschlichkeit der Welt und der Weltlichkeit des Menschen wäre. Von ihr ist nur im Konjunktiv zu sprechen. Es gibt indes für das Bewußtsein die Möglichkeit einer Simulation der Wirklichkeit des Unwirklichen: Verfertigung und Betrachtung von Kunst. Georg Forster, wiederzuentdeckender Ahne einer anthropologischen Ästhetik, (10) hat Künstlertum und Humanität derart zusammengedacht, daß der ästhetische Prozeß als elementares Modell des Kulturprozesses durchsichtig wird. „Was wäre aber die Kunst, was hätte sie, hinweggesehn vom Sinnlichen, Erweckendes und Anziehendes für unsern denkenden Geist, wenn es nicht diese dem Naturstoff, den sie bearbeitet, eingeprägte Spur der lebendig-wirkenden, umformenden Menschheit ist? Das Siegel des Herrschers in der Natur ist eben, was wir an jedem Kunstwerke, wie das Brustbild eines Fürsten auf seiner Münze, erblicken wollen, und wo wir es vermissen, dort ekelt die allzu sklavisch nachgeahmte Natur uns an. Daher hat jede Kunst ihre Regeln, ihre Methodik; eine wahrhafte Geistesschöpfung von abgezogenen Begriffen liegt ihr zum Grunde, nach welcher der Künstler im Materiel len wirken, der Richter ihn beurteilen muß.“ (11) Im Kunstwerk besitzt das sich selbst gegenständlich werdende Weltbewußtsein das ästhetische Modell der Verfügbarkeit von Welt, die die Lebensbewegungen des Menschen anstreben müssen, um solche der Lebenserhaltung sein zu können. Ins Bewußtsein gehoben oder si-



cher intuitiv erfaßt, kann es zum Regulativ der Lebensführung werden (12).

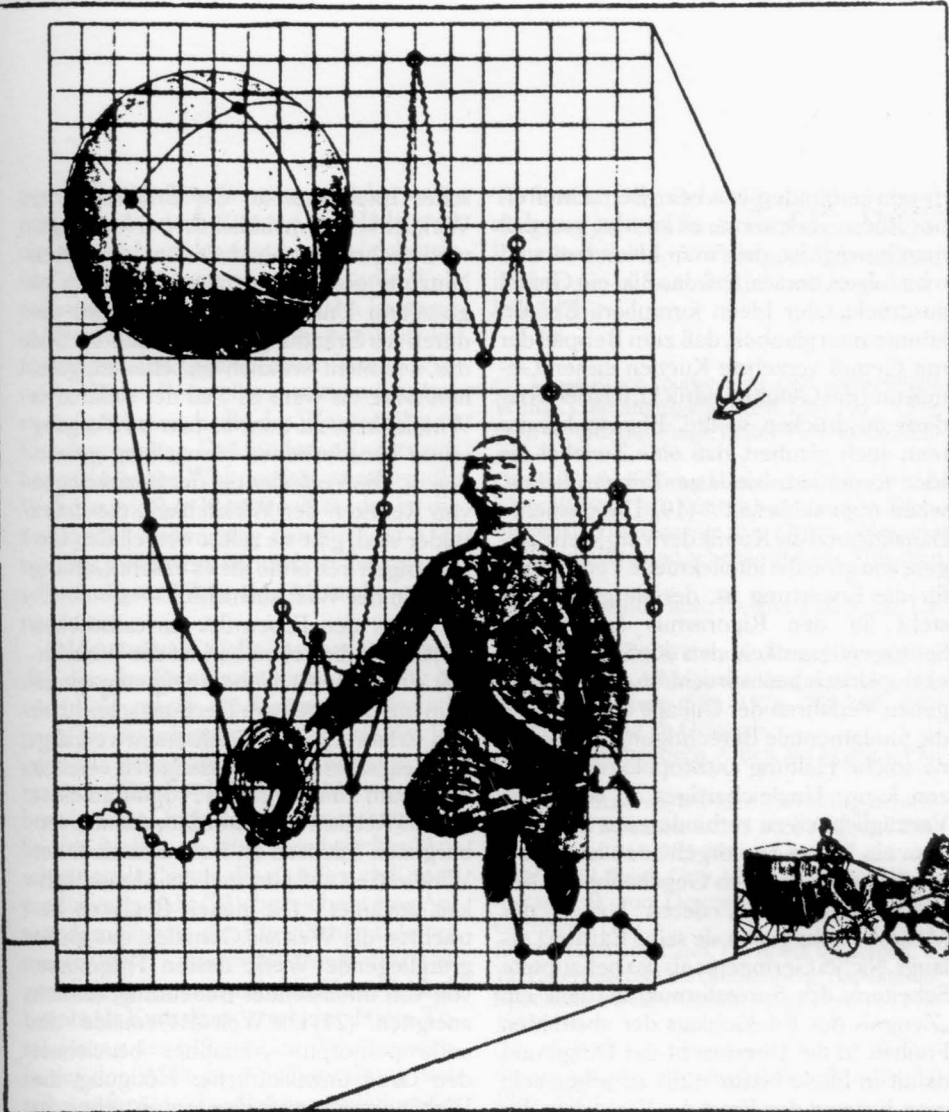
In den zweihundert Jahren, die seit Forsters Reflexion über die 'Humanität des Künstlers' vergingen, die er 1790 unter dem Eindruck der Besichtigung des Fragments gebliebenen Kölner Doms an seine Frau schrieb, ist der in ihr wirksame Sinn für das Elementare dramatisch geschwunden. Von vollendungsbegeisterter Kulturzuversicht zugedeckt, haben die Katastrophen der neueren Geschichte den Blick von dem in ihnen als abgründige Unheimlichkeit schockartig Entblößten erneut fort und hin auf die so bald schon erlangten neuen Behaglichkeiten gelenkt. Zu ihnen gehört ein Kulturbetrieb, der Kunst als schöne Unverbindlichkeiten noch da bietet, wo sie sich von einem zerstreungssüchtigen Publikum ins Possenspiel des 'avantgardistischen' Skandals verwickeln läßt. Solche Kunst der Ornamentik des Lebens ist im Versagen der Kultur in den Völkermorden dieses Jahrhunderts unmöglich geworden. Paul Celans verstörende 'Todesfuge' haben Genießer der Kultur als Rehabilitation der Möglichkeit von Poesie nach Auschwitz eilig willkommen geheißen. Indem er ein Gedicht *über* Auschwitz schrieb, hat Celan Adornos Erklärung der Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz zugleich außer Kraft gesetzt und bestätigt: Kunst über die Vernichtung des Lebens ist der verzweifelte Hinweis gegen alle Kunstliebhaber, daß Kunst Beanspruchung des Lebens und nicht dessen aus den Überschüssen seiner Erhaltungsanstrengungen gewonnener Schmuck ist, als welcher Kunst in den Vernichtungslagern unwiderruflich umkam, deren Wirklichkeit der gebildete Kulturfleiß nicht einen Tag lang standzuhalten vermochte, von seiner Unfähigkeit, sie zu verhindern, zu schweigen. Jean Améry hat es bezeugt. Der Geist, der selbst für seine Kuratoren nichts gewesen war als das Spiel, als das er deren Publikum unverändert gilt, „erklärte sich im Lager als unzuständig“. (13) Die 'Todesfuge' nicht als das äußerste Zeugnis zu begreifen, daß Kunst eine elementare Gestalt der Kulturarbeit ist, hieße, sie zum Beweis der Ausdehnbarkeit des

Spiels in das pure Entsetzen zu machen -, deren Möglichkeit seit de Sade gewiß unfraglich ist. Der Unterschied, daß de Sade die rationalisierte Unmenschlichkeit, wie sehr immer nach wirklichen Vorbildern an Perversionskraft einer, für ihren Zerfall nur noch Langeweile empfindenden Gesellschaft, erdachte, die in Auschwitz Wirklichkeit wurde, über die Celan ein Gedicht machte, ist der zwischen Kunst als Lebensornament und Kunst als Lebensbeanspruchung. Im Extrem eines Kunstwerks als Gestaltung der Lebensvernichtung bewährt Kultur ihre elementare Aufgabe der Gestaltung der Wirklichkeit, in der Menschen ihr Leben zu führen haben, und wäre es eine selbstbereitete seiner administrativen Zerstörung. In dieser Leistung, die zutiefst unheimlich berührt, weil sie ungeheuer, undurchführbar und zu gleicher Zeit leicht gewesen sein muß, um derart artistisch gelingen zu können, wird der anthropologische Status von Ästhetik grausam offenbar: Anthropologie ist Ergründung der Möglichkeit eines Wesens, dessen Wirklichkeit das Bild eines blutigen Tanzes unausdenkbarer Unzulässigkeiten bietet. Solange es mit der Kunst etwas gibt, was es eigentlich nicht mehr geben kann: nicht mehr geben darf, muß die Bedrohung menschlichen Lebens selbst gerade nicht das letzte Wort behalten, die ihm das Recht, zu sein, bestreitet. In Kunstwerken begegnet der Mensch sich als dem, der auch kann, was er können muß, damit es ihn gibt: aus dem, das keine metaphysische Fürsorge ihm zuteilte, Seines zu schaffen. Deshalb sind sie, die überflüssigen Dinge, die keiner zum Leben braucht außer denen, die sie betreiben, lebenswichtig, wann immer die Zweifel an der Erfüllbarkeit des zum Leben Notwendigen wachsen. In der Überlassung an das unmittelbar verantwortungslose Tun wird von der Kraft gewonnen, die Verantwortlichkeit zu bewahren ermöglicht.

Die Geschichte der Kultur ist in ihrer Grundstruktur keine eines Fortschritts von der primitiven Sicherung der 'nackten Existenz' zur Ausbildung und Verbreitung von 'Luxus' gesicherten Lebens, sondern eine

der Variationen in der Erfüllung einer elementaren Forderung. Als weite Entfernungen von der Unmittelbarkeit der Lebenshaltung sind Kunstwerke seit dem Beginn ihrer Säkularisation im Hochmittelalter (14) nicht nur Nutzungsformen eines Zeitüberschusses, den die dauerhaften Einrichtungen einer relativ sicheren Existenzführung gewähren. Von deren unmittelbarer Bedrängnis befreit, bringt die Kunst in ihren Gebilden die Verfassung von 'Existenz' zur Darstellung. Wie prekär es um die darin manifestierte Freiheit bestellt ist, die anthropologisch keine Freiheit von der Sorge sondern eine zu ihr aus gewonnener Distanz ist, versichert das Paradox, daß die soziale Existenz des Künstlers selbst in der Regel unter eben der Bedrängnis unmittelbarer Existenzsorge steht, deren kulturelle Zurückdrängung die modernen Gestalten seiner Arbeit ermöglicht. Ein Preis der Freiheit ist die Unfreiheit derer, die sie verwirklichen – was macht, daß es sie noch nicht wirklich gibt.

Gleichwohl gibt es Gebärden ihres unübertrefflichen Besitzes, die solche der Abwehr auch nur geringster Störungen sind. Zu ihnen gehört die artistische Selbstversponnenheit unreflektierter Unmittelbarkeit zu den Dingen jenseits der Existenzunmittelbarkeit. Einer der extremsten Fälle ist der Affekt des Monomanen Yves Klein, der als Flaneur an der sommerlichen Küstenpromenade die Vögel dafür haßte, daß sie ihm die „Reinheit des mittelmeeerischen Azurs zerflogen“. (15) Die kulturell vermittelte Erfahrung der natürlich vorgefundenen Qualität eines Weltphänomens tendiert, zu höchster Intensität gesteigert, dazu, zu ihrem reinsten Ausdruck stilisiert zu werden, den Natürlichkeit nur noch stört. Nur schwer wird sich eine schlagendere ästhetische Vollendung des menschlichen Anspruchs auf die ausschließlich ihm gemäße Einrichtung der Welt vorstellen lassen. Die ästhetische Laune wird zum Einspruch gegen die noch verbliebene Natürlichkeit der Welt, gegen die sie zu behaupten ist und die ihre unbeeinträchtigte Ausschöpfung nicht zuläßt. Unbehagen, ja Zorn darüber empfinden zu



können, bezeichnet das Stadium der Kultivierung, von dem nur wenig überzeugend anzunehmen ist, daß es nicht das letzte sein, daß es nach ihm noch ein weiteres geben können sollte - es sei denn, man hielte eine Welt reiner Synthetik für wünschenswert, in der allein die Versicherung möglich wäre, auf nichts mehr zu stoßen, was das reine Selbstgefühl des Menschen stören könnte, welche 'Bedrohung' stets zu gewärtigen ist, solange es Dinge gibt, die nicht von ihm hergestellt oder in ihre Form gebracht worden sind. Dem Surrealismus und mit ihm aller Avantgarde dieses Jahrhunderts sind Verweigerung und revolutionäre Gesinnung zugebracht worden. In der Verstimmung darüber, daß der Vogelflug der ästhe-

tischen Qualität des angeschauten Himmels den letzten Grad vollkommener Reinheit vorenthält, schlägt die Vertrautheitstiftung symbolischer Weltaneignung der Kunst virtuell in den verändernden Eingriff in die vorgefundene Weltordnung um. In ihr wird der ideelle Gegner zum Komplizen der für inhuman erklärten Zivilisation, deren Ansprüche an die Welt sie gedankenlos ästhetisch vertritt. Eine reine ästhetische Gestalt an der Welt vermissen zu können, gibt einen Stand zwischen unwillkürlicher Verfügung über die Ergebnisse ihrer bisher schon geleisteten zivilisatorischen Zurichtung und der Forderung nach Beschleunigung ihrer Unternehmungen zu erkennen. Der hybride Gedanke von der Störung

durch die Vögel beim Anblick des Himmels über dem Mittelmeer wäre ohne den Besitz kultureller Erbschaft, ohne die zur Mentalität verfestigte Erfahrung vielfach erprobter und bewährter Möglichkeit, zu beseitigen, was das menschliche Wohlbehagen beeinträchtigen mag, nicht möglich gewesen. Diese Erbschaft vorausgesetzt, ist er die Aufforderung zur Beseitigung der Störung. Die Sprödigkeit der natürlichen Bedingungen, die sich ihrer Erfüllung verweigern, drängt zur Herstellung eines Zustands synthetischer Quasierfüllung: das reine Azurblau wird zum alleinigen Thema des Bildes auf der Leinwand. Die Natur, an der dessen Möglichkeit zuerst entdeckt wurde, ist ihrer Verwirklichung entbehrlich geworden. Das Gemälde im Atelier des Künstlers ersetzt das lebendige Küstenpanorama.

Ein solcher Vorgang kann als Paradigma vollendeter Kultur gelten: der Natur wird zur Verfügung über das, was sie hervorbringt, erlaubt und auf das sie bringt, nicht mehr bedurft. Derart ist Kunst tatsächlich ein virtueller Hauptträger der Kultur, mit der der verblässende Bildungskanon sie identifizierte. Das Kunstwerk verschafft die lediglich denkbare Möglichkeit des Weltzustandes gelungener Menschengerechtigkeit in ästhetischer Metaphorik als Wirklichkeit. In Yves Kleins Monochromie wird der Mensch zum ästhetischen Besitzer der Welt, zu dem er sich mit seiner technischen Zivilisation macht, ohne darin den unhintergehbaren Erfolg wirklich erreichen zu können. Sie ist der ästhetische Triumph der Moderne als „Bewußtsein von der grundsätzlichen Machbarkeit der Welt“ (16); und damit eine Rechtfertigung, die Darlegung dieses Bewußtseins als 'Idee unserer Zivilisation' an den Beginn einer Einführung in eine neue Ästhetik zu setzen (17).

Daß die Erfahrung von Natürlichkeit, deren Erhaltung und höchst möglicher Stärke die Bemühung von Romantik gilt, in dieser immer wieder zu künstlerischem Ausdruck in Wort und Bild drängt, bezeichnet inmitten der Rebellion gegen sie die Unhintergebarkeit der Kultur. Der die Natur Erlebende hat mit ihrem Erlebnis in

ihr, an Ort und Stelle, nicht genug - oder aber viel zu viel; er muß sich ihrer in einem Akt 'künstlicher' Transformation vergewissern - oder ihren Eindruck auf ein erträgliches Maß abmildern. Der Affekt Yves Kleins belehrt darüber, daß solche Vergeewisserung immer auch eine Korrektur ist. Sie ist immer Verwirklichung des menschlichen Anspruchs an die im Kunstwerk ein- 'gefangene' Natur. Die von Romantik ersehnte Natürlichkeit des Menschen im Umgang mit ihr ging verloren, als der erste nachzubilden begann, was ihn an ihr faszinierte; als dem ersten aufging, von ihr fasziniert zu sein. Die Faszination zeigt schon den Verlust an. Der Blick in den Himmel, der sich von den Vögeln stören läßt, ist kein natürlicher mehr sondern dessen genaues Gegenteil. Nur im Nichtwissen darum, sich in ihrem Stand zu befinden, gibt es die Natürlichkeit der Welthaltung. Wer sich anhält, darauf zu achten, sie zu bewahren, hat sie für immer verloren. Keines der Bilder, mit denen Klee sie in ihrer kindhaften Gestalt unter hohem intellektuellem Kraftaufwand wiederzuerreichen strebte, hätte in ihrem hochgradigen Konstruktivismus von einem Kind gemacht werden können. Ihre Naivität ist eine, die durch das Wissen um das Wissen ging.

Die Ausschaltung des Natürlichen aus der Erfahrung der Natur im Wunsch nach Vertreibung der Vögel aus dem Erlebnis der Farbe Blau unter freiem Himmel ist ein ästhetischer Vorposten der kulturellen Anstrengungen zur Herstellung der eigentlichen Wirklichkeit für den Menschen in seiner Umgestaltung des Vorfindlichen. Zu deren Stimulantien gehört eine sich über lange Zeit hin beschleunigende Zurückdrängung des Weltgehaltes aus der Kunst (18), die in der Verwahrung des Surrealisten gegen das Mißverständnis, die Kunstwerke stellten etwas dar, an ihr Ziel gelangt. Nicht einmal Abstraktionen von Seiendem sollen ihre 'Gegenstände' sein können. „Eine falsche Idee über Kunstwerke schreibt der Malerei die Fähigkeit zu, Gefühle mit mehr oder weniger Genauigkeit auszu-drücken und sogar Ideen zu formulieren. Dieser Irrtum ist mit 'der Interpretation'

dessen verbunden, was beim Betrachten eines Bildes vorkommt: es kommt vor, daß man bewegt ist, daß 'man Ideen hat', und man folgert daraus, daß das Bild ein Gefühl ausdrückt oder Ideen formuliert. Ebenso könnte man glauben, daß zum Beispiel der mit Genuß verzehrte Kuchen diesen Genuß und das Gefühl ausdrückt, das der Konditor ausdrücken wollte. Ebenso könnte man auch glauben, daß eine Zwiebel die Idee formuliert, 'sie lasse Tränen fließen, wenn man sie schält.'“ (19) Die gesuchte Banalität und die Komik der Vergleiche zeigen, wie groß die intellektuelle Verachtung für die Erwartung ist, der sie gelten. Sie steht für den Rigorismus ästhetischer Selbstgenügsamkeit, den der Surrealismus exemplarisch beansprucht. In seinem ureigenen Verfahren der Collage deutet er auf die fundamentale Berechtigung, wie sie eine solche Haltung anthropologisch besitzen kann: Ungleichartiges zu sinnvoller Verträglichkeit zu verbinden, aus Gegebenem ein Neues hervorgehen zu lassen, so, wie Kultur es mit den Gegebenheiten der Natur halten muß, deren Neues, der Mensch, in ihr gegen sie seine Existenz erlangt. Nichts Geringeres als das behauptete Scheitern des Surrealismus, in dem ein „Zeugnis des Rückschlags der abstrakten Freiheit in die Übermacht der Dinge und damit in bloße Natur“ (20) zu sehen sein mag, bezeugt den Ernst des Versuches, der nur deshalb in 'bloße' Natur zurückschlagen konnte, weil es mit Ausschließlichkeit in ihm um nichts anderes als um deren genaues Gegenteil einer 'menschlichen' Natur zu tun war, unbeschadet der Bewußtheit dessen bei den Akteuren. Die Wirklichkeit büßt in der Übertragung eines Elementes aus seinem Bedeutungszusammenhang in einen anderen die Heteronomie ihrer trügerischen Konsistenz ein, um sich dem menschlichen Gestaltungswillen zu öffnen, der kein willkürlicher ist. Die bekannte Wirklichkeit in den aus ihrer eingehenden Wahrnehmung gewonnenen 'surrealistischen' Bildern von ihr nicht wiederzuerkennen, heißt, sie als Leistung des Menschen zu sehen zu bekommen. Indem die konzentrierte Überlassung künstleri-

scher Intelligenz an die Erfahrung der Wirklichkeit Unwirkliches hervorbringt, wird sie ihrer Formbarkeit überführt, deren Nutzung gestattet, sie zur Lebenswelt zu gestalten. Unsere Wirklichkeit wird dadurch als Erfindung enthüllt, daß im Bild das, was nicht 'wirklich' zu sehen ist, gesehen wird, als wäre es Teil der sichtbaren Wirklichkeit, zu dem es nun im Vorgang seiner künstlerischen Herstellung geworden ist. Die Veränderung der Beziehungen von Reflexen der Wirklichkeit, die deren Bilder sind, gibt sie selbst virtuell den Gestaltungen frei, ohne die es unsere Gattung nicht in der Welt aushielte.

Unter den Erben der surrealistischen Revolte ist die Scheinbarkeit der Wirklichkeit, deren menschliche Aneignung von einem auf unmittelbare Deckungsgleichheit von Erfahrung und Erfahrenem vereidigten Realismus am zuverlässigsten vereitelt wird, zum künstlerischen Programm eines 'neuen Realismus' geworden, der die verborgenen Inkluden an Bedeutsamkeit der Wirklichkeit aufspürt und der Menschlichkeit zueignet. „Die neuen Realisten betrachten die Welt als Gemälde, das große grundlegende Werk, dessen Fragmente, voll von umfassender Bedeutung, sie sich aneignen.“ (21) Die Welt als Gemälde - die anthropomorphe Metapher bezeichnet den Grad unwillkürlicher Nötigung, die Welt nurmehr anthropomorph sehen zu können. Sie soll restlos und ebenso zuverlässig werden, was das Gemälde ist: Menschengemachtes. Daß sie sich nicht nur in einzelnen ihrer Teile sondern als 'Welt selbst' so ansehen läßt, heißt, daß sie es überwiegend bereits ist. Die Metapher der Weltqualität wird von erklärten Realisten dem Bereich subjektiver Imagination entlehnt. In dieser intellektuellen Dienstleistung beschreibt sie den Triumph der Kultur im Weltbewußtsein: die Qualität der Welt und die des von Menschen Hergestellten gehen ununterscheidbar ineinander auf. Bezog Kunsttheorie die Metaphern der Legitimität ästhetischer Produkte einmal von den Eigenschaften der real-materiellen Welt, wird das Interesse an dieser nun mit deren eigener ästhetischer Qualität

gerechtfertigt. Der Künstler hat als exemplarischer Mensch Zugang zur Welt, weil sie seinen Hervorbringungen gleichartig ist. Die Umkehrung ist vollzogen; die Welt selbst zu dem geworden, dessen Existenz sie einmal durch die Gemeinsamkeit der fundamentalen Qualität rechtfertigte: Artefakt. Diese Feststellung *nicht* metaphorisch zu nehmen, heißt, das Wesentliche an Kultur verstehen. Das moderne Kunstwerk hat nicht mehr Weltqualität, sondern die Welt hat vor ihm Kunstqualität: das ist die ästhetische Vollendung der Idee der Kultur. Das Kunstwerk nämlich ist das reinste, selbständigste Werk des Menschen, und nur seines.

Man darf sich nicht darüber täuschen, daß dies das Paradigma einer Leistung ist und nicht schon die historische Bestätigung, sie sei erbracht. Die Affinität des Jugendstils, der ästhetischen Pubertät in Permanenz (22), der die Künstlichkeit des Lebens in einer Orgie des Ornaments zu totalisieren suchte, zu einer monistischen Anschauung der Natur, die sie selbst als Kunstproduzentin sieht (23), bezeichnet eine Antimodernität, die die Künstlichkeit der zu menschlicher Lebenswelt gestalteten Welt gerade leugnet, indem ihr die Natürlichkeit bereits als Kunstform erscheint. Diese Totalisierung des ästhetischen Weltbezuges, in der der Wille zur Weltgestaltung sich selbst aufhebt und in die Unmündigkeit der Allmachtphantasien des Pubertierenden zurückversetzt, der gerade die ersten Schritte der Selbstverantwortlichkeit lernt, da die Welt, die gestaltet werden muß, um in ihr leben zu können, nicht gestaltet werden kann, wenn sie als natürliche Welt durch einen nicht erweiterungsfähigen Formenkanon selbst aus sich heraus schon gestaltet ist, verweist auf die fundamentale Brüchigkeit der Welt als Werk des Menschen. Die Kultur bleibt bei allen ihren Verwirklichungen unablässig zu verwirklichende Möglichkeit. Die Welt als Gemälde ist erst ein Bild ihres Gelingens. Zeiten des akuten Zweifels an dessen Möglichkeit bedürfen solcher Bilder elementar. Es mag ermuntern können, daß zu der Wertschätzung der Kunst durch Archäologen der

Tiefenschichten der Modernität die Überzeugung gehört, Kunst habe die schlechthin zuträglichste Wirkung auf Menschen, indem sie „uns eine Zeit im Leben festhält.“ (24)

- (1) Ernst Bloch, Naturrecht und menschliche Würde, Gesamtausgabe Bd. 6, Ffm 1961, 15
- (2) J. W. Goethe, Faust, Erster Teil, Studierzimmer.
- (3) cf. die Sammlung literarischer Motive von Klaus Völker (Hg.), Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen. München 1976.
- (4) J. W. Goethe, Faust, Zweiter Teil, 2. Akt, Laboratorium.
- (5) Ernst Bloch, Wille und Natur. Die technischen Utopien, I. Magische Vergangenheit, Das Prinzip Hoffnung, Ffm 1976, 729-767; 742f (Hervorhebung im Original).
- (6) Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Ffm 1979, 84.
- (7) Th. W. Adorno, Die Idee der Naturgeschichte, (1932), Schriften 1, 345-365; Negative Dialektik, Ffm 1966, 293-351.
- (8) cf. Karl Löwith, Gott, Mensch und Welt in der Metaphysik von Descartes bis zu Nietzsche, Göttingen 1967.
- (9) Nicolaus von Cues, De docta ignorantia, II, 12. Zitiert nach Hans Blumenberg, Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner, Ffm 1976, 73.
- (10) cf. Wolf Lepenies, Georg Forster als Anthropologe und als Schriftsteller, Akzente 31, 1984, 557-575.
- (11) Georg Forster, Über die Humanität des Künstlers (1790), in: Philosophische Schriften, Berlin 1958, 130-138; 134.
- (12) cf. vom Verfasser: Kleine Weimarer Anthropogenese. Modellversuch mit Goethe, in: Das Innenleben der Geschichte. Anläufe zur Historischen Anthropologie, Essen 1984, 101-138.
- (13) Jean Améry, An der Grenze des Geistes, in: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten (1966), Stuttgart 1977, 18-45; 43.
- (14) Georges Duby, Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980-1420, Ffm 1980, Teil 3: Der Palast. 1280-1420, 332-483.
- (15) Werner Spies, Parzivals Himmelfahrt. Eine Künstlerlegende. Yves Klein und sein Werk, in: Bilder und Zeiten, Beilage zur FAZ vom 10.4.1982.
- (16) Max Bense, Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik. Aesthetica IV, Baden-Baden und Krefeld 1960, 10.

(17) Max Bense, Vorwort über die Idee unserer Zivilisation, op. cit., 1.c., 10-16. Jetzt in: Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik, Baden-Baden 1965, 2/1982, Teil IV, 257-261.

(18) cf. Hans Blumenberg, 'Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1956), in: Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981, 55-103.

(19) René Margritte, 'Eine falsche Idee...', Sämtliche Schriften. dt. Christiane Müller und Rolf Schiebler, München 1981, Nr. 166, 461f; 461.

(20) Th. W. Adorno, Rückblickend auf den Surrealismus, Schriften 11, 101-105; 104.

(21) Bei vierzig Grad über DADA. Zweites Manifest des Nouveaux Réalisme (1961), zit. nach Laszlo Glozer, Westkunst, Köln 1981, 247.

(22) Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Schriften 7, 404.

(23) Ernst Haeckel, Kunstformen der Natur. o.O. 1899; cf. Dolf Sternberger, Jugendstil. Begriff und Physiognomie (1934), in: Über Jugendstil, Ffm 1977, 20-40; 24f.

(24) Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente. Ende 1870-April 1871, Sämtliche Werke, ed. Colli/Montinari, Kritische Studienausgabe, München-Berlin 1980, Bd. 7, 141.

Das Schöne und das Erhabene

Ein Gespräch zwischen J.-F. Lyotard und G. Raulet (Juni 1985)

Raulet: In 'Das Grabmal des Intellektuellen' unterscheiden Sie sehr klar die Rolle des Philosophen - des Experten im Allgemeinen - von der des Intellektuellen, der im Namen der Humanität spricht (1). Überschaubar man nun Ihre Aktivitäten, so gewinnt man eher den Eindruck, daß Sie die Rollen gern tauschen - mit jener „sveltesse“ (Gelenkigkeit), die Sie in einem Ihrer Essays für eine postmoderne Tugend erklären. „Les Immatériaux“, das Collège International de Philosophie und „Le différend“: wie verbinden Sie, wenn überhaupt, diese drei Diskursgattungen?

Lyotard: An diesen Unterschieden hänge ich sehr und behaupte sie entschieden. Es ist keineswegs dasselbe, ein Buch zu schreiben oder ein mündliches Forschungsseminar zu leiten. Da gibt es schon eine Kluft. Gelegentlich sind die Scheidungen sehr gesucht, aber immer sehr klar und letztlich beträchtlich. Sie werden nach Zweckbestimmungen getroffen oder, wie ich zu sagen pflege, im Hinblick auf den jeweiligen Adressaten. Selten verfaßt man ein philosophisches Buch, das sich nicht mit der Geschichte der Philosophie beschäftigt und das sich nicht zum Ziel setzt, den Sinn und den Gehalt des Denkens eines Anderen wiederzugeben. Aber ein philosophisches Buch ist noch etwas anderes. Im Grunde verwendet es sich immer der Frage, was das Denken oder was das Sein sei, bis hin zu der Frage, warum überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts sei. In diesem Fall ist die Bestimmung des Buchs ein Horizont, auf den man sich berufen kann. Im allgemeinen widersteht man dieser Berufung, da man Antworten anmaßend findet. Es bedarf einer langwierigen 'Durcharbeitung', um sich dieser Berufung anzumessen und ihr gegenüber gewappnet zu sein. Über diese Frage der Berechtigung kann man sich nicht hinwegsetzen. Man muß sich also der Autoritätsfrage und seiner Antwortbefugnis stellen. Das ist wichtig, denn es bedeutet im Grunde, daß man die Leserschaft, im soziologischen Sinne des Wortes, nicht für die Hauptsache hält. Man zielt nicht auf ein Publikum, noch weniger aufs Volk. Annäherungsweise ausgedrückt:

Man läßt sich vielmehr zu einer Fragestellung bestimmen. Diese nimmt zugleich die Form eines fordernden Anspruchs an. Man ist gewissermaßen selbst das Subjekt, aber ein Subjekt in zweiter Person: Du wirst dies machen.

Sofern die Forschungsarbeit mit der Erarbeitung eines Buchs verbunden ist wird sich dessen Herausforderung im Seminar niederschlagen. Allerdings nur zu einem Teil, da man es mit anwesenden Adressaten, etwa fortgeschrittenen Studenten zu tun hat. Und das bringt, auch mit fortgeschrittenen Studenten, didaktische oder pädagogische Einschränkungen mit sich. Beschäftigt man sich wiederum mit einer Ausstellung, so wird man vielleicht als Philosoph definiert, aber in einem geläufigen Sinne, als Spezialist des Denkens, also von vorn herein als Experte. So hat man mich in der Eigenschaft als Experte gebeten, „La Condition postmoderne“ („Das postmoderne Wissen“) zu schreiben. Ich habe gleich zu verstehen gegeben, daß ich gerade nicht Experte sei, eben weil ich Philosoph bin. Im Gefolge einer Diskussion über die 'Immatériaux' im Centre Pompidou wurde mir gesagt: 'Sie haben Ihre Aufgabe als Philosoph nicht erfüllt. Sie sollten Ideen, Begriffe, Regeln bieten, um das Leben der Menschen zu erleichtern. Besonders das Problem der Arbeitslosigkeit haben Sie nicht angepackt.' Ich antwortete, das wäre ohnehin nicht Thema der Ausstellung gewesen. Sollte man einen Astrophysiker beschuldigen, daß er sich nicht mit dem Elend Äthiopiens beschäftigt? Hat er recht oder unrecht? Ich weiß nicht; jedenfalls aber ist das nicht sein Gebiet. Es gibt hier unvermeidliche Mißverständnisse. Eine solche Ausstellung wendet sich allenfalls an eine Zielgruppe, an eine mehr oder minder erwachsene Öffentlichkeit, etwa fünfzehn bis dreißig Jahre alt und nicht übermäßig kultiviert, wie wir es uns gewünscht hatten. Belehrung war nicht unser Ziel. Wir wollten es etwas fühlen lassen, was ihm bereits spürbar war, damit es sich auf dem Niveau des Gefühls, im nobelsten Sinn dieses Wortes, besinnt. Es ging nicht um Fragen wie 'Was heißt Denken?' oder 'Was

ist Sein?'; vielmehr um die Beziehungen zwischen Wissen, Können und Lebensformen heutzutage. Diese stellen eine wirkliche Frage - eine, die ich übrigens nicht beantworten kann, es sein denn durch das Wort „postmodern“, das aber recht unbestimmt ist und nur einen gewissen Wandel anzeigt.

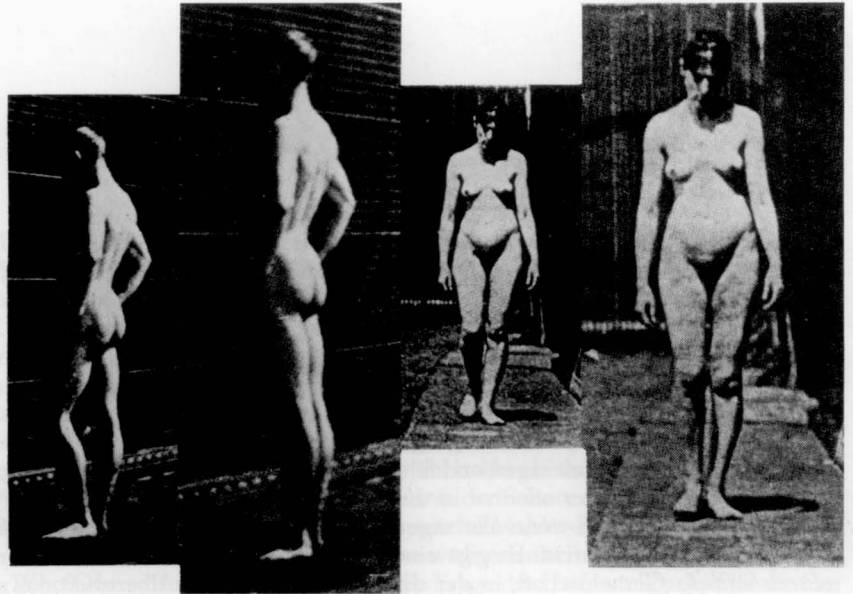
Wir zielten in der Tat auf eine Sensibilität, die sich den Menschen entdeckt, weil diese sie bereits erfahren oder schon austragen, wenn ich so sagen darf. Keine Manipulation ihrer Empfindsamkeit also; eher das Erwirken einer Art Bewährung, durch Bezug auf eine Frage und nicht durch Bezug auf eine Figur, eine Antwort also. In dieser Hinsicht wenigstens bin ich zufrieden, denn genau darum war es uns zu tun. Zugleich wurde die Ausstellung heftig angegriffen, mehr von den Intellektuellen als vom Publikum. Das verstehe ich gut; darauf war ich gefaßt.

Raulet: In der Definition, die Sie von der Rolle des Philosophen geben, ist etwas ganz klar, nämlich die Unterscheidung zwischen dem Schreiben eines philosophischen Buchs wie 'Le Différend' einerseits, und einem Buch über die Geschichte der Philosophie oder über die Philosophie andererseits. An der Ausstellung waren Sie nicht beteiligt als ein Philosoph, der über Philosophie schreibt, der von philosophischen Strömungen spricht und Ideen in Verkehr bringt. Auch das scheint mir klar zu sein. Aus Ihrer Antwort erwächst gleichwohl ein Problem: Wie ist das Verhältnis zwischen einem philosophischen Buch vom Typ 'Le Différend', das für sich selbst geschrieben wird und die Frage des 'Arrivé-il?' aufwirft, die Frage also ob es 'ankommt', Leser findet - und der Rolle des 'Philosophen wider Willen', die Sie im Rahmen der Ausstellung einem Publikum gegenüber einnehmen, das, wie Sie vermuten, bereits in Gestalt einer diffusen Empfindsamkeit existiert. Nehmen Sie nicht ein wenig voreilig das 'Ankommen' vorweg?

Lyotard: Ja, ich nehme es gewiß vorweg: von einem Zielpublikum zu sprechen, ist schon ein Vorurteil. Das gehört zum Problem kultureller Arbeit, die ich keinesfalls

Muybridge, „Walking“,
extrait de *Animal
Locomotion*, 1887

Muybridge, „Various
Poses“, extrait de *Animal
Locomotion*, 1887



geringschätze. Sie gehört in unsere Verantwortlichkeiten. Wir stellen uns dieser Aufgabe, indem wir lehren. Der Unterricht ist eine Kulturaufgabe, aber in sich noch keine Forschungsarbeit. Ich weiß wohl, daß wir beides vermengen, aber wir sind in der Lage, den Unterschied herauszustellen. Ich habe den Unterschied in etwa versucht zu beschreiben. Es ist nicht dasselbe, jemandem etwas zu verstehen zu geben, und den Sinn dessen, was man herausarbeitet, begreiflich zu machen, damit man es sozusagen selber verstehe. Der Unterricht ist eine Kulturarbeit, bei der man Aufnahmefähigkeit unterstellt und ein 'Arrive-t-il' mutmaßt. Doch bei der Ausstellung war die Absicht keine didaktische; wenigstens habe ich das so verstanden... Ausstellungen wie 'Paris-Berlin' oder 'Paris-Rome' wollen Beziehungen zwischen Metropolen in diesem oder jenem Zeitabschnitt vermitteln. Solche Ausstellungen sind vollgestopft mit Informationen, sie sollen anschaulich sein, und vielleicht ein wenig dramatisch, um die Fragen einer Epoche besser fühlbar werden zu lassen. Auf alle Weise jedenfalls geht es um Verstehen und Erkennen. Dagegen habe ich nichts, im Gegenteil. Aber die 'Immatériaux' waren anders, grundsätzlich anders. Es war wirklich eine Ausstellung zur Sensibilität, die sich mehr oder weniger selbst als ein Werk darstellen mußte, gerade um Empfindung zu verschaffen.

Raulet: Also situiert sich die Einrichtung einer solchen Ausstellung von Anfang an in der Ordnung des ästhetischen Urteils von Kant. Sie befördert dabei eine Reihe von Motiven und nicht zuletzt das des Grauens; wir werden sicher noch von Ihrer Konzeption des Erhabenen sprechen; ich frage mich, ob Sie nicht dahinter steht. Wollten Sie nicht so etwas wie die Aufnahme der Botschaft der Französischen Revolution reproduzieren, an die Lage ihrer Rezipienten nach dem Grauen des Terrors erinnern? Man kann die Ausstellung nicht ohne Schock durchwandern und fragt sich, inwiefern sie die Botschaft einer Vernunft noch zum Ausdruck bringt, die sich in ihr vielleicht trotz allem kundtut.

Lyotard: Wenn ich mich nicht täusche, beziehen Sie sich auf den Kant von '95. Der Vergleich erscheint mir überspannt; die Ausstellung ist nicht politisch oder soziologisch...

Raulet: Es handelt sich sicher nur um eine Analogie.

Lyotard: Ja, aber ich will den Unterschied bestimmen... Ich bin nicht sicher, daß es einen Schock in Ihrem Sinne gab. Das muß man relativieren. Gewiß, 'Le Monde' schrieb: Das ist das Grauen. Aber ich finde das sehr übertrieben.

Raulet: Dahinter steht die Frage nach der Öffentlichkeit. Das Kantische Publikum, jedenfalls der kantianische Philosoph, braucht das reflektierende Urteil, um aus der stattgefundenen Revolution noch einen Sinn herauszulösen. Das reflektierende Urteil – jedenfalls in den historischen Schriften – als Werkzeug eines apriorischen Leitfadens, nach Kant die Idee der Vernunft, die sich einen Spiegel in der Realität sucht...

Lyotard: Die sich ein *Ideal* der Schönheit sucht, oder aber Figuren und nicht nur eine Idee...

Raulet: Diese Form des Ideals führen Sie nicht apriori in die Tatsachen ein, wie übrigens auch Kant nicht. Wie entbindet nun die Ausstellung dieses Ideal – indem eine Öffentlichkeit sich ästhetisch in einer gewissen Empfindsamkeit wiedererkennt, wie Sie meinen?

Lyotard: Ich antworte wie ein alter Professor: Sie übereilen ein wenig. Diese Problematik, die ich in ihrer Tragweite

anerkenne, muß zunächst sorgfältig bestimmt werden, eher in Kants dritter Kritik als in der vierten, d.h. in den historischen Schriften. Nimmt man die Ausstellung selbst als ein Kunstwerk – so unbescheiden dies auch klingen mag –, dann ist es der dritten Kritik zufolge klar, daß man an das reflektierende Urteil und an Gefühle appelliert. Aber die Reflexionsweise des Gefühls vollzieht sich primär als Empfindsamkeit und sie weist auf eine gewisse Universalität hin, die 'sensus communis', 'Gemeinsinn' und manchmal selbst 'gemeinschaftlicher Sinn' genannt wird, was noch bedeutsamer ist.

Raulet: Das ist ein Konsens, aber unter der Form der sog. „Hypotypose“.

Lyotard: Genau. Aber Sie wissen, daß dieser Konsens bei Kant niemals beweisbar ist; jederzeit argumentationsbedürftig und doch keinesfalls argumentationsfähig. Das ist die Aporie oder Antinomie der dritten Kritik. Der Konsens wird stets versprochen aber nirgends eingelöst. Daher gibt es Besucher der Ausstellung, die den Schock mit einem beherrschenden Gefühl bewältigen: 'Darauf muß man zurückkommen' – und genau das ist das Eigentümliche des ästhetischen Vergnügens: der Wille zum Verharren.

Raulet: Aber das ist die Erfahrung des Schönen, nicht die des Erhabenen.

Lyotard: Ja, es ist vielmehr die Erfahrung des Schönen, bei der ein Gemeinsinn Gemeinschaft verheißt. In dieser Hinsicht ist das Erhabene unwirksam.

Raulet: Mich interessiert vor allem der Bezug zwischen dem Konsens, der wenigstens als Hypotypose gegenwärtig ist, als gemeinschaftliche Teilnahme am ästhetischen Vergnügen, und dem Erhabenen.

Lyotard: *Verheißene* Teilnahme – oder angesonnene Beistimmung. Kant selbst gebraucht diesen Ausdruck. Wenn ich sage, das ist schön, soll alle Welt sagen und fühlen, daß es schön ist, aber offenbar ist das niemals der Fall so, wie wenn alle sagen können, daß etwas wahr ist. Es gibt eine *wissenschaftliche* Gemeinschaft, in der die Vernunft und die Tatsachen übereinstimmen, aber keine ähnliche *ästhetische* Gemeinschaft. Diese ist immer nur im Werden begriffen; so wie wir sie raum-zeitlich für die Ausstellung inszeniert haben. Der Besucher war selbst Teil des Schauspiels, er war gleichsam auf dem Theater, er bewegte sich. Diese Art Dramaturgie versucht Dinge, die sich eher an das Erhabene als an das Schöne anlehnen, das ist sicher... Halb im Scherz sagten wir ja auch unter uns, daß wir nicht Schönes, sondern Erhabenes schaffen wollten... Wenn Sie jetzt fragen, ob dieses Gefühl demjenigen des interesselosen Zuschauers vergleichbar sei, der nach Kant angesichts der Französischen Revolution zugleich Abscheu und Begeisterung empfindet und doch – eben wegen der Begeisterung – trotz des Schreckens eines Leitfadens gewahr wird, so antworte ich: Ich bin erstaunt über das Gewicht, das Sie der Ausstellung zumessen. Schon Ihre Analogie ist recht waghalsig, selbst wenn viele gesagt haben, daß ein solcher ästhetischer Akt in Wahrheit ein politischer Akt sei. Diesen Punkt habe ich wahrscheinlich noch nicht genug ausgearbeitet und ich möchte schon gern darüber nachdenken. Jedenfalls war die Ausstellung kein politischer Akt im geläufigen Sinne des Wortes, da sie nicht die soziale, ökonomische und ideologische Gemeinschaft betraf. Mit der politischen Szene verglichen war sie unendlich viel bescheidener. Im Gegensatz zur Französischen Revolution wie zu jeder Revolution überhaupt hatte das von ihr Inszenierte keineswegs jenen radikalen Einschnitt, als den die Jakobiner zum Beispiel

mit dem Versuch, die Uhr auf Null zu stellen und im Kalender der Welt das Jahr eins zu zählen ihre Revolution verstanden wissen wollten. Dieses Verhältnis zur Zeit, die Vorstellung eines jähen Bruchs mit dem Vorhergehenden ist, so denke ich, ein Spezifikum der modernen Tradition. Dieser Gedanke beginnt mit den Christen, wird von Descartes wiederaufgenommen und setzt sich bei den Jakobinern fort. Wenn etwas in der unbestimmten Idee der Postmodernität anregend ist, dann ist es eben die Ablehnung dieser Albernheit, daß man sich nämlich der Vergangenheit überheben könne.

Raulet: Oder daß es nur eine Uhrzeit gäbe.

Lyotard: Was ungefähr dasselbe ist, nicht wahr? Selbst wenn Sie an Ihrer Uhr drehen, laufen die anderen Uhren weiter. Das wird mehr und mehr verstanden und gehört mehr und mehr dem Gemeinsein oder der Empfindsamkeit an. Man kann den Bezug zur Vergangenheit nicht abbrechen; man muß ihn wiedererinnern und wiederaufnehmen. Für die Postmoderne – Sie wissen es so gut wie ich, wenn nicht noch besser – ist die Aufgabe, die Moderne zu bearbeiten, absolut unumgänglich. Es geht nicht darum, sie zu verdrängen, sondern auf sie zurückzukommen und zu fragen: was genau hat sie sagen wollen?

Raulet: Dieser Fragestellung möchte ich mich gerne anschließen. Indessen muß ich noch einmal auf die Funktion des Konsensus in der Ausstellung zurückkommen, auf den angenommenen Konsensus und die hypothetische Empfindsamkeit, von der man unterstellt, daß sie – wenn auch unbewußt – bereits verbreitet ist. Ich will dabei – trotz alledem, was ich andernorts dazu geäußert habe – (2) keine polemische Front eröffnen, sondern Ihre Kategorien benutzen, um mich u.a. über Habermas hinaus bewegen zu können. Wenn ich Sie recht verstehe, werfen Sie Habermas im Grunde vor, daß sein Konsens der empirischen Realität verfallen muß, obwohl er sich auf eine ideale Situation des Verstehens beruft, weil diese ohne empirische Konkretisierung eben nicht sein kann. Sie

wollen im Gegenteil den Konsens durch die Herausforderung des Erhabenen im Schoße einer empirischen Gemeinschaft bewirken, die schon über embryonale Zugänge zum Erhabenen verfügt und so Botchaften wahrnehmen könnte, welche über ihre empirischen Bedingungen hinausgehen. Dabei betonen Sie auch den Unterschied zwischen dem allgemeinen Willen und dem Willen aller, und darum dreht sich schließlich die ganze Diskussion. So rechtefertigen Sie etwa Ihren Gebrauch des Erhabenen dadurch, daß das Erhabene nicht an sich terroristisch ist, weil es den etablierten Konsens: das, was die Leute hören und sehen wollen, überschreitet und Gefahr läuft, Unvorstellbares bis hin zum Grauen wahrnehmbar werden zu lassen. Terroristisch ist vielmehr die Verirrung, der das Erhabene unterliegt, wenn es auf die empirische Natur des Willens aller zurechtgestutzt wird. So kommen wir also auf Ihr Konzept vom Konsens – ein Begriff, den Sie nicht völlig zurückweisen.

Lyotard: Habermas' Denken beruht einerseits auf der sorgfältigen Unterscheidung völlig heterogener Sprechakte. In der Tradition von Austin und Searle zeigt er, daß diese Akte unterschiedlich gebaut sind und nicht ineinander übersetzt werden können, weil zum Beispiel Versprechen und Behaupten zweierlei sind. Seine Arbeit hält sich im Grunde in der Tradition Wittgensteins, solange sie in die Spiele der Sprache Unterscheidungen einführt. Andererseits geht es ihm aber auch um das Erreichen diskursiver Einigung. Wie verhält sich beides zueinander? Selbst als Ideal wird die diskursive Einigung vermutlich nicht Eins sein. Und warum soll es ein Ideal sein? Warum, wie Hölderlin sagte, diese Leidenschaft für das Eine? Warum glauben Menschen, namentlich Habermas, daß man das Eine wollen muß? Das ist eine seltsame Sache, besonders nach der Kritik der Metaphysik und der Solidarität mit ihr in ihrem Sturz, wie Adorno sagte. Das beinhaltet doch notwendig die völlige Revision des Sein als Einem.

Was nun unsere kleine schriftliche Diskussion betrifft (3), so würde ich mit Vor-

sicht sagen, daß die Ausstellung nicht vom Erhabenen handelte, selbst wenn es in ihr Elemente einer Ästhetik des Erhabenen gab. In dieser Hinsicht ist Kant eindeutig: das Erhabene kann nicht unmittelbar einen Gemeinsinn bewirken, sondern erst durch die Vermittlung einer Idee, nämlich der der Freiheit – und dies ist eben das Privileg des Schönen, das ohne Begriff arbeitet.

Raulet: Damit trifft man wirklich den Kern des Problems...

Lyotard: Es ist das Privileg einer nicht bloß anhängenden, einer freien, beweglichen Schönheit und damit ist ein schwieriges Problem verbunden, nämlich das der Formen der Einbildungskraft, sofern diese spontan, vor allem Begriff, das Gegebene organisieren. Das ist in anderen Worten das Problem des Schematismus, das sich in der dritten Kritik Kants ganz anders darstellt. Dort handelt es sich um den Gedanken einer Gemeinschaft von Gefühlen, einer Apperzeption beweglicher Formen, die Kant gelegentlich Monogramme nennt. Diese sind offenbar allem Begriff vorgängig und schulden dem Erhabenen, das notwendig die Gegenwart einer Vernunftidee voraussetzt, ebenso wenig.

Ferner gibt es heute als wesentliches Problem des Konsens die Frage nach dem gesellschaftlichen Band. Habermas ist sich dessen vollbewußt, vergißt das allerdings allzu rasch. Bestimmt man das gesellschaftliche Band als Kapital – oder, wie Habermas, als Technik und Wissenschaft –, so ist das außerordentlich wenig. Man reduziert es auf bloße Entfremdung, so wie sie die Frankfurter Schule, jedenfalls Horkheimer und in einem weiten Maße Adorno, in einem gewissen Zeitraum dargestellt hat. Wenn uns nur das bliebe – und in Momenten des Pessimismus meine ich es auch –, dann gälte kein Fragen mehr: Mit oder ohne Konsens würde das Interesse herrschen, weder kantisch noch populär, weder vernünftig noch praktisch. Zu dieser Auffassung gelangt man in Augenblicken der Verzweiflung, aber das ist weder richtig noch ernsthaft. Wir können uns weder einer vollständigen Verdinglichung noch einer reinen Rationalität ergeben. Das wäre die Erb-

schaft einer gewissen Tradition der Metaphysik, letztlich des Platonismus. Dann wäre der Diskurs eine verbesserte Version des Dialogs. Das kann man nach Wittgenstein und nach dem, was Habermas selbst von der Diversität der Diskurse sagt, nicht mehr behaupten. Die Aufgabe besteht in der Suche nach einer Gemeinschaft, die eher Verheißung als Wirklichkeit ist, so daß wir auf das Empirische angewiesen sind. Die Institutionen einer Gemeinschaft können jene kaum greifbare Schicht, die Kant zu Recht mit dem Wort Gemeinsinn bezeichnet und die sich weder vernünftig noch vom Standpunkt wirtschaftlicher Interessen oder durch Technik und Wissenschaft verwirklichen läßt, auf keinen Fall fassen. So glaube ich also – vielleicht mit Duchamp und Kant zugleich –, daß diskursive Rationalität nicht rechtskräftig zu verwirklichen ist. Sie ist vielleicht auch nicht wünschenswert, wenn man Gemeinschaft nicht verwechseln will mit kapitalistischen Interessen, mit Technik und Wissenschaft, wie sie dem Kapitalismus dienen, mit Arbeit und Konsum. Wie also, was widersteht dem Defizit an Idealen der modernen Rationalität und umgekehrt den beharrlichen Idealen von Technik, Wissenschaft und Kapitalismus?

Raulet: Nun unterscheiden Sie das Erhabene von der Empfindsamkeit, an die sich die Ausstellung richtet und in der sie verhandelt zu werden wünscht. Trennen Sie nicht weiterhin Ihren Gebrauch der Kategorie des Erhabenen von jeglichem gesellschaftlichen Nutzen?

Lyotard: Ja und nein. Man muß die Ästhetik des Erhabenen erst ausarbeiten. Sie hat die Geschichte des 19. Jahrhunderts in der Literatur und in den Künsten als romantische oder frühromantische Ästhetik beherrscht, vielleicht bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein. Ohne die Fortwirkung einer Ästhetik des Erhabenen kann man nicht die 'Avantgarden' verstehen (in Musik, Malerei oder Architektur). Sie ist zur Ästhetik der Romantik geworden, trotz Kant und trotz der Perversion oder dem Verrat seit Schiller, also sehr schnell. Man versteht nichts von den Avantgarden, wenn man nicht sieht, daß sie in gewisser

Weise im Banne des Erhabenen stehen. Ob man mit Baudelaire, Manet oder den letzten Quartetten Beethovens einsetzt: die Produktionsweisen des Schönen, wie sie die Modernen und die Romantiker entworfen haben, werden in Frage gestellt; in dem Sinne, daß sie nicht genügen, daß ihre Unbefragbarkeit in Zweifel gezogen wird, daß man darüber hinaus muß. Was bedeutet die Form der Sonate für die Symphonie? Eine typische Mahler-Frage, vielleicht sogar eine wagnerianische. Mir scheint in alledem die Frage der Undarstellbarkeit für die Gesamtheit der Avantgarden (im weiten Sinne des Wortes) beherrschend zu sein. Als Auseinandersetzung mit dem Erhabenen bestimmt sie viel eher als die Frage nach dem Schönen das Verständnis dieser verschiedenen Strömungen, bis hin zu Schönberg. Auf dem Feld der Ästhetik ist der Begriff des Ästhetischen selbst an die Einführung des Erhabenen in die Frage nach dem Werk gebunden. Die Klassik, das Barock eingeschlossen, bedurfte des Erhabenen nicht. Daher blieb sie noch unter dem allgemeinen Regime einer Poetik der Werke und gelangte nicht zu einer *Ästhetik* der Werke. Die Ästhetik beginnt erst mit der Einführung eines anderen – erhabenen – Zugangs zu den Werken.

Raulet: Es ist wohl ein anderer Zugang, aber es gibt noch Austauschverhältnisse. Bei Kant wenigstens gibt es einen Bezug zwischen dem Schönen und dem Erhabenen, und die Idee ist gewissermaßen ihr gemeinsamer Nenner.

Lyotard: Es ist die Kluft zwischen Verstand und Vernunft. Bei Kant ist es ähnlich; praktisch der Abstand, der die erste von der zweiten Kritik trennt; auf alle Fälle der zwischen der Analytik und der Dialektik der ersten Kritik, und er ist gewaltig.

Raulet: Aber letztlich wird der Gedanke einer Verknüpfung, in der beide zusammentreffen, von Kant nicht ausgeschlossen; man könnte sich fragen, ob nicht dies die Motivation der dritten Kritik ist, die scheitert, weil sie die Gemeinschaft beider Gedanken nicht zu bestimmen vermag.

Lyotard: Ich teile Ihre Auffassung nicht. Für die dritte Kritik ist das Problem

Partie de ciel matriculée de hémisphère Sud



Kants, wie er selber sagt (und ich halte das für zutreffend), all das zu versammeln, was die Wissenschaft hat fallen lassen.

Raulet: Ohne den Wunsch, zwischen den ersten beiden Kritiken eine Brücke zu schlagen?

Lyotard: Doch! Er sagt das ausdrücklich: um aus dem Prinzip die Darstellung der Idee der Freiheit in der Natur zu ermöglichen. Dafür braucht er allerdings die gewaltige Annahme, daß die Natur selbst wie ein Künstler arbeite. Diese starke Hypothese teilen wir heute nicht mehr. In dieser Hinsicht können wir uns nicht damit zufrieden geben, Kantianer zu sein. Trotzdem beschäftigt mich das Problem, warum es überhaupt eine zweite Analytik gibt, die Analytik des Erhabenen?

Raulet: Ich hatte meinerseits das Gefühl, daß nach dem ersten Motiv des Brückenschlags zwischen Verstand und Vernunft ein zweites Problem auftauchte, weil nämlich der Systemabschluß nicht gelungen war. Sie aber neigen eher zu der Ansicht, daß die Absicht Kants keine systematische war ...

Lyotard: In der dritten Kritik gewiß nicht, wie er es selbst sagt: Man muß prüfen, ob diese oder jene Ansprüche gerechtfertigt sind oder nicht, das ist alles. Zugleich spricht die (erste) Einleitung eindeutig von Wiedervereinigung. Und in der zweiten Hälfte der KdU gibt es in der Tat den Versuch einer Wiedervereinigung, der sich im Opus postumum fortsetzt. Doch das bleibt gänzlich offen. Jedenfalls sehe ich genau, welche Rolle ich der Frage nach dem Erhabenen zuweisen kann, wie sie zugleich von Burke wie von Kant gestellt worden ist, beide Erben einer hundertjährigen Diskussion. Umgekehrt sehe ich viel weniger, wie man durch den Gedanken des Erhabenen die Perspektiven des Konsens bestätigen könnte. Wenn es einen Konsens gibt, so ist es ein angemuteter ... Es gibt freilich den Konsens der Wissenschaften, des Verstandes, der die Materie der Erkenntnisse betrifft, aber dieser sieht sich heute großen Problemen konfrontiert; die Philosophie der Wissenschaften und die Epistemologie sind in voller Diskussion, und so ist es gut. Nun se-

he ich nicht, was bei Kant der *ethische* Konsens sein könnte. Mir ist vielmehr deutlich, daß ein jeder bei einer jeden Handlung entscheiden muß, *als ob* die Maxime seiner Handlung zum Prinzip einer universalen Rechtfertigung dienen könnte. Da aber diese Maxime nicht geschrieben ist, hat das Gesetz keinen Inhalt. So ist mir unklar, wie eine ethische Gemeinschaft aufgrund der Kantischen Ethik möglich sein sollte, außer unter Rückgriff auf den Begriff der Person, der mir auf alle Weise nicht-kritisch erscheint.

Raulet: Außer man stützt sich auf das Schöne ...

Lyotard: In der Ästhetik des Schönen gibt es in der Tat die Umrisse wenn nicht eines Konsens, so doch eines Gemeinsinnes, der von der Wissenschaft niemals beglaubigt werden kann, da er kein Gegenstand der Erkenntnis ist. Dies vorausgesetzt, kann mal also die Werke der Kunstgeschichte seit einem Jahrhundert daraufhin untersuchen, von welchen 'reellen', d.h. ontologisch ausweisbaren Gemeinschaften sie erzeugt haben, und ich verstehe durchaus, daß man sich in diesem Sinn die Frage nach dem Politischen erneut stellt. Von dem anderen Pol, dem Erhabenen, ausgehend, würde ich allerdings hinzufügen, daß die Verkörperung des Erhabenen in der Realität notwendig terroristisch ist. Darüber besteht kein Zweifel. Ich war in einer kritisch-marxistischen Bewegung engagiert, „Sozialismus oder Barbarei“, die sowohl den Stalinismus als auch den Trotzismus kritisierte. Auch der Maoismus blieb für mich unverständlich, weil er hinsichtlich der Definition des Proletariats, der Frage der Organisation, der UdSSR völlig unkritisch

war. Erst durch Gespräche mit einigen Maoisten habe ich begriffen, daß sie 'Pascalianer' waren, d.h. Opfer der transzendentalen Illusion im Sinne Kants. Will man Barmherzigkeit und Gnade in die Welt des Darstellbaren bringen, also das Erhabene verwirklichen, so entfesselt man den Terror und den Terrorismus.

Raulet: Das ist eine wichtige Präzisierung, weil em in diesem Punkt eine gewichtige Streitfrage zwischen uns gibt. Damit entgehen Sie einer Reihe von Einwänden, die von Adorno, Habermas, Peter Bürger und anderen erhoben wurden und die wohlbekannt sind: zum Beispiel, daß das Scheitern der Avantgarde auf den Versuch zurückzuführen ist, Kunst in Realität zu übersetzen. Der Wunsch, das Erhabene in Wirklichkeit umzusetzen, liegt Ihrer Auffassung nicht zugrunde. Ferner lösen Sie meinen Einwand auf, nach dem Ihr Erhabenes die positive Barbarei Benjamins sei, aber ohne die Hoffnung auf einen qualitativen Wandel, der, aus der Armut der Erfahrung und durch die Bedrückung hindurch, diese umstürzt ... Wozu aber nützt das Erhabene? Meine Frage ist recht banal, aber man muß sie wohl stellen.

Lyotard: Das ist die Frage eines Unternehmerbosses ...

Raulet: Wozu dient das Erhabene, wenn Sie nur dieses Diskurs- oder vielmehr Sprach-Spiel von den anderen bloß absondern? Sie werden mir antworten, daß es nicht zur Dienlichkeit bestimmt ist.

Lyotard: Ja, aber es dient zu nichts, wenn nicht zur Philosophie.

Raulet: Gut, aber man kann die Frage noch in der Art von Rorty stellen: Warum ist es gut, über die existierenden Institutio-

nen hinauszugehen? Warum etwas behaupten, das sich letztlich nicht auszuweisen vermag?

Lyotard: Ich bin ganz einverstanden. Das kann sich so wenig rechtfertigen wie die Vernunft in ihrem dialektischen Gebrauch, wenn sie durch ein 'Streben' ergriffen wird, durch eine Art Drang oder Trieb. Bei Kant gibt es ein Begehungsvermögen, nicht wahr? Es wird auch Wille genannt, und nur wenn es rein ist, heißt dieses Vermögen 'praktische Vernunft'. Es gibt also ein Begehungsvermögen. Wenn Rorty sagt, lieber Freund, warum bringen Sie sich mit dem Erhabenen in Schwierigkeiten, dann gebe ich zwei Antworten. Erstens: Gibt es oder nicht ein Begehungsvermögen, von dem wir nicht Rechenschaft ablegen können, und warum fahren wir fort, nicht nur Gegenstände zu erzeugen, sondern Dinge von teuflischer Komplexität zu erfinden. Und die dazu notwendige Begrifflichkeit verwandelt das erheblich, was wir unter Rationalität verstehen. Die Wissenschaften lehren uns eine gewisse Dehnbarkeit der Vernunft, da sie über eine Vielzahl von Erklärungsarten verfügt. Aber wie könnte man mit anthropologischen Gründen z.B. Raketen und Satelliten legitimieren? Warum geht man an die künstliche Erzeugung von Menschen? Zeugt dies nicht von der Macht eines Begehrens, das nicht das *unsere* ist; das Eigentümliche dieses Begehrens besteht eben darin, daß wir es nicht verantworten, sondern bloß aushalten können. In Kunst und Wissenschaft ist etwas geschehen, was eine gründliche Prüfung verdient. Es stimmt nämlich nicht, daß wir die Entwicklung oder die Versuche der Avantgarden bestimmen und beherrschen. Die Behauptung, daß sie diesen oder jenen Interessen dienen, ist ein Witz. Technisch-wissenschaftliche Entdeckungen verstören Unternehmen, Staaten, Lebensformen; die Menschheit läuft hinterher, um sich ihren Ergebnissen anzupassen, auf intellektueller Ebene, im praktischen Alltag, durch Finanzierungspläne und durch Stabilisierung von Institutionen. Es ist aber ein veralteter Gedanke, daß all dies für den Menschen geschieht. Es ist vielmehr der Mensch, der

sich anpassen muß. Man hat das Gefühl, daß etwas durch die 'Menschheit' hindurch geschieht und sie überschreitet. Zweitens: Und Sie, Rorty, was machen Sie mit Ihrem Konversationsnationalismus? Warum bleiben Sie denn nicht in Ihrem Elfenbeinturm? Der Pragmatismus ist nicht das, wofür er sich ausgibt; das ist ein bißchen komplizierter. Die Bestimmungen des Pragmatismus sind selber nicht definitiv – er gibt es selbst zu, wenn er etwa sagt: man muß sich unterhalten.

Raulet: Dahinter steht wiederum ein ontologisches Problem. Wenn Sie so antworten, hat man den Eindruck, daß Sie das Wagnis auf sich nehmen, eine Philosophie des Willens im Sinne Schopenhauers zu verkünden... Das 'Begehren' wäre dann nur eine Vorstellung des Willens, eine Darstellung des Undarstellbaren...

Lyotard: Ich würde nicht von einer Philosophie des Willens sprechen; die Wendung ist so belastet... überlastet...

Raulet: Gerade das bezeichne ich als Wagnis... Das Drama Kants besteht darin, daß er sich den Endzweck eines Vernunftinteresses vorgeben läßt, durch einen Vernunftwillen, der dessen reine Form darstellt. Wenn man sich aber nicht auf den Willen der Vernunft berufen kann, bewegt man sich in einer Philosophie des Willens à la Schopenhauer.

Lyotard: Ich könnte fünfzig Texte Kants nennen, die in diese Richtung gehen. Denn alles in allem ist es die Natur, die ihre Zwecke verfolgt, und zwar durch die philosophische Tätigkeit hindurch.

Raulet: Aber Sie verstehen das nicht in einem teleologischen Sinne...

Lyotard: Ich überdenke gerade meine Auffassung zu diesem Thema. Noch heute ist Leibniz' Erörterung des Problems der Materie die beste. Im gegenwärtigen Philosophieren wird sie gänzlich ignoriert. Ich lese Leibniz erneut mit der Leidenschaft, die ich immer für ihn hatte. Man müßte ebenso den 'Traum d'Alemberts' lesen, Leibniz ohne Gott... Ich hatte dabei – grob umrissen – folgenden ein wenig astrophysischen oder kosmologischen Gedanken: Die Materie besteht aus nicht-wahrnehmbaren, un-

greifbaren Körnchen, aus Eigentümlichkeiten mathematischer Matrices. Die Zeit, in der wir leben, ist ein glücklicher Augenblick für Materialisten, weil man heute die Idee der Substanz entleert hat. Man ist unterwegs zu der epochalen Entdeckung, daß die Materie, die Diesheit, das Etwas überhaupt, nicht verzweckt werden kann, sondern kontingent bleibt; konstituiert aus lokalen Notwendigkeiten, absolut fruchtbar wie unüberwindbar. Sie entspringt einer allgemeinen Disposition, Kontingenz und Notwendigkeit zu kombinieren und erzeugt durch das, was René Thom Morphogenese genannt hat, immer komplexere Gesamtheiten. Was wir in unserem Kauderwelsch Begehren nennen, ist vielleicht nur die Fähigkeit zunehmender Komplexion, und der menschliche Kortex ist das beste uns bekannte Beispiel im heutigen Kosmos. Die Welt will nichts, es ist nicht *ihr* Wille; doch es gibt ein „Muß“ als Bewegung der Komplexion. Und das ist vielleicht das Ideal des 21. Jahrhunderts.

Raulet: Wollen wir auf das Thema der Komplexität eingehen?

Lyotard: Mein Traum ist der Traum eines postmodernen d'Alembert.

Raulet: Ich bin bereit, mit Ihnen ein Stück weit in dieser Richtung zu gehen, und möchte bei der Gelegenheit einflechten, daß dies heutzutage auch die einzig plausible Lektüre von Blochs Schellingscher Auffassung eines sich selbst produzierenden Natursubjekts ist, wenn man nicht in eine Philosophie des Willens oder in Kants Teleologie zurückfallen will.

Lyotard: Weil letztere sich einfach disqualifiziert hat!

Raulet: Bevor wir nun endlich zum Thema der Komplexität übergehen, möchte ich auch noch ein anderes Thema berühren. Das „Muß“ wäre die Dynamik aller Kreativität und Entwicklung. Würden Sie dann soweit gehen und zwischen diesem Drang und dem Erhabenen ein Verhältnis herzustellen, nach dem das Erhabene selbst Ausdruck dieses Drangs wäre?

Lyotard: Sie sind wieder schneller als ich.

Raulet: Ich bin nicht schneller als Sie. Sie haben beispielsweise betont, daß der Kapitalismus einerseits diesem 'Drang' gehorcht (in der Art von Deleuze, wenn Sie erlauben), und daß die Ästhetik des Kapitalismus eine erhabene Ästhetik wäre; so sehe ich den Bezug... Dahinter steht eine Frage, die ich frontal angehen will. Wenn der 'Drang', der sich als Ästhetik des Erhabenen ausdrückt, bereits im Kapitalismus heimisch ist, nehmen Sie ihm gegenüber eine gänzlich zweideutige Haltung ein. In den kleinen Texten des 'Grabmal des Intellektuellen' hat man ein wenig das Gefühl, daß dieser nie nachlassende kapitalistische Wille in Ihren Augen doch noch besser ist als gar kein Wille.

Lyotard: Wille in Anführung... Mein Bezug zum Kapitalismus war immer so zweideutig wie der von Marx selbst, wenn ich mich auf eine so gewaltige Vorgängerschaft berufen darf. Marx' Verhältnis zum Kapital war insofern ambivalent, als er ständig betont hat, daß der Kapitalismus im Dienst der Geschichte die Arbeit leistet. Das hat er gewiß in der Perspektive eines dialektischen Fortschritts zum Sozialismus gedacht; doch entsinne ich mich auch gewisser Texte, die weit zynischer sind, und die man etwa so zusammenfassen könnte: Es lebe Amerika, und selbst das widerliche England des 19. Jahrhunderts, weil sie fortgeschrittener sind als russische Bauerngemeinschaften (Sie kennen diese Texte; sie sind schrecklich), die sich für den Sozialismus ausgeben würden und das Ende aller Dinge wären. So schrecklich sie auch sind, bin ich mit diesen Texten einverstanden. Nun ist die Frage, die Sie mir stellen, in Wirklichkeit eine humanistische und wir sind uns darüber einig, daß sie der Kern des Problems ist. Sie berufen sich auf Bloch und auf seinen Gedanken eines materialen Subjekts, das sich selbst produziert. Das ist ein kosmologischer, oder gar ontologischer Gedanke, den man nicht als solchen in ein politisches Programm übersetzen kann, ohne Katastrophen zu verursachen, die jeder sich vorstellen kann.

Raulet: Wollen Sie damit den Verdacht abwehren, daß Sie neo-liberale Positionen vertreten?

Lyotard: Ich verkünde keinen Neo-Liberalismus, nein. Ich bin ihm recht feindlich gesinnt, finde ihn verlogen und plump. Als alter Marxist sehe ich in seinen Leitworten 'Erweitern', 'entfetten', 'Komplexität', ein gewaltiges Hindernis für das kommende Jahrhundert. Jedermann weiß jetzt (und in fünfzig Jahren wird es zehnmal schlimmer sein), daß man die aktuelle Regelung der Arbeitsbedingungen so nicht beibehalten kann. Das ist ganz ausgeschlossen. Zwei Drittel der Menschheit ist bereits buchstäblich aus dem Prozeß entlassen; und ich sehe nicht, pessimistischerweise, daß diese Bewegung umkehrbar wäre. Alles geschieht so, als ob es zwei Menschheiten gäbe. Für die eine ist die Herausforderung die Komplexität, für die andere das Überleben; die eine beschäftigt sich mit den Bedingungen des Überdauerns, die andere ist in dem „Muß“ begriffen, von dem wir sprachen. Das ist außerordentlich tragisch und schwer, und hier fühle ich mich keineswegs als Neo-Liberaler.

Raulet: Aber Sie anerkennen die Komplexität und nehmen sie in gewisser Weise auf sich.

Lyotard: Auch in den entwickelten Staaten, wo die Komplexität in der Tat die Herausforderung ist und die alle mehr oder weniger liberale Kapitalismen sind, wird sich die Frage nach der Arbeit stellen. Notwendige Arbeitszeit wird absurd, wenn sie Arbeitslosigkeit produziert, die schlimmstenfalls zum Krieg oder aber zu einer biedereren Einigung zum Zwecke der Revision der Arbeitsnormen führt. Es ist ganz auszuschließen - (bemerken Sie es wohl, ich überlege in quasi humanistischen Begriffen) -, daß menschliche Gesellschaften funktionieren können, wenn sich nur ein Drittel mit der Komplexität beschäftigt und der Rest Kinder, Greise oder Arbeitslose sind. Es schmerzt mich, einen zynischen Standpunkt einzunehmen. Zynismus, das ist: man macht sich nichts draus, im Namen der Komplexität, man läßt die Kadaver liegen. Man kann also den kosmologischen

Gedanken, von dem wir sprachen, nicht rein und einfach in Begriffe der Politik oder der politischen Ökonomie überschreiben. Und plötzlich erscheint die zweite Kritik Kants wieder, die uns vorschreibt, daß wir uns einer universalen Maxime gemäß verhalten sollen.

Raulet: Als Intellektuelle, in Ihrem Vokabular.

Lyotard: Nein, ein tapferer Bauer kann an der Résistance teilnehmen, ohne Kant gelesen zu haben.

Raulet: Ich spiele an auf Ihren Gebrauch des Wortes Intellektueller: als Fürsprecher eines Kollektivsubjekts.

Lyotard: Ich habe Ihre Fragen gern, weil sie mich in Verlegenheit bringen. Ich sehe wohl, wie Sie auch, daß man sich den Gedanken der Komplexität zurechtlegen kann, um dem Vorwurf einer Philosophie des Willens zu entgehen, und wie man ihn sogar nicht nur wissenschaftlich, sondern auch ontologisch und sogar noch im Hinblick auf ein „Il arrive“ (es kommt) beglaubigen kann. Die Verlegenheit entsteht um das Problem der Gerechtigkeit, denn man kann es kaum zulassen, daß einige sich als Repräsentanten dieses sehr hohen Komplexitätsniveaus ausgeben. Jetzt geht es noch; wenn man aber so fortfährt, wird es in fünfzig Jahren noch schlimmer sein und eines Tages wird man die Erde räumen müssen. Vielleicht haben wir noch mehr als vier Milliarden Jahre vor uns, aber sie bedeuten wenig, denn schon heute können sich zwei Drittel der Menschen nicht mehr einschiffen.

Raulet: Nun rührt man wirklich an eine zentrale Zweideutigkeit Ihres Diskurses. Sie akzeptieren einerseits die Komplexität, in der Sie letztlich eine Möglichkeit sehen (im Unterschied zu Neo-Konservativen, wie Habermas sagt). Andererseits gibt es den Rückzug des Intellektuellen auf eine Position, die Sie als die der zweiten Kritik bezeichnen. Damit stellt sich erneut die Frage nach der Öffentlichkeit, an die eine Ausstellung wie die 'Immatériaux' sich wendet. Soll sich die Öffentlichkeit bewußt durch eine neue Empfindsamkeit artikulieren, durch eine okkasionelle Mentalität?



Oder ist nicht vielmehr diese Öffentlichkeit widerspenstig, durchzogen von neo-konservativen Regressionen, post-materialistischen Bedürfnissen wie dem Willen zur Selbstbehauptung einerseits und zugleich dem Schutz der eigenen Entwicklung zugleich, nämlich der Rettung der natürlichen, traditionellen, politischen und institutionellen Umgebung? Ist in dem Rückzug auf kleine, autarke Gemeinschaften nicht ein Versuch zu sehen, jenem Willen zu entfliehen, von dem wir eben sprachen? Übrigens: Dort, wo Habermas' Theorie sich konkretisiert, rechnet er mit dem Hervorgehen von symbiotischen Prozessen aus dem Schoße solcher Gemeinschaften, in denen sich eine neue Ethik bilden würde. Daher eine brutale Frage, die ich mir allerdings stellte, bevor ich Ihnen heute zuhörte: Ist die Ästhetik des Erhabenen zusammen mit der Anerkennung der Komplexität, der Vervielfachung der Diskursarten und der Vernunft selbst als Pluralität nicht eine Art frommer Wunsch, der der wirklichen Entwicklung des soziologischen Körpers nicht entspricht? Am Schluß der 'Condition postmoderne' schreiben Sie,

daß das System letztlich die Bedingungen eines freieren Lebens hervorbringt, vorausgesetzt, die Teilnehmer hätten Zugang zu den Datenbanken. Halten Sie an dieser Alternative fest oder bilden Sie sie, so wie ich Sie heute höre, hinter die Sorgen zurück, die mir weit mehr Einfluß auf die reelle Entwicklung zu haben scheinen?

Lyotard: Hören Sie, das ist keine Zweideutigkeit. Es ist eher eine Art Spannung, und ich weiß nicht, ob ich den Ehrgeiz habe, diese Spannung aufzulösen. Vielleicht ist es besser, sie nicht aufzulösen. Ich setzte kaum Hoffnungen in die ökologische Bewegung der Grünen in Deutschland oder in das, was man mit dem Mai '68 in Frankreich verbindet. Ich glaube nicht daran. Das gehört zu den Begleiterscheinungen einer unvermeidlichen Bewegung, die wir nicht aufhalten können, selbst wenn wir entscheiden, daß wir wie intelligente Tiere leben wollen. Unglücklicherweise existieren wir als Intelligenzen, die tierisch leben, und die den Versuch unternehmen müssen, sich nicht noch mehr denaturieren zu lassen. Es untersteht nicht unserem Willen, dieses Los anzuerkennen oder abzulehnen. Da-

her fühle ich mich keineswegs als Neo-Konservativer im Sinne von Habermas. Andererseits kann man sich auch nicht dazu bekennen; man kann daraus sicher keine Maxime des Willens machen. Was der Neo-Liberalismus anzubieten hat, ist deshalb nur eine Scheinlösung. Er müßte mehr sein als er ist, denn es gibt einen Augenblick, wo die sogenannten gesellschaftlichen Probleme - Nord-Süd-Konflikt, das Problem der Dritten Welt, der Gegensatz von Arbeit und Arbeitslosigkeit - sich so stellen, daß sie den Fortgang der Bewegung behindern. Man kann freilich die Menschheit selbst als ein Hindernis auffassen. Man neigt mehr und mehr dazu. Aber man kann nicht so tun, als ob die Lösung wäre: Komplexität um jeden Preis! Wir sind weiterhin das Menschengeschlecht, kulturell dazu, mit in der Tat animalischen Bedürfnissen nach Sicherheit, Identität, Teilhabe und Körpervergnügen in jedem Sinne, leiblich, sozial, in der Familie usw. All das ist da und widersteht heftig. So hat man die Ausstellung verstehen wollen; ist das richtig? Ich denke, das ist falsch. An dieser Stelle bin ich nicht neo-liberal und bleibe Sozialist, im al-

ten Sinne des Sozialismus. Auch deswegen beunruhigt es mich sehr; überall sehe ich mehr Zeichen der Trennung als solche der Vergemeinschaftung. Ich bin nicht bereit, irgendwelche „Lösung“ zu schlucken, weder von der einen noch von der anderen Seite. Ich schätze keine von beiden. Umgekehrt bin ich sofort bereit, die Komplexitätsleistung des Kapitalismus anzuerkennen. Leute, die nur Entfremdung und Ausbeutung wahrnehmen, sind Dummköpfe und Demagogen.

Raulet: Ja, so wie die Dinge sich entwickelt haben, kann man in diesen Begriffen nicht mehr denken. Ich bin ganz einverstanden. Man bleibt in der Spannung und die Kategorien des Humanen und des Inhumanen spielen weiter eine wichtige Rolle. Wie aber können sich diese Kategorien, auf die Sie sich schließlich auch stützen, legitimieren?

Lyotard: Es hängt davon ab, was Sie unter 'den Menschen' verstehen. Ich benutze diesen Ausdruck immer öfter. Damit bezeichne ich einfach eine Entität, im Grunde eine Gattung, die sicherlich weit entfernt ist, der Ursprung der Dinge, die Mitte der Welt, die erste Schöpfung oder die Beherrscherin ihres Sprechens zu sein. Kopernikus, Darwin und Freud haben gerade das Gegenteil gezeigt. Sie ist eine Gattung, die Illusionen über sich selbst hat. Wir

sind nicht das, was wir sind. Wenn Sie 'menschlich' sagen im Sinne Apollinaires: 'Die Künstler müssen heute inhumane Wesen sein', dann heißt das: 'Franzosen, eine Anstrengung noch...'. Diese Anstrengung muß geleistet werden, und es ist nicht der Kapitalismus, der uns dazu bringt. Er zerstört die Bildung und entwickelt die Medien, keine erzieherischen Maßstäbe sondern Empfangskriterien, die zum Absatz dienen. Dabei steht man unter der Herrschaft eines ökonomischen Diskurses, der keinesfalls ein Diskurs der Komplexität ist. Wenn die Bestimmung des Menschen die Menschlichkeit ist und der Zweck das recht komplexe Tier - 'der Mensch' -, dann wird man der Komplexität nicht entgehen. Aber man soll kein Neo-Liberaler sein. Selbst wenn man Mrs. Thatcher heißt.

1) Tombeau de l'intellectuel et autres papiers, Paris, Editions Galilée 1982.

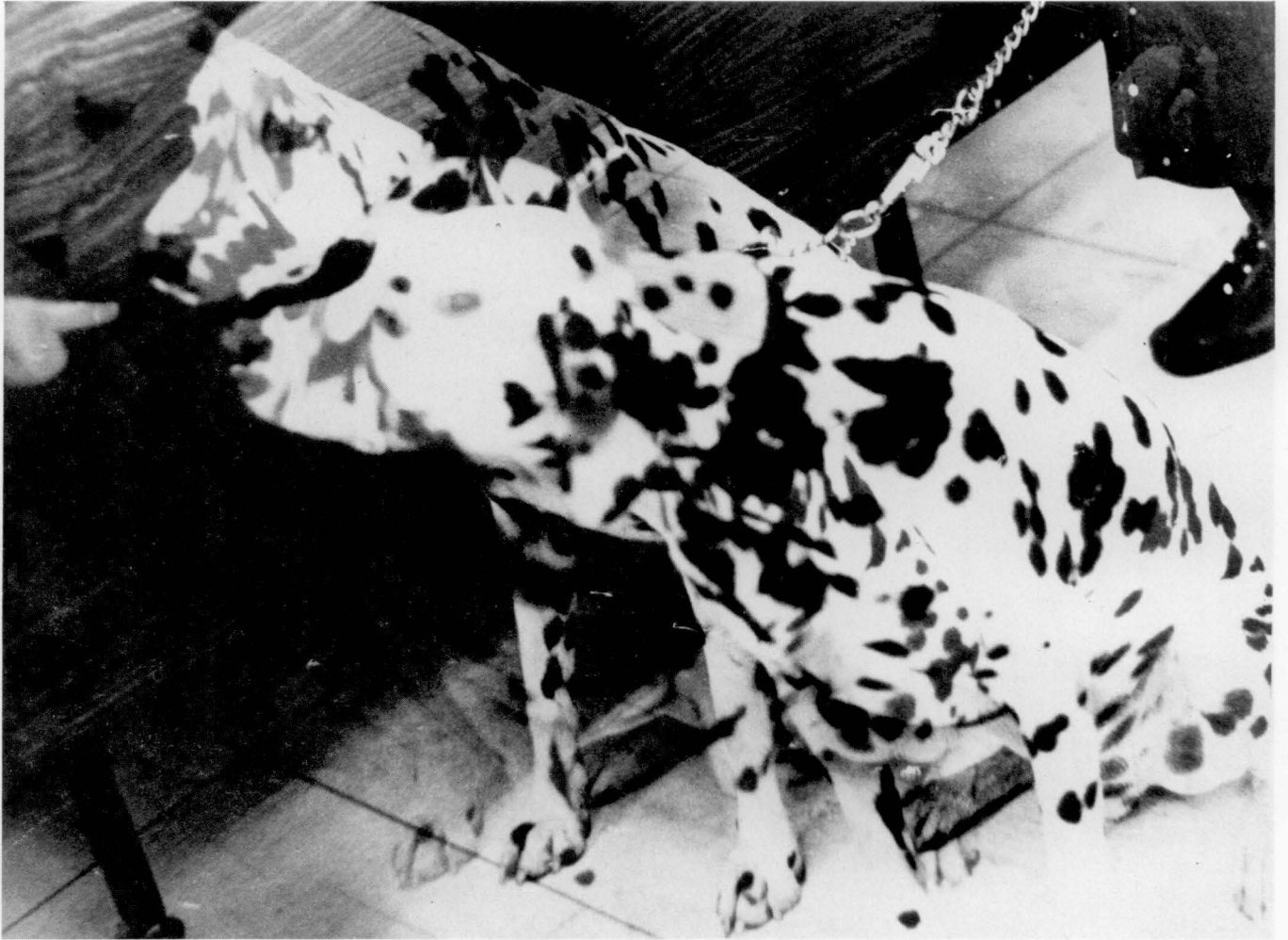
2) „Modernes et post-modernes“, in Raulet (Hg.), Weimar ou l'explosion de la modernité, Paris, Anthropos 1984; ders., Gehemmte Zukunft - Zur gegenwärtigen Krise der Emanzipation, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand 1986.

3) S. Anmerkung 2 und die Antwort von J.F. Lyotard in: Le postmodern expliqué aux enfants, Paris, Galilée 1986; dt. in J. Le Rider/G. Raulet (Hg.), Verabschiedung der (Post-) Moderne?, Tübingen, Gunter Narr Verlag 1986.









Abstrakte Kunst





Abschied vom Mythos

Ein vorläufiger Nachruf

I. Urszene: Sisyphos, umständiglich

„Die Essenz des mythischen Geschehens ist Wiederkehr. Ihm ist als verborgene Figur die Verglebarkeit einbeschrieben, die einigen Helden der Unterwelt (Tantalos, Sisyphos oder die Danaiden) an der Stirn geschrieben steht.“

(W. Benjamin)

Wir haben Mühe, uns Sisyphos noch „als einen glücklichen Menschen vor-(zu)stellen“ (Camus), zumal wir seinem Schicksal nichts Absurdes mehr abgewinnen können. Es ist nämlich unwahr (ein Mythos eben), daß Sisyphos von den Göttern dazu verurteilt wurde, seinen Felsen zu wälzen; vielmehr hat er sich diese Beschäftigung von ihnen ausbedungen, aus Angst, sich in der tristen Unterwelt zu Tode zu langweilen. Nicht ohne Schadenfreude sehen wir ihn seinen Stein der Erinnerung, auf dem Gipfel angelangt, eigenhändig wieder in die Tiefe befördern. Das Bild eines glücklichen Menschen? Sagen wir: eines zufriedenen. Vorausgesetzt er wird am nächsten Morgen, zu Beginn seines Tagewerks, festgestellt haben, daß es immer noch derselbe Stein ist, den er in Angriff nimmt – und kein bißchen weniger. *Diesem* Sisyphos – in dessen Mühsal wir uns schwer die Arbeit am Mythos zahlloser mit sich, der Welt, ihrer Vergangenheit und vorsorglich auch ihrer Zukunft zufriedener Kulturforscher wiedererkennen – diesem Sisyphos begegnen wir bei Camus in der Gestalt des „Fremden“, der seine Gefängniszelle in die seines Gedächtnisses verwandelt, sich selbst und dem Leser in der Zuversicht, hundert Jahre von den Erinnerungen eines einzigen Tages leben zu können vorführend, wie man auch auf engstem Raum im reitakt der Verglebarkeit (Erinnern-Wiederholen-Durcharbeiten) das perpetuum mobile einer Variation des Immergleichen unterhält. Unter den Bedingungen des Eingesperrtseins etwa in der Kulturanthropologie, genügt dann entsprechend *eine* Geschichte, z.B. die von Prometheus, um alle Fragen zu verhandeln, die über den Menschen gestellt werden können (1); denn auf deren Beantwortung kommt es – wie wir noch erfahren werden – gar nicht an. Antworten, auf große Fragen zumal, könnten des Sisyphos mühsam errungenen Gleichmut beeinträchtigen. Lieber noch eine gewisse Zufriedenheit als ein ungewisses Glück – damit nehmen wir eine erste Lehre der „Arbeit am Mythos“ vorweg: „Der Mythos läßt den Menschen leben, indem er die Übermacht depotenziert; für das Glück der Menschen hat er keine Bilder.“ (2)

II. Vorspiel: Der Archetyp als Stereotyp

„Der Mythos, Eurydike gleich, mußte sich verflüchtigen, als die Mythenforschung das Licht der Welt erblickte.“

(J.P. Vernant) (3)

Selten hat Theorie das Verschwinden ihres Gegenstandes, das sie erst auf den Plan ruft, ihre unvermeidliche „Verspätung gegenüber dem von (ihr) Thematisierten“ (4) so ausgiebig zu kompensieren, so wortreich zu verwinden vermocht wie die neuere Mytho-Logie, die noch die Arbeit am Mythos als Arbeit des Mythos an sich selbst verstanden wissen will. Gerade diese reflexive Wende aber kann (und will vielleicht auch) nicht verhehlen, daß es mit ihm, dem Mythos, zuende geht: Mit einem letzten, bedeutsamen Sich-Aufbäumen, einer letzten definitorischen Aufblähung, einem riesigen Schatten am Horizont der Überlieferung, der alles und jedes verfinstert: Ich, Welt, Sein, Unbewußtes, Sinn- und Geschichtsbedürfnis, Genitaltheorie und Entropiesatz, ästhetische Produktion und idealistische Reflexion – um nur einige prominente Opfer von Blumenbergs terminologischem Kolonialismus zu nennen. Sein Katalog angeblich mythomorpher Gestalten ist so lang, daß ihn ernstnehmen hieße, frei nach Mallarmé, zugeben, daß alles auf der Welt nur dazu da sei, in einem Mythos zu enden – die Mythen nicht ausgenommen. Wird „der Idee der ewigen

Wiederkunft . . . zufolge . . . jede Überlieferung, auch die jüngste, zu der von etwas, was sich schon in der unvordenklichen Nacht der Zeiten abgespielt hat“ (Benjamin, Passagen), so kann *den* Mythos „zuendebringen“ auch heißen, zunächst *den einen* Mythos von der immerwährenden Aktualität des Mythos zuendezubringen (und dann sehen, was übrigbleibt). Zu sagen allerdings, warum der hartnäckigen Präsenz des Mythischen vor allem kategoriale Gewaltregimes seiner Sachwalter des Typs „alles schon mal da gewesen“ (vgl. Adorno über Spengler) zugrundeliegen, ist mindestens so schwierig, wie des weiteren zu sagen, warum dieses oder jenes auf unserer Welt so oder so und nicht vielmehr mythisch verfaßt sei. Man ist nämlich gegen derlei Entzauberungen psychoanalytisch gerüstet: „Erst wenn er (der Mythos) alles hergegeben hätte, wären die Mächte seiner Herkunft überlebt“. Nur knüpfe keiner Hoffnungen an den Konditionalis: er ist eine Finte. Sollte jemand so töricht sein, die Erfüllung seiner Bedingung zu behaupten, wird man ihm vorhalten, er rationalisiere, verleugne, verdränge, was immer, den „unüberwundenen Rest“. Erst die inquisitorisch verordnete Erinnerung eröffnet jenen unendlichen Regreß des 'Hergebens', jenes ewige Wiederkäuen der Themen und Motive, der Formeln und Bilder, mit denen der Mythos nicht aufhört, sich zu überleben. Anders ausgedrückt: erst wenn Phantasie und Forscherfleiß der Mythologen alle Rückprojektionen hergegeben hätten, deren sie fähig sind, wären die Wiederholungszwänge des „Bedeutsamkeitsbedürfnisses“ entkräftet; denn: „Es gibt keine andere Modalität der Erinnerung an den Mythos als die Arbeit an ihm“. Das Problem der Überwindung dessen, was er, der Mythos, hinter sich gelassen haben mag, scheint so ein Problem des Umgangs mit eben dieser Hinterlassenschaft zu sein; denn wie wir den Mythos nur als einen „immer schon in Rezeption übergegangen(en)“ haben, kennen wir den vormythischen Schrecken wohl nur als immer schon in Mythos übergegangenen. Was aber ist es nun, was wir nicht glauben dürfen, überwunden zu haben?

III. Vor dem Absolutismus der Wirklichkeit

Es ist gleich tödlich für den Geist,

Angst zu kennen und keine Angst zu kennen.

Also wird er sich entschließen müssen, beides zu verbinden.

(frei nach Friedrich Schlegel)

Seit langem konvergieren die „Theorien zur Anthropogenese“ darin, den Ausgangszustand der Menschwerdung ausschließlich negativ, aus dem Mangel an instinktgeleitetem Verhalten und einem entsprechenden Ausgeliefertsein unserer Vorfahren an die Mächte ihrer Umwelt zu definieren, ein Sachverhalt, den Blumenberg in der Metapher vom „Absolutismus der Wirklichkeit“ zusammenfaßt. Diese Ansicht hat ihre unbestreitbaren Vorteile: Wem die Emanzipation des Menschen vom Naturzwang die entscheidende Leistung der Zivilisation zu sein dünkt, der findet in der – jener logisch vorausgehenden – Freistellung von instinktiver Naturzugehörigkeit sowohl Negativfolie als auch Nötigung und mithin Motivation für Autonomiebestrebungen; ganz zu schweigen von der Ermunterung zur Anmaßung, der Mensch verdanke, daß er und was er sei, einzig sich selbst. Darüberhinaus aber erlaubt sie den kalten Kriegern der Anthropologie die Rechtfertigung einer Geschichte der Selbsterhaltung, wie sie zumeist als erst defensive, dann immer offensiver agierende Selbstbehauptung dokumentiert wird, also als schrittweise Vervollkommnung von Techniken der Abwehr und zugleich Verfügbarmachung von Natur. – Nun ist „Absolutismus der Wirklichkeit“, so gediegen-sachlich sich die Abstraktion gibt, ein fragwürdiges mixtum compositum mit Tendenz zur Mythologisierung des in ihm ungenau Belassenen: als Inbegriff der Qualitäten des den ersten Menschen Begegnenden, kann mit der uneingeschränkt herrschenden Wirklichkeit nur die der Natur gemeint sein. Damit wird vorab dreierlei ausgemacht: 1. von 'Natur' ist nichts als Herrschaft, die permanente Drohung unberechenbaren Terrors zu erwarten; 2. der Mensch,

genauer sein Prototyp, gehört dem Naturzusammenhang nur als Opfer einer evolutionären Fehlentwicklung an, insofern nicht zu; 3. was immer dem Einzelnen oder der Gattung im Laufe des Zivilisationsprozesses an Auswirkungen von Übermächtigem widerfahren sein mag, darf sub specie natura betrachtet werden. Man sieht leicht, daß Blumenbergs „Grenzbegriff“ alle Voraussetzungen einer magischen Formel erfüllt, eines Apotropaions gegen – ja, wogegen eigentlich? Am Anfang, angeblich, war die Angst. Sonst um keinen Vorwand verlegen, Onto- und Phylogenese zu parallelisieren, schweigt sich die Anthropologie an diesem Punkt beharrlich aus. Es dürfte ihr schwerfallen, die Lebenstätigkeit des Kindes aus Fähigkeiten der Abwehr, der 'Depotenzierung' seiner Umwelt abzuleiten. Schon für die Annahme, es empfinde jene als bedrohlich, gibt es keinen Anhaltspunkt; und was vermöchte es gegen sie? Was vermöchte es umgekehrt ohne die zahllosen Bündnisangeboten seiner Umgebung, an erster Stelle der Mutter, und ohne eine rudimentäre Sinnes- und Instinktenausstattung, die es befähigen, jene wahrzunehmen? Dazu paßt, daß eine auf Topoi versessene Kulturtheorie so zentrale wie die der „Mutter Natur“ und der Antike als der „Kindheit der Menschheit“ glaubt, ignorieren zu können. An solche Binsenwahrheiten zu erinnern, mag nicht unangebracht sein bei der Ablehnung einer Gattungssarchäologie, die auf 700 Seiten gerade einen Absatz Raum findet, den „kosmische(n) Eros“ zu erwähnen, „die franziskanische Natursympathie, das Seinsvertrauen als Gegentypologie zur exakten Wissenschaftsidee, zur Technisierung, zum Ressentiment, zum theoretischen Mißtrauen“. Das hängt damit zusammen, daß es hier um Arbeit am Mythos geht, und daß dieser – nach Blumenberg – nicht mit, sondern gegen die Erscheinungsformen der natürlichen Wirklichkeit arbeitet; was sich bereits in der Form der Bestimmungen ausdrückt, mit denen Blumenberg die 'genuine Leistungsqualität' mythischer Weltauslegung beschreibt: „Depotenzierung der Übermacht“, „Distanzierung von Unheimlichkeit“, „Entfernung von ... , nicht Annäherung an“, „Reduktion von Heteronomie“, usw. – kurzum: lauter Negationen. Sie stehen für 'Verfahrensweisen' der Bewältigung von Angst durch Abwehr des aktuell oder potentiell Bedrohlichen, worunter hier die gesamte Erscheinungswelt, sofern dem Menschen unbekannt oder unvertraut, fällt. Ob es das Nichts ist oder das Namenlose, das Chaos oder der Schrecken, das Unheimliche oder die Übermacht oder bloß der „Horizont dessen, aus dem Unbestimmtes zu gewärtigen ist“, unentwegt mobilisiert eine 'realistisch' auf die unverzichtbar gewordene Gefährlichkeit des Anderen – das kaum je konkret benannt wird – eingerichtete Imagination „Form(en) überhaupt der Bestimmung des Unbestimmten“: Namen, Metaphern, Erzählungen – Mythen. Heben wir uns den hier naheliegenden Einwand: daß nichts weniger selbstverständlich ist als diese Beherrschung eines wahrnehmenden Bewußtseins durch etwas seinem Zugriff räumlich und zeitlich Entzogenes; sowie den weitergehenden, daß die Erfahrung eines Phänomens als übermächtiges oder unheimliches einen historischen Stand nicht nur des Auffassungsvermögens, sondern vor allem der Einstellung des Subjekts zur erscheinenden Wirklichkeit voraussetzt, – für später auf, um den zentralen Gedanken der Mangelanthropologie zu präzisieren: Angst, die „reine Zuständlichkeit der unbestimmten Prävention“, wird abgebaut, bzw. „zu Furcht rationalisiert ... nicht primär durch Erfahrung und Erkenntnis, sondern durch Kunstgriffe, wie den der Supposition des Vertrauten fürs Unvertrauten, der Erklärungen fürs Unerklärliche, der Benennungen fürs Unnennbare.“ Lassen wir einmal beiseite, daß nicht alle Aufgeregtheit unbestimmter Erwartung Angst, nicht alle Furcht rationalisierte Angst zu sein braucht: Wenn die Imagination auszieht, den Horizont des Unzugänglichen zu besetzen, um potentielle Bedrohungen symbolisch zu entschärfen so ist dem eine ganz und gar nicht hypothetische Sicherung des zugänglichen Umfeldes vorausgegangen, demgegenüber magische Beschwörungs- und Expansionspraktiken bereits wie relativer Luxus anmuten. Weil Blumenberg die primären Entlastungen praktischer Selbsterhaltungsmaßnahmen durch Arbeit und Sprache (ihrer denotativen und kommunikativen Funktion) unterbelichtet, kann er den Glauben an die Herstellbarkeit und Verfügbarkeit existenzsichernder Bedingungen für „wichtiger“ erachten als deren Herstellung und Verfügbarmachung selbst. Dabei räumt er selbst ein, daß der Zwang, einen gegebenen raumzeitlichen Horizont zu transzendieren erst spät, nämlich mit dem „rastlosen Nachfragen“, der chronischen Unzufriedenheit von Philosophie und Naturwissenschaften einsetzte. – Warum jeder metaphorisch verdichteten Hypothese, jedem erzählweise mitgeteilten Erlebnis die mythische Qualität von Angstbewältigung zugeschrieben werden muß, wird allerdings erst an der Pointe der Absolutismus-Metapher ersichtlich. Mythische Namensgebung nämlich arbeitet an der Liberalisierung bzw. Pluralisierung des einen homogenen Blocks der Übermacht; Resultat dieser Operationen ist das bunte Karussell des antiken Polytheismus, als dessen „entzauberte Wiederkehr“ (5) das institutionalisierte Durch- und Gegeneinander moderner Demokratie gefeiert wird: Gewaltenteilung, Parlamentarismus, Marktwirtschaft, etc. Die politische Fluchtlinie dieser an-

thropologischen Wiederaufbereitung des abgebrannten Olympos zeichnet sich somit ab: „Wer aus Angst oder in Angst reagiert, hat den Mechanismus vorgeschobener imaginativer Instanzen verloren“, zeigt sich somit unfähig, „Substitutionen vorzunehmen oder gelten zu lassen ... Delegationen von Zuständigkeiten an andere vorzunehmen und Repräsentation für Entscheidungen der Vielen durch Wenige gelten zu lassen.“ – Unversehens sind wir also in die Tagespolitik geraten. Angst, so will man uns weismachen, sei nicht nur das Apriori der Menschwerdung, sondern ihre Überwindung – mittels Repräsentationssystemen – stünde am Ziel des historischen Prozesses. Darum regrediere auf einen „rigiden Realismus der Unmittelbarkeit“, wer aus Einsicht in das Versagen demokratischer Übertragungsmechanismen das Machtmonopol der faktisch herrschenden Cliques infrage stellt. Darum bleibe anachronistisch hinter den Anpassungsförderungen moderner Delegationen zurück, wer sich angesichts realer oder möglicher Katastrophen ängstigt, zu deren Abwendung beizutragen ihm per Gesetz die Hände gebunden sind. Während wachsame Kulturkritik eine erschreckende „Unfähigkeit zur Angst“ dem entfesselten technologischen Inferno gegenüber konstatiert (6); eine „Heuristik der Furcht“ postuliert im Rahmen einer Ethik der Verantwortung für Fernwirkungen unseres Tuns (7): den Zynismus eines Aufgeklärteins demaskiert, das sich außerstande sieht, die Konsequenzen aus seinem besseren Wissen zu ziehen, weil es zu diesem keinen emotionalen Widerhall in sich findet (8) – derweil sorgt sich konservative Kulturphänomenologie darum, daß immer weniger Menschen bereit sind, das Grauen, das sie angesichts nihilistischer Politik beschleicht, imaginativ zu entschärfen. Ihre theoretische Rückendeckung gilt selbstberufenen „Angstsucht-“ und „Untergangslust-“ Diagnostikern ebenso wie den unweit davon aus ihren Amts- und Chefetagen Bellenden, es käme die eigentliche Gefahr von denen, die vor ihr warnen.

Nun steht außer Frage, daß es gute und schlechte Angst gibt, solche die lähmt und andere, die geeignet ist, den Selbsterhaltungswillen allererst wachzurütteln, der seit einigen Generationen – sei es durch den Wegfall elementarer Bedrohungen (10), sei es durch Strategien automatisierter Angstverdrängung – anästhesiert worden ist. Es steht weiterhin außer Frage, daß die allumfassenden Entlastungsangebote öffentlicher Institutionen zu einem politischen Konsumismus geführt haben, der die dadurch Entmündigten darüber hinwegtäuscht, daß eine Vielzahl von Interessen, darunter vitale, gar nicht delegierbar sind. Es steht schließlich außer Frage, daß wir vor einem neuen Absolutismus der Wirklichkeit stehen, einem selbstgemachten diesmal (11), demgegenüber der herrschende „Wertrelativismus“ (Jonas) tatenlos bis ohnmächtig verbleibt, als könne und dürfe es in Fragen des Überlebens der Gattung überhaupt Meinungsstreit und Interessenabwägung geben. Daß dies alles außer Frage steht, wirft allerdings Fragen auf, deren gemeinsamer Nenner vielleicht der Verdacht sein könnte: daß im Laufe des Zivilisationsprozesses – zuerst im Zeichen des Mythos, dann von Philosophie und Wissenschaft – schon allzuviel abgewehrt, ferngehalten, substituiert, entmächtigt reduziert usw. worden ist – mehr als nötig und (rückblickend) wünschenswert gewesen wäre (hier sei nur auf Heideggers und Derridas Untersuchungen des „metaphorischen“ und seiner Funktion in der Metaphysik verwiesen).

IV. Frontwechsel: eine vierfache Inversion

„Die Idee des Mythos faßt vielleicht alles zusammen, was man ... die Hochstapelei des Selbstbewußtseins (nennen könnte) ... die ganze Anmaßung des Abendlandes, seinen eigenen Ursprung sich anzueignen ... und sich selbst dadurch absolut zu identifizieren ... In diesem Sinne haben wir mit dem Mythos nichts mehr zu tun.“

„m Mythos nichts mehr zu tun.“

(Jean-Luc Nancy) (12)

Was mögen Übertragungen, die schon auf intersubjektivem Niveau das ihnen Anvertraute zur Unkenntlichkeit verzerren, erst mit der 'Welt' anstellen, die ein Subjekt mit deren Hilfe sprachlich sich anzueignen sucht, zumal von jener nicht einmal ein feed-back zu erwarten ist? Sicher, es ist müßig, nach dem Eigentlichen, Ursprünglichen zu fahnden, das nie anders als im Modus seines Übersetzt- oder Entsprungenseins zugänglich war; solche Metaphern implizieren aber auch, daß es andere Versionen von Wirklichkeit hätte geben können, und von der einen historisch relevanten eine andere Darstellung als die zuletzt von Blumenberg vorgetragene. – Der Prozeß, sei es sprachlicher Repräsentation, sei es technischer Bearbeitung von Wirklichkeit, war von Anfang an einer ihrer schrittweisen Substitution, respektive Vernichtung. Aneignung des Fremden durch Abwehr des für die Zwecke der Selbsterhaltung Unbrauchbaren an ihm; Aufblähung des Eigenen und Verselbständigung seines Expansionsdrangs in dem Maße, in dem sich Erfolge einstellten; paradoxerweise aber zugleich Steigerung des Sicherheitsbedürfnisses ins Paranoide, da mit jeder Neuerschließung und Unterwerfung von Unbekanntem nur die Grenze des Verfügbaren, die „Frontlinie der Auseinandersetzung“ verschoben wurde, der ver-

bleibende 'Rest' als Stachel zu neuen Eroberungen blieb. Daß gelingende Naturbeherrschung nie zu einer Stillung menschlicher Machtansprüche, zu versöhnlich-zutraulichem Verhalten im Umgang mit dem Anderen führte, sondern einzig zu weiterer Naturbeherrschung, läßt sich psychologisch nur als Sadismus, philosophisch als Nihilismus im Sinne von Nietzsches „Willen zur Macht“ beschreiben. Das Telos dieser Entwicklung ist die restlose Vernichtung alles Lebendigen, des Menschen als Kreatur inklusive, respektive dessen Substitution durch synthetische Surrogate (13). Doch zurück vorerst zum Ausgangspunkt: Namengebung, die „Verteilung des einen Blocks opaker Mächtigkeit, über dem Menschen und ihm gegenüber, auf viele einander ausspielende bis aufhebende Gestalten“ erforderte von Anfang an ein die vielen Akte solcher Aufteilung hindurch identisch sich erfahrendes Subjekt, das der Pluralisierung und Relativierung der Realität Herr zu werden versprach. Die symbolische Entmächtigung der Natur ging ihrer realen mithin ebenso voran, wie sie die Selbstmächtigung des erkennenden Subjekts zu ihrem Herrscher, wie Gewaltenteilung den subjektiven Absolutismus vorbereitete, der sich mit der Inthronisierung des monotheistischen Diktators, der Projektion seiner Allmachtsphantasien, durchsetzen sollte. Dieser folgenschwere Übergang – der den vom Anthropomorphismus zum Anthropozentrismus, von mythischer Bilder- und Erzählfreudigkeit zum asketischen Begriffsnominalismus impliziert – dieser Übergang muß unvermeidlich gewesen sein, bedenkt man den rapiden Zuwachs an Informationen und Erkenntnissen, der nicht länger durch Aufstockung des olympischen Personals bewältigt werden konnte; bedenkt man ferner die naturwissenschaftliche Herabnüchterung der Phänomene, die das Bewußtsein zur Kenntnisnahme ihrer Spezifika in Form gleichgültiger Daten, also zum Archivar, bestenfalls Koordinator entwerteten Materials abrichtete. – „Allmacht der Gedanken“, „Absolutismus des Geistes“ sind in der hier entwickelten Perspektive alles andere als animistische oder ästhetische Grenzfälle, und der deutsche Idealismus, der die seit Etablierung des Monotheismus institutionell und psychisch verankerte Machtstrategie entmystifiziert – indem er Gott bei seinem Namen nennt: „Ich“ – bastelt keineswegs an einem neuen Totalmythos, sondern treibt Aufklärung konsequent ihrem Ende, dem „Tod Gottes“ zu. – Einen „Kompromiß“ der „Allmacht der Wünsche“ mit der „Übermacht des Anderen“ hätte es allein wegen der ungleichen Voraussetzungen nicht geben können: welche Instanz hätte den Anmaßungen des Subjekts auch widersprechen sollen? Waren doch dem praxisverfallenen Tier Hindernisse seit je gleichbedeutend mit der Aufgabe ihrer Überwindung, anders ausgedrückt: „Die Beweislast dafür, wo die Grenzen der Beeinflussbarkeit der Welt faßbar wären, lag immer beim Mißerfolg.“ Dabei ist diese Ideologie einer nur vom Objekt begrenzten Machbarkeit bloß auffälligstes Symptom einer an ihrem „reine(n) Gebrauch“ irre gewordenen Vernunft, deren Selbstregulierung schon deshalb scheitern mußte, weil sie „zur Kontrolle und Gegensteuerung“ mehr als die „Herausforderung ihrer Fehler“, nämlich ein Sensorium für das Andere, ihren Widerpart, benötigt hätte. Und ebensowenig wie es Anlaß gibt, die von ihr zu verantwortenden Katastrophen im historischen Rückblick zu „Unstimmigkeiten“ zu bagatellisieren, läßt sich rechtens orakeln, daß der „geschichtliche Umweg“ der Unvernunft „nicht tödlich ausgehen kann“. Der „point of no return“, an welchem die „Übermacht der Realität“ umschlägt „in die Suprematie des Subjekts“ – für den es nach Blumenberg „kein Kriterium“ gibt –, ist nämlich längst überschritten, woraus erhellt, warum die der Selbsterhaltung innewohnende Selbstüberschreitung sich gegen deren Imperative zu richten vermochte. Das Maß aller Dinge kann allem, nur nicht der eigenen Maßlosigkeit Einhalt gebieten und hat wiederum in und um sich alles liquidiert, was sein Treiben aufzuhalten imstande gewesen wäre. Zum taktischen Zweck eines Vorwands für ungehemmt zweckfremdes Weiterforschen verdampft, bleibt von Natur hypothetisch nicht mehr, was sie ist, sondern bestenfalls, ob sie ist. Fraglich also, derweil „die Wüste wächst“, ob der todkranke Gott nicht erst abdanken wird, wenn alles verwüetet ist.

V. Zwischenspiel: Hans im Glück

In dieser Situation die Verwaltung der eigenen Geschicke der „Gunst von Institutionen“ zu überlassen – dazu gehört zweifellos eine raffinierte Lebenskunst, eine epikureische gewissermaßen, die „die Idee der Unbetroffenheit und Unbetroffenheit von dem, was die Welten macht und ausmacht, die vollendete Depotenzenierung ihrer Wirklichkeit“ praktisch umzusetzen weiß; die vor allem weiß, „was es heißt, mit dem Rücken zu den Welten ohne die Last ihrer Wirklichkeit zu leben“; eine Kunst also, „den Mythos als Distanz zu dem (zu verstehen), was er hinter sich gelassen hat“ (WW), in „der Leichtfertigkeit der Annahme, es komme auf die Erklärungsfähigkeit der Welt und der Begründungsfähigkeit des Verhaltens in ihr nicht an.“ Dogmatische Unbefragbarmachung einzig hilft hier den Gehalt mythischer Lebensweisheit zu sichern, können doch Fragen über die

Bedeutungen hinaus auf einen Sinn zielen, der „sobald (er) sich einstellt... den Mythos zum Verschwinden (bringt)“. (14) Dabei weiß der Apologet quietistischer Druckknopfgesellschaft genau, daß die angepriesenen Daseinsnarkotika das Gegenteil umständlicher Sublimierung, „gebändigten Unwesens“ oder schlichter Mäßigung bewirken; und so mutet es wie weise Reflexion an sein – von 'Zukunftsunrast' unberührtes – Intermondium an, wenn er in einem Anflug postepikureischer Melancholie uns wissen läßt, daß „Dahinwelken... trostloser sein (kann), als von herabstürzenden Sternen erschlagen zu werden“. Allerdings gibt die poetisch charakteristische Verschiebung dessen, was tatsächlich herabzukommen droht, zu denken. Sollte gar der metakosmische Garten samt Gelehrtenidylle am Ende nur in der Phantasie eines an seinen Schreibtisch gefesselten, den „Fluch der Individuation“ (15) verfluchenden Prometheus existieren, dem tagtäglich ein gieriger Verleger entwendend kommt, was er in ruhelosen Nachtstunden, sein „Gefälle“ auszugleichen, zu Papier gebracht? Prometheus nämlich, „weil er die Menschen zur Arbeit verführt hat, so muß er nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht. Er wird noch Lange weile genug haben, und nie von seinen Fesseln frei werden.“ (Friedrich Schlegel, Lucinde)

VI. Woraus angeblich nichts hervorgeht

„Lang ist die Kunst und die Zeit kurz“ – Baudelaire, auch er, fixierte seinen „Unstern“ im Bilde des Sisyphos. Abgesehen aber davon, daß die Kunst immer kürzer und das Leben immer länger wird, bleibt das größte Ärgernis einer *Arbeit* am Mythos das Spiel mit seinem ästhetischen Potential, bleibt „eine Stimme, die wie der Mythos spricht, ohne Mythos zu sein“. (Nancy) Sie hat – wie die Philosophie – von der mythischen „Freisetzung des Weltzuschauers“ profitiert, ohne der Versuchung theoretischer Indifferenzierung der Phänomene nachzugeben; sie hat von wissenschaftlichen Entzauberungen profitiert, die insofern nie welche waren, als sie „das Zentrum der Erscheinung(en)“ unberührt ließen, um an diesen Aspekt ihres Fürsichseins, ihrer erhabenen Gleichgültigkeit jenseits aller Bedeutsamkeit zu offenbaren; sie hat jene „zurückgewonnen für eine andere Art von Erfahrung“, eine ohne Götterspuk und Schauer, die nicht länger dem Phantasma des Unbekannten wehrte, sondern der fortschreitenden Unbewohnbarkeit einer im Wortsinne ent-fremdeten, weil restlos „gedeuteten Welt“ (Rilke). Die ästhetische Imagination schweifte nicht aus, Horizonte zu besetzen, sondern sie freizulegen; dem Menschen etwas von jenem Nichtidentischen (Adorno) zu erhalten und wiederzugeben, dessen Faszination am Beginn von Transzendenzerfahrungen steht, die Blumenberg nur negativ, als Regression zu bestimmen vermag: In Unkenntnis offenbar der von Kant bis Adorno im Begriff des Erhabenen kodifizierten Möglichkeit einer zugleich distanzierten und teilnehmenden, faszinierten und angstfreien Erfahrung dessen, was einst als Übermacht wahrgenommen sein mag. Verständlich daher der schulmeisterliche Versuch, die zwielichtig erscheinende Rolle der Kunst unterzubesetzen, wie es sich gerade anbietet. Als Variation, Berichtigung und Ergänzung mythischer Stoffe ist sie geduldet, da ihre „Leistung“ anhand existierender „Parameter“ und „Beweislasten der Phantasie“ bewertet werden kann; anders als in der Rückbeziehung aufs Alte ginge „der Reiz des Neuen“ nicht „in den Genuß des Verstehens über“ – wie sich treffend an einem Vergleich des „Ulysses“ mit „den klassischen Fertigkeiten zu dichten, zu erfinden, zu konstruieren, zu erzählen“ zeigt, der die ebenso ahistorische wie poetologische naive Rüge der „Unfähigkeit... die Identität einer Gestalt durchzuhalten“ zum Ergebnis hat. In Verkehrung des Sachverhalts, daß die Kunst, dank einer dem Mythos unbekanntem Kombination intuitiver und konstruktiver Verfahren, an die Stelle seiner reaktiven Mangelästhetik eine entwerfend-antizipierende des Überschusses setzt, die sie an Vorlagen nur als an Vorwänden zu allgemeineren Realisierungen interessiert sein läßt, wird Blumenberg nicht müde, ihren abgeleiteten Status zu suggerieren. Zum einen dem Mythos gegenüber, dem sie traditionspflichtig schon darum zu sein habe, weil ihr dessen Autorität eines angeblich Nicht-Erfundenen fehle: was so undialektisch nur behaupten kann, wer die Ambivalenz des Mythos, nur ein Mythos – also Gründung *und* Fiktion zugleich – zu sein verkennt, um Abweichungen von philologisch vorgeschriebener Epigonalität – sei es im Zeichen von Genieästhetik, „PduG“ (Musil) oder acte gratuit – unzulässige Mythisierungen zu attestieren, denn: eine „Rationalität des Unbegründeten“ darf sich nur leisten, was ihre pragmatische Relevanz im historischen 'Optimierungsprozess' erweist; zum anderen gegenüber dem „empirisch Vorfindlichen“, dessen „Reichtum an Unerwartetem der Formen“ einer „Leistungsarmut der Phantasie“ (offenbar der des Anthropologen) konfrontiert wird. Als ob an der Gestaltung der „Institutionen in der menschlichen Geschichte“ keine Phantasie beteiligt gewesen wäre, und als ob die deprimierende Einfallslosigkeit zivilisatorischer Einrichtungen, ihre Ontologie des Grau-in-Grau, nicht der Verdrängung ästhetischer Impulse zugunsten funktionaler sich verdanke.

- So reduziert sich dem kulturmorphologischen Positivismus die geschichtsphilosophische Dimension von Kunst auf die Alternative: entweder „realistisch“ den „Selektionsmechanismen“ von Empirie und Tradition hinterherzulaufen, dadurch „wesentlich geschichtlich“ zu werden, wengleich um den Preis schöpferischer Ursprünglichkeit; oder sich von solchen Referenzen und Abhängigkeiten zu emanzipieren, dann freilich um den Preis einer „Bezuglosigkeit zur Wahrheit“, unverbindlicher Spielerei oder utopischer Negativität – dadurch zu einem Fall für die „ästhetische Metaphysik“ und ihrem Hirngespinnst eine ‚Wahrheit der Kunst‘ verkommend (gemeint sind der „Idealismus“, Nietzsche und Adorno). Immerhin läßt sich der Kunst dann immer noch eine kompensatorische Funktion abgewinnen, die der Bindung von Negationspotentialen durch ihre Entfaltung, denn: „nur ästhetisch läßt sich der Wunsch verwirklichen, nicht so zu sein, wie man ist“, ästhetisch wohlgermerkt im Sinne einer „Leichtfertigkeit und Straflosigkeit des schöpferischen Gestus“, dessen Allmachtphantasien die Realität „überflüssig“ machen, „denn immer noch schöner wäre es, sie nur imaginiert zu haben“, heißt es in bewußter Verkennung des frühromantischen „poiesis“-Gedankens. – Man mag Zweifel anmelden, ob es der Kunst jemals gelungen sei, uns, wie Nietzsche es wollte, die Welt erträglich zu machen; allein, um das seiner selbst allzu sichere Realitätsprinzip durch Irritationen des Unvertrauten vor Entropie zu bewahren, war ihm das ästhetische immer schon um Möglichkeiten und Modellen von Selbstdarstellung und -veränderung voraus; hätte es nicht den „Sinn für mögliche Wirklichkeiten“ gegeben, wären es „immer die gleichen (wirklichen) Möglichkeiten (geblieben), die sich wiederholt (hätten)“ (Musil). – Verständlich werden aber die obigen Ausfälle vor dem Hintergrund dessen, was die Kunst dem Mythos an Kompetenzen streitig gemacht, worin sie ihn überboten hat. Ästhetische Subjektivität, die ihre Annäherungen an eine Sprache der Dinge nicht mit mystischer Sprachlosigkeit entgelten mußte, vielmehr ihren flüchtigen Ekstasen Form und also Nachvollziehbarkeit zu verleihen vermochte; die die Paradoxie einer Vereinigung von Glücksverlangen und Selbstbehauptungswillen, von „offenem Kontext“ und „momentaner Evidenz“, von theoretischer und magischer Einstellung zu verwirklichen wußte – diese exemplarische Subjektivität mag zwar nicht „ohne den Trost der Bäume“ (Günther Eich) leben: ohne den des Mythos kommt sie schon lange gut aus.

VII. Abschied vom Mythos?

„Wenn die die Mythen und Worte / entleert hast,
sollst du gehn, / eine neue Götterkohorte /
wirst du nicht mehr sehn...“
(Gottfried Benn)

Sagen wir: Abschied von einer Arbeit am klassischen Erzählbestand des Abendlandes, die sich als Verfahren entpuppte, ihm das zurückzugewinnen, worum er im Laufe der Geschichte von konkurrierenden Geistesformationen erleichtert worden war; und mehr noch: ihn mit dem zu bereichern, was nach ihm kam. – Ironischerweise liquidiert die zuendegedachte Mythenrestauration ihren Gegenstand; denn, was soll vom Mythos übriggeblieben sein, nachdem: seine apotropäische Funktion von den Natur-

wissenschaften; seine Autorität und Allgemeinverbindlichkeit von der Religion; die politische Legitimationskapazität von den Ideologien und die poetische Kreativität von der Kunst übernommen worden sind? Und wenn er sich dem Vergessen eines ursprünglichen Schreckens verdankt – wozu die Erinnerung an dieses Vergessen wachhalten? Wer will heute noch zwischen authentischer und simulierter Aktualität unterscheiden? Warum sollte zu der Wirklichkeit, die „uns im Rücken liegt und von uns hinter uns gelassen werden muß“ nicht auch der Mythos gehören? Oder tut er das längst und wir wissen nichts davon? Es gibt, wie man sieht, kein Kriterium, „an dem sich die Arbeit am Mythos erweisen könnte als das, was nicht vergeblich war“. Umgekehrt wird sich mit Sicherheit nicht mehr ausmachen lassen, ob wir ihn wirklich überwunden haben – gut. Aber vielleicht bedürfen wie seiner in dem radikaleren Sinne nicht mehr, daß wir ihn nicht zu überwinden brauchen. Weil es z.B. die Kontinuität, die von ihm zu uns einen Bogen zu schlagen erlaubte, nie gegeben hat. Oder weil wir einen Schritt beiseite getreten sind, um den Zug des Humanismus an uns vorbei in den Abgrund rasen zu lassen. Diese geringe Abweichung – ihre Möglichkeit ist die der Kunst – hätte wohl genügt, „einiges“ nicht „noch“, sondern wieder und: darüberhinaus – zu sagen.

- (1) Hans Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotential des Mythos“ (abgekürzt WW), „Terror und Spiel“.
- (2) ders.: „Arbeit am Mythos“.
- (3) Jean-Pierre Vernant u.a.: „Mythos ohne Illusion“.
- (4) Manfred Frank: „Die Dichtung als Neue Mythologie“, in: „Mythos und Moderne“, Ffm. 1983, S. 16.
- (5) Odo Marquard: „Lob des Polytheismus“, in: „Abschied vom Prinzipiellen“.
- (6) Günther Anders: „Die Antiquiertheit des Menschen“.
- (7) Hans Jonas: „Das Prinzip Verantwortung“.
- (8) Peter Sloterdijk: „Kritik der zynischen Vernunft“.
- (9) Darin reichten sich, auf dem Salzburger Symposium „Lust am Untergang?“ 1984, erstmalig Ernst Topitsch und Karl-Markus Michel die Hände.
- (10) Rudolf Biltz spricht von einer „Dehostilisierung unseres Planeten“, in: „Studien über Angst und Schmerz“.
- (11) Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Hans-Jürgen Heinrichs, in: „Die katastrophale Moderne“.
- (12) Jean-Luc Nancy, „Der unterbrochene Mythos“, Stuttgart 1985 (Ed. Patricia Schwarz, Galerie Kubinsky).
- (13) Daß das „Untier“ mit der Vernichtung alles organischen Lebens die Chance einer Wahrnehmung seines naturgeschichtlichen Auftrags ergreifen würde, ist mithin alles andere als „anthropofugal“ gedacht: es ist der Gipfel anthropozentrischer Arroganz. Vgl. Ulrich Horstmann, „Das Untier“, Wien-Berlin 1983.
- (14) Roland Barthes, „Mythen des Alltags“.
- (15) nach Adorno, daß „das Individuum (in seiner innersten Zelle) auf die gleiche Macht stößt, vor der es in sich selber flieht.“ In „Dialektik der Aufklärung“.
- (16) Günther Anders, loc. cit. S. 267-70, bestimmt das „promethische Gefälle“ so: „Der Mensch ist kleiner als er selbst.“

Dieter Nieme

Sartres Schwierigkeit und Baudelaire

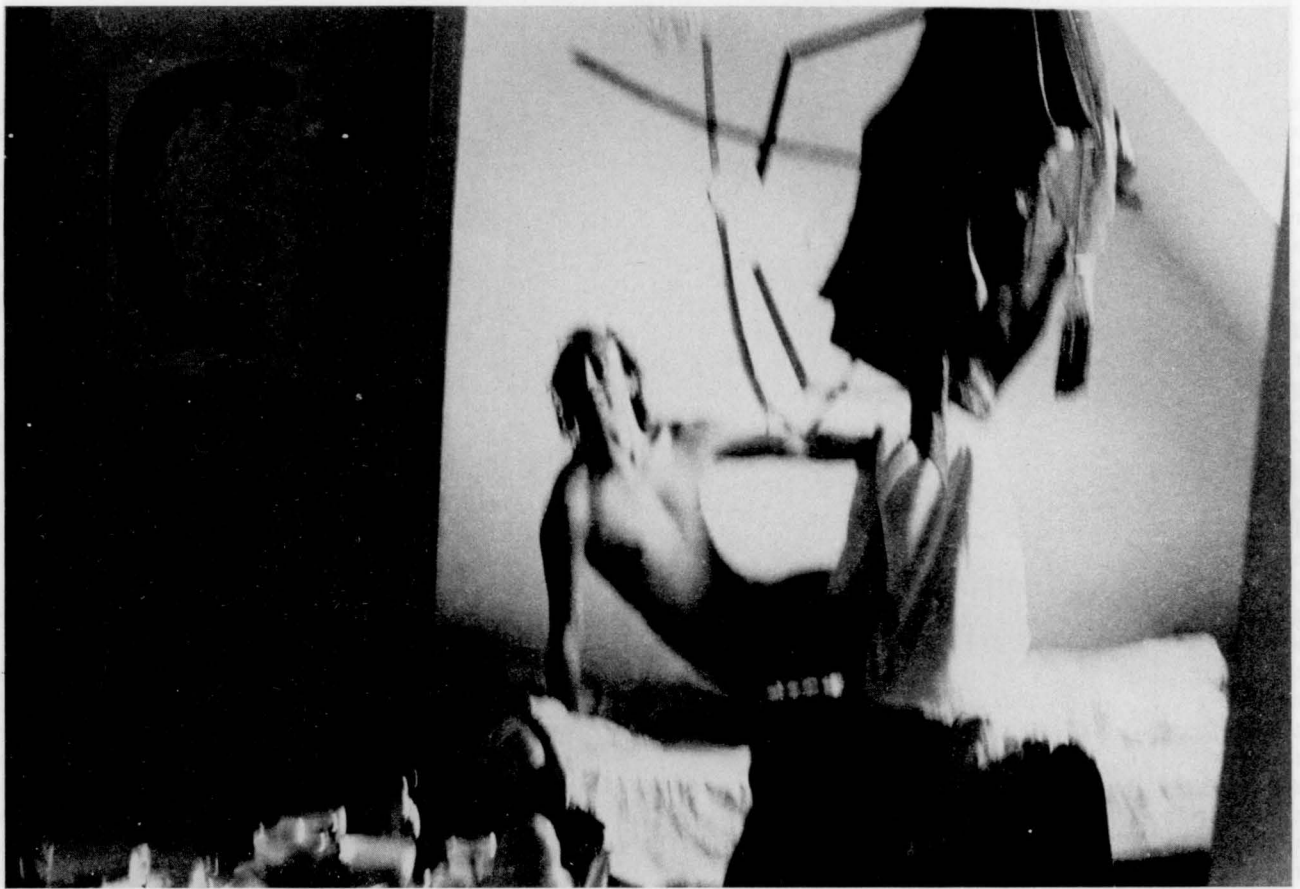


Foto: Sigmar Polke

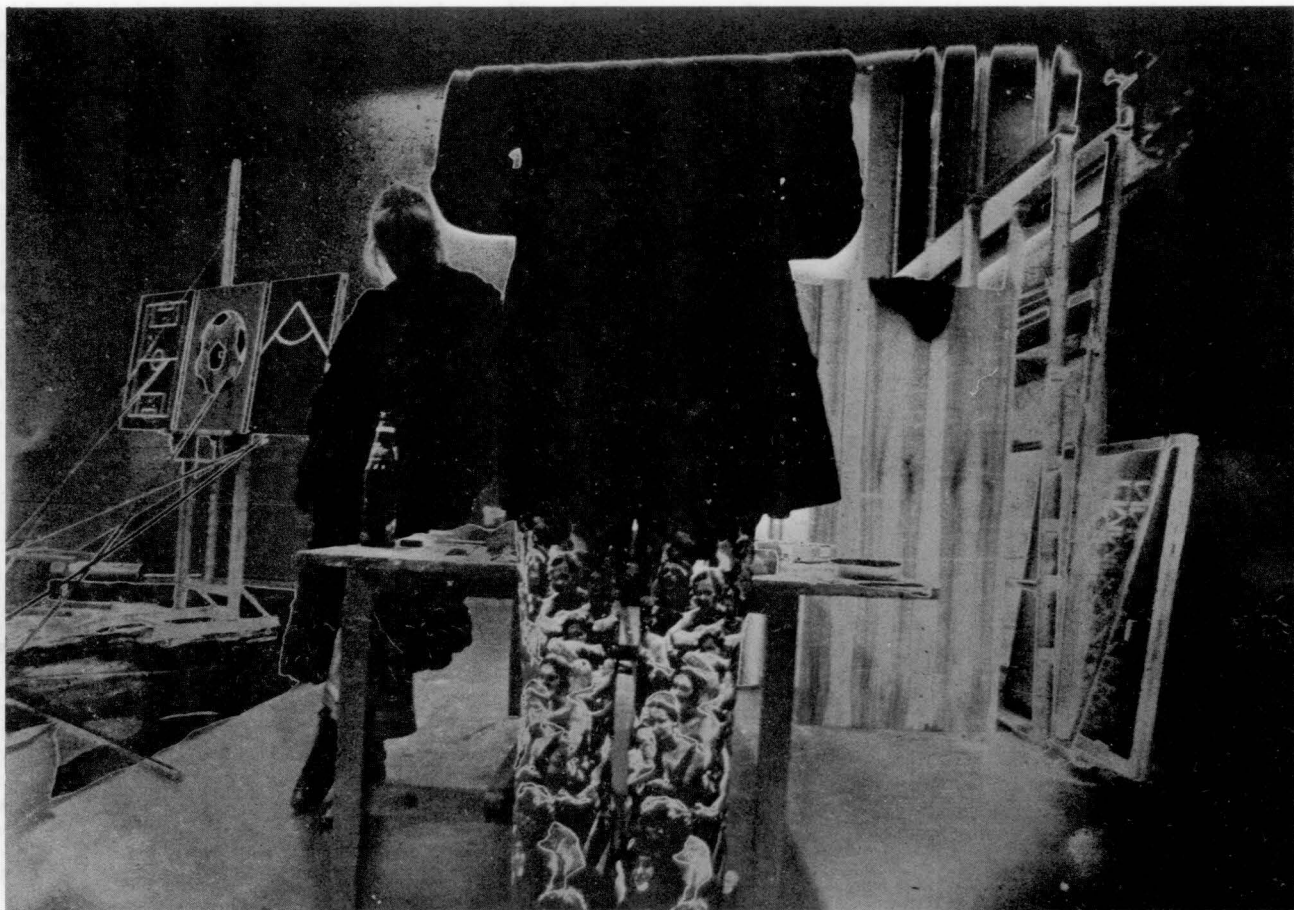


Foto: Sigmar Polke

Sartres Schwierigkeiten mit Baudelaire

Die Frage, die hinter Sartres Auseinandersetzung mit Baudelaire steht, ist, wie dieser Autor überhaupt einer moralischen Beurteilung zugänglich gemacht werden kann. Denn das ist im Fall Baudelaire - anders als es z.B. bei Victor Hugo gewesen wäre, den Sartre einmal Baudelaire als Vorbild entgegenhält, weil er der Vorstellung eines engagierten Schriftstellers viel mehr entsprach - ja nicht selbstverständlich. In den Uminterpretationen, die Sartre vornimmt, um Baudelaire mit einer moralischen Kritik zu erreichen, werden bestimmte Schwierigkeiten in Sartres eigenem Maßstab sichtbar.

Die Gründe, warum Sartre sich überhaupt mit Baudelaire beschäftigte und eben nicht mit Hugo, liegen nicht bloß darin, daß er zeigen wollte, wie Baudelaire sich exemplarisch seiner Verantwortung entzog. Sie liegen auch in einer Affinität, die bestimmte philosophische Konzeptionen Sartres mit bestimmten Zügen der symbolistischen Ästhetik verbindet. In den Kriegstagebüchern von 1939, die „Das Sein und das Nichts“ vorbereiten, hatte Sartre geschrieben, das moralische Problem sei für ihn immer eines der Beziehung zwischen Kunst und Leben gewesen. D.h. eines der Rechtfertigung eines Lebens, das er in seinem Fall nur als das Leben eines Schriftstellers gerechtfertigt denken konnte. Sartre analysiert rückblickend, wie sich die vorgedachten Muster vom „Leben eines großen Mannes“, indem sie ihm zerfielen, in das Gefühl der völligen Kontingenz, des Zusammenhanglosen und Verfehlten jedes Lebens umkehrten. „Ich fühlte mich selbst ganz nichtig und ungerechtfertigt. Diese Rechtfertigung konnte allein das Kunstwerk ihm geben, denn das Kunstwerk ist ein metaphysisches Absolutes. Damit war nun das Absolute wiederhergestellt, jedoch außerhalb des Menschen.“ Ausdruck dieser „ästhetischen Moral“ ist die Konstruktion von „La Nausée“, in der die kontingente Existenz völlig von der auf einer anderen Ebene liegenden Kunst getrennt ist. Zwar ist das Leben dessen, der sich am Ende vornimmt, es niederzuschrei-

ben, zusammenhanglos und zufällig, aber der Roman selber, der es so zeigt, als Kunstwerk nicht. Ist das Kunstwerk absolut, hat in Kunst z.B. jedes Leiden das vollkommene Sein, das dem entsprechenden Leiden im realen Leben mangelt, so wird dieses Sein der Person zu einem unerreichbaren Maß, dem gegenüber das Leben sich als unbestimmt darstellt. Roquentin sucht „die Existenz aus mir zu vertreiben, die Augenblicke von ihrem Fett zu entleeren, sie auszuwringen, auszutrocknen, mich zu reinigen, hart zu werden, um endlich den klaren und genauen Ton einer Saxophonnote wiederzugeben.“ Das Modell für die Rechtfertigung der unbestimmten Existenz ist ein durchkonstruiertes Werk, in dem sich alles durch die Funktion rechtfertigt, die es für den Zusammenhang des Ganzen erfüllt. So weist Sartres Konzeption auf eine symbolistische Ästhetik zurück, die das Kunstwerk als Überwindung des Kontingenten verstand, um den Preis, daß das Leben, als gleichgültig, zu verschwinden hatte. Hat Sartre später auch diese „Moral des Heils durch die Kunst“ kritisiert: sie erschöpfe sich in der unablässigen Produktion von Werken, die als absolute aus dem Leben, das doch so „breiig“ und zufällig bleibe wie vorher, herausfallen, so bleibt doch ihr Rahmen auch in seinem Konzept einer existentialistischen Ethik, durch das er sie überwinden wollte, erhalten. Woraufes jetzt ankommt, ist zwar, authentisch zu leben, d.h. die faktischen Lebensumstände in eben ihrer Kontingenz, mit der sie einem zustoßen, zu „übernehmen“, und das heißt vor allem auch, sie nicht umzufälschen oder zu überspringen. Aber wenn Sartre jetzt dem konkreten Leben den Vorrang einräumen will, unabhängig von jeder Beziehung auf Kunst, hält sich die frühere Kunstmetaphysik in ihrer Umkehrung. Denn wenn sich jetzt jeder in seinem Leben und durch es selber rechtfertigen soll, so kehrt in der Forderung nach der Rechtfertigung auch deren Modell, der Zusammenhang, den ein Werk hat, wieder, dessen Anspruch man nun gleichsam in seinem Leben selber nachkommen soll. Das drückt sich im philosophischen Zusammenhang von „Das

Sein und das Nichts“ z.B. dort aus, wo Sartre das Für-sich-Bewußtsein durch den prinzipiellen Mangel an Sein bestimmt. Das Für-sich bleibt auf das Maß einer Seinstotalität bezogen, die es nicht erreichen kann, ohne als Bewußtsein zu erlöschen, die ihm aber insofern auch immanent ist, als sie allem seinem Tun als dessen individuelle Vollendung vorschwebt. Sie nennt Sartre „Wert“, die Grundbedingung für das moralische Bewußtsein. Kann aber hier „Vollendung“ schon ebensogut ästhetisch verstanden werden, so wird die Nähe zur Ästhetik noch deutlicher, wenn Sartre wieder die Kunst als Approximation an dieses Sein heranzieht. Ziel dieses Für-sich bleibt, das Zufällige seiner faktischen Existenz zu überwinden, indem es sie begründet. Da es aber selbst erst „Ursprung aller Begründung“ ist, fällt es in allen seinen Versuchen, sich selbst eine Begründung zu geben, in die eigene Kontingenz zurück. Das kann man auch so formulieren, daß der einzelne sein Leben auf die Grundlage eines selbstgesetzten Zusammenhangs zu stellen sucht, der alles, was ihm zustoßt, dadurch von der bloßen Zufälligkeit befreien soll, daß er es integriert, und so ihm eine Bedeutung verleiht, die sich nur diesem Zusammenhang verdankt. Der einzelne soll sein Leben „durchsichtig“ machen, indem er das, was schon Kierkegaard seine „Äußerlichkeit“ nannte, in seinen eigenen Entwurf verwandelt. Sartres Konzept der Wahl geht davon aus, daß das Für-sich nichts sein kann als das, was zu sein es sich selber bestimmt, wozu es sich, ohne sich an einem gegebenen Muster halten zu können, selber macht. Dabei greift nun Sartre, der auf der einen Seite die Kunst abwehrt, auf der andern gerade auf die ästhetischen Hintergründe seiner Konzeption zurück, indem er sie der Ethik dienstbar zu machen sucht. Das Für-sich bringt sich bei ihm in einer Weise hervor, die man ein freies, souveränes Konzipieren seiner selbst nennen könnte. Für die dem Bewußtsein selber zugeschriebene spontane Kraft der Erfindung glaubt Sartre nun gerade in der Ästhetik Baudelaire eine Entsprechung sehen zu können, denn Baudelaire habe „stärker als irgendein anderer die

Macht und die Aufgabe des Bewußtseins empfunden. Und er hat wohl erkannt, daß mit diesem Bewußtsein etwas in der Welt aufleuchtet, das zuvor nicht darin war: die Bedeutung. Also vollzieht das Bewußtsein unaufhörlich und überall eine fortgesetzte Schöpfung. Baudelaire hat dieser Hervorbringung *ex nihilo*, welche für ihn den *Geist* charakterisiert, eine solche Bedeutung beigemessen, daß die rein kontemplative Atonie seines Lebens durch und durch von einem schöpferischen Elan durchzogen wird. Dieser Menschenfeind besitzt einen Humanismus des Schöpferischen.“ Damit nimmt Sartre den Bewußtseinsbegriff aus „Die Transzendenz des Ego“ auf: „Es bestimmt sich jeden Augenblick zur Existenz, ohne daß man sich etwas *vor* ihm denken könnte. So offenbart uns jeder Augenblick unseres bewußten Lebens eine *creatio ex nihilo*. Kein neues Arrangement, sondern eine neue Existenz.“ Suchte man sich das Bild einer Kunst vorzustellen, die sich aus dieser Theorie ergäbe, so wäre es eine, die sich mit jedem Moment neu erfände, mit jedem Werk auch ihre eigenen Voraussetzungen jeweils wieder neu hervorbrächte. So drückte sie die unentrinnbare „gratuite“ des Bewußtseins aus. Daß Sartre alle Produktion in der Kunst nur als völligen Neuanfang denken kann, hängt damit zusammen, daß als Alternative dazu für ihn nur eine völlige Vorbestimmtheit denkbar wäre: Entweder die Kunstproduktion läßt sich ganz von vorausgegangenen Modellen herleiten, dann ist sie keine Schöpfung, oder sie ist, wie jeder freie Akt, als Gegenbild dazu Bruch mit jedem gegebenen Rahmen. Sartre löst sie von den Eigenanforderungen des jeweils spezifischen Mediums gänzlich ab; daß sie in diesem auch bestimmten Zwängen unterliegt, nie nur frei ist, tritt nicht mehr in den Blick. Er schreibt über Baudelaire: „Er kennt 'drei Wesen, die Respekt verdienen: den Priester, den Krieger und den Dichter. – Wissen, Töten und Erschaffen.' Wie man sieht, bilden hier Zerstörung und Erschaffung ein Paar: in beiden Fällen ist ein Mensch allein verantwortlich für eine radikale Veränderung im Universum.“ Die Schwierigkeit ist dabei

aber, daß es dann gar keine inhaltlichen Bestimmungen der Veränderung mehr gibt. Kann man aber schon zweifeln, ob dieses Maß des permanenten Neuerfindens selbst für die Kunst so gilt, so wird dieses erst recht zum Problem, wenn jetzt, über das Bewußtseins als ihre gemeinsame Quelle, die Kunstschöpfung analog zu einer Moral gedacht und in diese aufgelöst wird. Kann Sartre so von Baudelaire erwarten, gerade er hätte seine eigene Moral schaffen müssen, stellt sich die Frage, was das dann für eine Moral ist. Sartre schreibt: „Die absolute Schöpfung, jene, von der alle anderen Schöpfungen nur erst die Folgen sein können, ist die einer Skala von Werten.“ Schon Kierkegaard hatte die Entscheidung darüber, daß die Unterscheidung von gut und böse für den einzelnen überhaupt Geltung haben soll, in dessen Selbstwahl verlegt. Der einzelne entscheidet sich damit dafür, den ethischen Rahmen selber zu übernehmen, innerhalb dessen ihm sein Handeln moralisch beurteilbar wird. Sartre radikalisiert das, wenn bei ihm das Für-sich, indem es sich begründet, auch selber den ganzen Rahmen als seinen eigenen erst erfindet, den dann in jedem Moment aufrechtzuerhalten oder neu zu erfinden von ihm selbst abhängt. Auch diese Moral drückt die „gratuite“ des Bewußtseins aus; in den Kriegstagebüchern vergleicht sie Sartre darum mit einem Spiel. Das wäre eine Moral, die sich weniger in expliziten Grundsätzen als vielmehr im Vollzug eines konkreten Lebens und durch diesen selber darstellte; ihr Maß wäre die Konsequenz, mit der jemand, bis zum offenen Konflikt mit allen gegebenen Moralvorstellungen, seinem „eigenen Guten“ folgt. Stellt Sartre nun in Baudelaire einen Dichter dar, so fragt er ganz konsequent nicht nach der ästhetischen Radikalität der Werke, sondern beurteilt das, was seinem moralischen Maßstab erreichbar scheint, die Person und ihr Leben, das diesem vom Modell der Kunstschöpfung übertragenen Anspruch nun nicht genügt. Die schöpferische Freiheit, die Baudelaire auf die Produktion seiner Werke gerichtet habe, sei bloß ein Ersatz für jene radikale Freiheit gewesen, die in seinem Leben

durchzusetzen er sich versagt habe; in seinem Leben sei er unter den Zwang einer heteronomen Moral geflohen, um sich, als von ihr Verurteilter, in seinem Sein bestätigen zu lassen. Das Maß der Radikalität läßt, als eines der Moral verstanden, nur ein Entweder/Oder zu: stürzte Baudelaire die bürgerliche Moral in seinem Leben nicht völlig um, so kann das für Sartre nur heißen, daß er sich ihr völlig unterwarf. Sartre sucht jetzt, in Abwehr seiner früheren Kunstmetaphysik, das Leben eines Autors so zu beurteilen wie das irgendeines anderen Menschen, und die Werke werden, wenn sie überhaupt einbezogen werden, zum bloßen Ausdruck der existentiellen Wahl der Person, auf derselben Ebene mit allem anderen, was diese Wahl ausdrückt. Schreiben wird, als eine existentielle Tätigkeit, in das Leben verschoben, eine Weise unter anderen, sich ein authentisches Selbst zu schaffen. Sartres Aversion gegen Literatur, insofern diese auf abgehobene Werke zielt, führt ihn in „Was ist Literatur“ dann dazu, die Dichtung überhaupt von der Prosa abzutrennen, weil die letztere einem unmittelbaren Handeln zu entsprechen schien, das auf seine moralische Rechtfertigung im Leben befragbar war. Die Annäherung an das Leben geht so weit, daß Sartre in den Tagebüchern als Ideal eines authentischen Lebens das eines Autors nennt, der als letzte Stütze auch noch auf das Medium des Schreibens selber verzichten konnte: Rimbaud, als er die Literatur aufgab. Aber kann Sartre das nicht nur deshalb so sehen, weil Rimbaud für sich bestehende Werke produzierte, die auch außerhalb seines Lebens Dauer haben? Gibt es eine literarischere Vorstellung als diese, in der Sartres frühes Verlangen nach einer großen Künstlerbiographie in der Abwehr wiederkehrt? Rimbauds Leben schien gerade dann, als er nicht mehr schrieb, der Radikalität seiner formal aufgelösten Werke zu entsprechen. Nun ist zwar auch Baudelaire dem Bruch mit der „monde honorable“, den seine Gedichte darstellen, in seinem Leben keineswegs ausgewichen. Bei ihm aber hatte Sartre es mit einer Ästhetik zu tun, in der es ganz besonders auf die Form, die Durchge-

staltung der einzelnen Werke ankam, die sich so vom Leben gerade wieder entfernten. Daraus machte Sartre nun gerade eine Kritik an Baudelaire, und zwar an dessen Person. Wieder verlegt Sartre das, was Baudelaire in der Kunst machte, auf die Ebene der Existenz, um es dort moralisch zu kritisieren: Baudelaire habe sich selbst zu einem Ding, einem Artefakt erstarren lassen wollen, um an dessen gerechtfertigtem Sein teilzuhaben. Aber wenn er in der Weise eines passiven Objekts sein wollte, konnte er das, nach Sartre, doch auch nur dadurch, daß er sich dazu machte. Das war dann, wie die ihm von Sartre nachgesagte Unterwerfung unter die konventionelle Moral, seine Wahl, also Freiheit; so wie Sartre in seinem Rahmen alle Unfreiheit, alle Unterdrückung überhaupt nur als eine denken kann, zu der das Bewußtsein sich selbst bestimmt. Sartre drückt das in der paradoxen Formel aus, Baudelaire habe eine „Ding-Freiheit“ sein wollen, also gleichzeitig vollkommen seiner ihn erschreckenden Freiheit ledig, bestätigt, und vollkommen frei, „gratuit“. Aber liegt das nicht in der Konsequenz von Sartres Konzeption einer Wahl überhaupt, da ja jeder Wahl per definitionem ein Streben nach dem vollen Sein zugrundeliegt, das sie nicht haben kann, weil sie nur so lange Wahl sein kann, wie sie kontingent und willkürlich bleibt? Das Baudelaire vorgeworfene Hin- und Herschwanken zwischen Sein und Existenz ließe sich gar nicht vermeiden. Das Problem besteht in der Entgegensetzung. Eine individuelle Wahl im Sinne Sartres ist ja nur dadurch für das Leben bedeutunggebend, daß sie Auswahl ist, d.h. bestimmte Möglichkeiten ausschließt. Insofern legt sie den sich Wählenden auch fest, ist immer gleichzeitig auch Begrenzung: Was immer ihm zustößt, wird von vornherein schon durch den Rahmen dieser Wahl hindurch erfaßt, selektiert und interpretiert; kein Zufall, daß man an einen Kunststil als Analogie gedacht hat. Aber ein gleichzeitiges Ineinander von Freiheit und Unfreiheit kann Sartre in seinem Rahmen gar nicht denken. Weil er aber eine starre Alternative von totaler Freiheit oder totaler Determiniertheit

voraussetzt, müßte eigentlich jede Wahl in die Paradoxie kommen, sowohl völlig frei wie völlige Festlegung zu sein. Sartre sieht das Problem, interpretiert aber die Begrenzung gerade als Ausdruck der Freiheit, die nur durch sich selbst begrenzt werden könne. Aber gerade Sartres Baudelaire-Biographie zeigt, wie das aus einer Urwahl heraus erklärte Leben zugleich von einem, in dem ein Schicksal herrscht, kaum mehr unterscheidbar ist. Alles in Baudelairens Leben – Beziehung zu Eltern, zu Frauen, zu andern Autoren, zum Katholizismus, der Prozeß, der Versuch, in die Akademie zu kommen, schließlich noch die Krankheit – erscheint, als gewollte Selbstunterwerfung, wie eigens vorweg arrangiert. Das vollkommen gewählte und so durchsichtige Leben sähe aus wie eine Reißbrettkonstruktion, wie ein Bühnenritual, in dem nichts Unvorhergesehenes mehr geschehen kann, ein durchrationalisiertes Werk. So würde es sich aber wieder von der Person ablösen, die es lebt, ihr fremd gegenüber treten, eine Rolle ihrer selbst, also ästhetisch. Wie kann Sartre das dann aber wieder moralisch beurteilen, wie kann er Baudelaire andere Wahlen, wie die von Gide, Hugo, Georges Sand etc. als Vorbild vorhalten? Sieht Sartre seine Konzeption als Ethik, muß er auf Fragen antworten, für die eine Ästhetik keine Rechenschaft abzulegen braucht. So schon die Frage, wie er verhindern kann, daß alle Wahlen gleichwertig werden, wenn man doch der Nötigung zur Wahl gar nicht entgehen kann. Oder anders, wie kann die Freiheit, die doch selber erst die Grundlage hervorbringt, auf der alle inhaltlichen moralischen Bestimmungen möglich werden sollen, selber ein inhaltliches Kriterium für moralische Entscheidungen sein? Und wie kann dieses Kriterium dann allgemeine Geltung bekommen, wenn die Freiheit doch immer die eines jeden konkreten einzelnen ist? Sartre kann das Exemplarische einer bestimmten Wahl – daß ich, indem ich meine Freiheit wirklich in Anspruch nehme, damit zugleich auch die aller andern will – nicht ableiten; und auf die Autonomie der Gesetzgebung bei Kant kann er sich eigentlich nicht berufen, wenn seine Konzeption

dessen Begriff einer allgemeinen Vernunft als essentialistisch doch gerade ausschließt. Denn die Tatsache, daß alle einzelnen frei sind, kann in Sartres Rahmen eigentlich nicht als das allen Gemeinsame selbst wieder zu einer Art Wesen des Menschen werden. Davon hängt aber Sartres ganze Konzeption ab. Deren Probleme kehren in „Was ist Literatur?“ wieder. Daß das Schreiben per se, als Form, schon ein freier, schöpferischer Akt sei, hat Sartre dort so interpretiert, daß der Schriftsteller mit seiner Freiheit an den Leser appelliert, der mit seiner eigenen Freiheit das Werk vollenden soll. D.h. Sartre hat die Lektüre selbst wieder als einen unabhängigen, schöpferischen Akt verstanden; da dieser vom Geschriebenen in keiner Weise determiniert werden könne, sollte der Leser, indem er das Werk eigentlich neu produziert, seiner eigenen Freiheit bewußt werden, für diesen Freiheitsakt die Verantwortung übernehmen und so dann auch die Verantwortung für den Inhalt dessen übernehmen, was er in seiner Lektüre neu schafft. Die produktive Lektüre bewegt das Werk erst in die Richtung der Totalität des Seins, die der Schriftsteller allein nicht erreichen könne, und das legitimiert die Lektüre als notwendig. Aber damit wird das ungelöste Problem, wie aus der Freiheit inhaltliche moralische Bestimmungen gewonnen werden können, nur auf die Ebene der Lektüre verschoben. Daß ich ein Werk, in dem eine Unterdrückung dargestellt wird, lesend nachschaffe, heißt doch noch nicht, daß ich mich darum gegenüber der dargestellten Unterdrückung moralisch verhalte, oder gar diese dann nicht wollen kann. Es bleibt die Frage, ob die Radikalität, die Sartre der Kunstschöpfung zuspricht, für eine Moral im Leben Maß sein kann; ob sie dort nicht doch auf eine Ethik der momentanen, isolierten Tat hinauslaufen würde, die sich letztlich im acte gratuit erfüllte, so sehr Sartre das verhindern will.

Unter den Wörtern

*Stimmen, kehlig, im Gras,
darin auch Unendliches schaufelt*
Paul Celan

Der Leib vibriert, stetig, auch wenn dieses Faktum kaum je vom Bewußtsein registriert wird. John Cage berichtet von einem Erlebnis in einem schallisolierten Raum, in dem er die totale Stille anzutreffen erwartete. Stattdessen vernahm er zwei Geräusche: das eine wurde von der Blutzirkulation, das andere von der Arbeit des Nervensystems erzeugt.

Nähmen wir Cages Sensibilität an, wir würden dem Tönen aus der Tiefe des Körpers, dem Rauschen des Blutes kaum Bedeutung beimessen. Diese Akustik ist bloß vegetativ.

Die klanglichen Hervorbringungen der Stimme sind von anderer Natur. Die Stimme ist ein Zwitter: Sie ist Ding und Bedeutung; sie entspringt der Substanz des Fleisches und sie ist Ort sinnreicher Produktionen.

Und noch eine Funktion ist ihr eigen: In ihr repräsentiert sich das Subjekt, ohne daß es sich in ihr auch offenbart. Sie ist eine opake Masse, die davon zeugt, daß Erfahrbarkeit (durch das Hören) nicht schon Erkenntnis (des Gehörten) ist. Eine akustische Phantasie, die eine konkrete Stimme zu ihrem Inhalt hatte, brachte dieses Rätsel von Enthüllung und Verhüllung hervor.

Einen Band mit Erzählungen Heinrich von Kleists lesend, geschah folgendes: Da die Syntax dieser Prosa recht komplex ist und es sich bei der benutzten Ausgabe um eine mit altdutschen Lettern handelte, vollzog sich der Lesevorgang mit ungewohnter Langsamkeit. Das stille Nachsprechen des Textes ließ im Innern eine Stimme entstehen, die nicht meine war, sondern die des Schriftstellers Alexander Kluge. (Diese Halluzination war nicht zufällig, sondern wahrscheinlich durch ein nicht zu Ende gedachtes Tagesereignis initiiert worden, nämlich durch ein Gespräch, das diese beiden Autoren zum Inhalt hatte.)

So hatte sich eine Beziehung zwischen zwei Autoren hergestellt, und es wäre denkbar gewesen, dieses Ereignis als Aus-

gangspunkt für eine Analyse des Einflusses der einen Literatur auf die andere zu nehmen. Das Interesse würde sich dem Intelligiblen zuwenden.

Was aber blieb, war das Rätsel dieser Stimme, von der ich affiziert worden war, und die den Text mit einer Tiefe versah, die weniger eine der offenkundigen Bedeutung war, sondern aus dem Genuß des Unbekannten entsprang. Der Versuch, die Lust durch die Intonation des Textes mit der eigenen Stimme zu steigern, endete rasch und enttäuschend, denn die Erzählung hatte nicht mehr diesen bestimmten Klang.

Normalerweise ist im spontanen Sprachvollzug der Ton der eigenen Stimme ein Reproduktionsinstrument des Subjekts, denn in ihm erkennt es sich wieder und versichert sich seiner Lebendigkeit; Atem und Kommunikation schließen sich zusammen. „Der Ton“, schreibt W. Wimmer, „kehrt ohne Beugung durch das Außen vom Inneren ins Innen zurück und trifft dort das Subjekt, das immer schon vor ihm da war, das auf ihn wartete, um sich im Medium seines eigenen Ausdrucks wiederzuerkennen.“ (Vielleicht erklärt dies auch den oft zu beobachtenden Überschuß an Narzißmus bei Sängern und Schauspielern.)

Ganzheit stellt sich in einem momentanen Vollzug leiblicher Äußerungen her, ohne daß sie reflektiert wird. (Hier ist auf jenes Entfremdungsphänomen hinzuweisen, das beim Vernehmen der eigenen Stimme vom Tonband erzeugt wird, und das sich in einem Gefühl von Peinlichkeit oder sogar in einem Nicht-Wiedererkennen äußern kann. Was nämlich entfällt, ist die physiopsychische Selbstaffektion, also der Sprech-Hör-Akt in der Gleichzeitigkeit. Das körperhafte Beteiligtsein fehlt ebenso wie die Gerichtetheit der Kommunizierten in der Situation. Kommunikation ist Engagement und Entäußerung; die reproduzierte Stimme hingegen steht allein, sie ist bloßes Phänomen. Wir können uns ihr gegenüber kritisch verhalten. Es sind die Abirungen von der festen Stimme, die bemerkbar machen, was uns die Stimme ist. Jenes

bekanntes Experiment mit Heliumgas ist in dieser Hinsicht aufschlußreich. Eingatmetes Helium bewirkt auf Grund seiner geringeren Dichte beim Wiederausströmen aus dem Leib, daß der Stimmenklang in die hohen Tonregister verschoben wird. Diese Verschiebung ist nicht nur witzig, sie läßt das Subjekt für die Dauer der Wirksamkeit sich fremd werden. Es erkennt sich nicht wieder, obwohl es weiß, daß es spricht. Das Lachen darüber zeigt, daß die Selbstsicherheit einen Sprung hat.)

Die auditive Selbstrepräsentanz als Akt, der das Subjekt, seine Differenz sichert, ist aber nicht nur defensiv. Der Akt öffnet auch zum Wunsch, die Stimme zu überschreiten, um das zu werden, was in der anderen Stimme gegenwärtig ist. Um zu meinem Beispiel zurückzukehren: Der Rohklang der anderen Stimme versah das Gelesene mit etwas Fremdem, das seinen Inhalt nicht ganz preisgeben mochte: War ich für einen Moment der andere, wünschte ich er zu sein. Oder benutzte ich den anderen, um das Nicht-Intelligible in mir mit einer Präsenz zu versehen?

Gleichwie, die Stimme gibt in ihrer konkreten Klanggestalt die Ahnung von einem Fremdgrund. Der Text gewinnt ein Mehr, das die buchstäbliche Ordnung im kalten Zustand nicht zu besitzen scheint. Die Stimme situiert eine Bedeutungsschicht unterhalb des Textsinns. Da der Stimmenklang nicht analog zur Sprache strukturiert ist, kann er auch nicht sprachhermeneutisch erfaßt werden. Was sie sagt und singt mag man in den meisten Fällen dem Bereich des teilbaren Sinns zuschlagen, darin eröffnet sie immer auch eine Universalität, die Dimension des Über-Subjektiven. Wie sie allerdings spricht und singt, darin offenbart jede Stimme eine radikale Einmaligkeit, darin aktualisiert sie in jedem Moment ihrer Verlautbarungen eine uneingeschränkte Subjektivität (es gibt Analyseverfahren bei der Polizei, die, analog zu Fahndungsbild und Fingerabdruck, die Stimme als Identifikationsmedium benutzen).

Der rohe Klang der Stimme, der die Trägermasse für die Bedeutungen ist, ist ein Rätsel, das ihn in die Nähe des Unbewußten

rückt: Da er auf das Subjekt weist, aus dem er hervorströmt oder -springt, wird der Rohklang als bedeutungsvoll ausgewiesen. Gleichwohl ist die akustische Produktion aber – ganz ähnlich wie die Bilderproduktion des Unbewußten – von einer Opazität umhüllt. Die Einmaligkeit des Subjekts teilt sich nicht in allgemeinen Begriffen mit, sie ist im singulären Klang eingelassen. In der Akustik wie in der Visualität liegt eine Repräsentation des Untergrundes des Subjekts vor, allerdings in einem verschlüsselten, sprachjenseitigen Medium. Die Bilder des Unbewußten können seit Freud in ihrer Entstellung durch Verdichtung und Verschiebung aufgeschlüsselt werden, das Szenische ist (zumindest partiell) ins Sprachliche übersetzbar. Der Klang hingegen ist eine Masse, die der Transkription größten Widerstand entgegenbringt.

Daraus entsteht ein Paradox: Die Stimme appelliert an unsere Verstehenskräfte und entzieht sich doch auch dem Zugriff auf ihren Inhalt. Sie provoziert, was man den hermeneutischen Willen nennen könnte, und zerbricht ihn doch.

Wäre ein Projekt denkbar, das den Versuch einer psycho- oder sozio-akustischen Analyse unternimmt?

Zu bedenken wäre in diesem Zusammenhang, daß der Klang der Stimme einer Produktion entspringt, an der die Sprache beteiligt ist. Das Gebrabbel und Gegurgel des Kleinkindes ist fast wie das weiße Rauschen, ihm ist nur eine geringe differenzierende Charakteristik eigen. Erst durch die motorische Beherrschung der Lautproduktion entsteht eine Stimme. In der Nachahmung vorgesprochener Sprache wird dem Ton allmählich eine Individualität verliehen. Die symbolische Funktion ist anwesend bei der Genese der Stimme; man könnte sagen, daß das Stimmorgan sich an den Symbolen schult. Späterhin kann sich die Stimme wieder einer URLautlichkeit zuwenden, sie ist aber ein für alle Mal das sozialisierte Organ, das lediglich das Gebrabbel imitiert.

Die Kultur hat ihren Anteil am Laut und vermischt sich mit dem Körper. Ich wundere mich immer darüber, wenn ich asiatische



oder afrikanische Jugendliche sprechen hören, die, als Adoptivkinder, in der deutschen Sprache erzogen worden sind. Ihre Stimme widerspricht eklatant der Erwartung, die ich an ihre Rasse habe: Sie klingen europäisch. Der, der die Sprache als Fremdsprache erlernt hat, ist immer noch einem Ursprung verpflichtet.

Man sieht: Die reine, natürliche Stimme ist ein Mythos; sie hat Geschichte zur Voraussetzung, und sie ist daher mit Bedeutung aufgeladen.

Diese Bedeutung zeigt sich vornehmlich an Bruchstellen. Die Ontogenese ist kein homogener Prozeß, sie besteht aus einer Vielzahl von Geschichten und Rissen, die sich in Schichten im Individuum sedimentieren. Die Überlagerungen können in Widerstreit miteinander geraten. In der Stimme kommt der Sprung von einer Ebene auf die andere zum direkten Ausdruck: In Momenten der Regression kann die Stimme einen infantilen Gestus annehmen, sie wirkt gepreßt und ändert die Tonlage nach oben. Durch die Stimme will der Erwachsene als Kind (an-)erkannt werden.

Die Veränderung ist aber auch progressiv vollziehbar, sie kann sich bei entscheidenden Eingriffen in die Subjektstruktur bemerkbar machen, etwa im Zuge von Psychotherapien.

Daß das Selbst in der Stimme einen repräsentativen Ort hat, macht J.-L. Rivière am Beispiel des französischen Politikers Jacques Doriot deutlich, der sich in der 30er Jahren vom radikalen Kommunisten zum Führer einer faschistischen Partei wandelte. Der politische Positionswechsel wurde von einer Stimmenveränderung begleitet, die Stimme war allmählich eine andere geworden.

Daß die Stimme etwas über den sozialisierten Körper aussagt, kann aber deshalb einer Anerkennung entsagen, da sie als Transportmittel des linearen Sprachsinns eine Oberfläche erzeugt, die den Tiefensinn des Leibes abschirmt. Daniel Charles spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Verdünnung in alphabetisierender Linearität.

Zwar hatten bereits die Schauspieler und Rhetoriker Griechenlands ein Bewußtsein von der Körperlichkeit der Stimme, aber da alles Sprechen in eine Politik einbezogen war, war es dem Imperativ der Kommunizierbarkeit und der Mitteilungsfunktion des Poetischen unterworfen. Der Leib ist hier nicht Enigma, sondern funktionierender (oder fehlerhaft funktionierender) Träger einer Aufgabe.

Diese Verdrängung des Körpers durch die Idealität der Sprache erzeugte bis ins 17. Jahrhundert noch weitaus radikalere Vorstellungen. So waren nicht nur Pythagoras, Plato und Aristoteles der Überzeugung, daß die Stimme unkörperlich sei, später waren es Kirchenideologen, die die Frage des Wesens der Sprache diskutierten. Sie horchten auf die Stimmen der Engel, Geister und auf ihren Gott, die ja allesamt in Immaterialität ihr Dasein hatten. 1667 spricht Caspar Schott von den Geistern, die Schall, Lärm und Geräusch hervorrufen, ohne über Stimmwerkzeuge zu verfügen.

Im aufgeklärten 18. Jahrhundert wird das Mystische aus der Stimme genommen, indem sie mechanisiert wird. 1781 reproduziert Kratzenstein die fünf Vokale mit einer technischen Vorrichtung, und 1791 macht v. Kempelen seine Sprachklaviatur bekannt, mit deren Hilfe sogar Wörter erzeugt werden konnten. So rudimentär die-

se Installationen auch gewesen sein möchten, sie weisen auf eine Tendenz, die Semiotik des Körpers durch eine Physikalisierung der Tonerzeugung zu ersetzen, den unendlichen Sinn durch das endliche Faktum zu vertauschen. Die göttlichen und geisterhaften Stimmen waren in dieser Hinsicht näher am Leib, da in ihnen immerhin noch das Rätsel gegenwärtig war. Durch die Projektion in ein metaphysisches Außen wurde jedoch das Problem des Körpers bearbeitet und vom Ursprung abgeschnitten. Trotz der Verneinung des Körpers blieben aber die Geschichten bestehen, von dem er umgeben war. So enthält die religiös-paranoische Vielstimmigkeit einen wahren Kern, denn sie stellt (wenn auch unbewußt) einen Einspruch gegen die Ebenheit der horizontalen Sprache dar.

Die Linearität des Diskurses, die die Stimme aussendet, ist nur eine Ebene im dreidimensionalen Geflecht. Auf der Vertikalen liegen die Subtexte, die in die Einheiten und Einschnitte des Syntagmas eingehakt sind. Und in der Wolke der Sonorität liegt das Rätsel des Subjekts verborgen. Hier ist die Grenze des traditionellen Verstehens, das wohl der Sprache bedarf, wie sie in der Schrift erscheint, nicht jedoch des Körpers.

Aber ist nicht auch darauf zu achten: auf den Atem, das Heben und Senken des Tones, die Abbrüche, die Raschheit? Indem das Zusagende durch die Stimme/den Körper fließt und zum Gesagten wird, öffnet das Subjekt einen Raum unterhalb des ausgesprochenen Sinns. (Noch einmal die Frage, warum ich die Stimme A. Kluges imaginierte. In ihr lag das Ideal des Erzählers vor: Ruhe, Distanz zum Erzählten und doch Anteilnahme.)

Die Rauheit der Stimme, die einen Durchbruch durch die Signifikantenstruktur darstellt, zeigt nach Roland Barthes die Materialität des Körpers an und damit auch eine Öffnung zum Unendlichen.

Die individuelle Stimme des anderen als Funktion des Unbekannten kann uns in den Bann schlagen. Der gute Schauspieler, Redner, Sänger akzentuiert die Rauheit, und jenseits seiner Mimik und Aussage

kann er den Empfänger vergessen machen, daß auch er über eine Stimme verfügt; es bleibt die Macht nur des einen.

Der kollektive Leib ist dazu nur bedingt fähig. In der organisierten Form eines Chores beispielsweise verliert sich die Körperlichkeit. An ihm berührt die Emotionalität oder die Idee, die er transportiert. Er repräsentiert die Reinheit einer Idealität (die aber als Hintergrund die Solostimme in ihrer Originalität prononizieren kann). Nicht zufällig ist der Chor historisch dem Sakralen zugehörig; wo er säkularisiert wurde, ist er Verkünder allgemeiner Ideen. Er ist die Mimesis einer Sprache leibloser Wesen: Sprache der Engel oder der Wahrheit.

Noch mehr vereindeutigt sich die Ton-signifikation bei amorphen Massen. Entweder ist die Vielheit nicht mehr als ein bedeutungsloses Rauschen, oder sie sendet eindeutige Signale aus: Begeisterung, Angst, Panik, Wut. Je mehr sich das individuelle Subjekt verflüchtigt, umso mehr reinigt sich die Botschaft zur nackten Information. Deutlich wird dieser Umstand bei digital erzeugten Kunststimmen, die in Bereichen funktioneller und ritualisierter Abläufe zum Einsatz kommen. Jede Tiefe in der Aussage wäre eine potentielle Störung des Kommunikations- und Arbeitsvorgangs. In dieser atemlosen und immergleichen Klanggebung realisiert sich die Glätte widerspruchsloser Prozesse. Wahrscheinlich wird bald jeder Bahnhof, jede U-Bahnstation, jedes Kaufhaus solche Stimmen einsetzen.

Aber ein Paradox ist zu prophezeien: Die gereinigte, auf den Signifikanten reduzierte Kommunikation wird das Gehör kaum mehr erreichen. Die Stimmen haben nichts, worauf es sich lohnte zu hören. Die Abwesenheit eines hörbaren Leibes, jenes emphatischen Organs, nimmt der Botschaft ihren Reizcharakter, sie berührt nicht. Die Einheitsstimme ohne Kultur, ohne eine regionale Charakteristik verbreitet Langeweile (noch amüsiert mich jedes Mal diese weibliche Ansagestimme auf dem Bremer Hauptbahnhof). Die „ideale“, bruchlose Kommunikation wird hohl, sie löscht sich selber aus, wird zur Nicht-Kommunikation.

Die Ästhetik (im Alltag wie in der Kunst), dies wäre zu schlußfolgern, benötigt immer einen Rest Fremdheit und Geheimnishaftes, anderenfalls verarmt der Austausch, das Fragen und Verstehen. Die wohlgeratene Sprache, von der Lacan sagt, daß sie eine aller Referenz auf eine Stimme beraubte Sprache ist, ist Schrecken, denn sie ist leer.

Interesse wird immer dann provoziert, wenn wir mit etwas konfrontiert werden, das wir sind und gleichzeitig nicht sind. Die Stimme gehört dazu: Sie leitet das Wiedererkennen und stellt die Frage nach dem Unbekannten, das dahinter aufklingt.

Daß es die Antwort nicht gibt, beunruhigt nicht, denn ihr Ausbleiben ist Garant für unseren Genuß.

Roland Barthes, Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied, Berlin 1979.

John Cage, Für die Vögel, Berlin 1984.

Daniel Charles, Musik und Vergessen, Berlin 1984.

Armin Krumbacher, Die Stimmbildung der Redner im Altertum, Paderborn 1920.

Jacques Lacan, Freuds technische Schriften, Olten und Freiburg i. Brsg. 1978.

G. Panconcelli-Calzia, Leonardo als Phonetiker, Hamburg 1943.

G. Panconcelli-Calzia, 3000 Jahre Stimmforschung, Marburg 1961.

Jean-Loup Rivière, „Das Vage der Luft“, D. Kamper/Ch. Wulf (Hg.), Das Schwinden der Sinne, Frankfurt a.M. 1984, S. 99-111.

Michael Wimmer, „Verstimme Ohren und unerhörte Stimmen“, Kamper/Wulf (Hg.), Das Schwinden, S. 115-139.

Indifferenz der Schönheit

Baudelaire unterscheidet zwischen einer moralischen Kunst und einer Moral der Kunst. Die erstere ist insofern eingeschränkt, partiell, als sie eine ganz bestimmte Moral - sei sie beispielsweise die bürgerliche oder die sozialistische - zum Maßstab nimmt und alles andere ausschließt. Das Ziel der Kunst ist jedoch die Kunst. Nicht im Sinn des *l'art pour l'art*, dessen Purifikationsdrang ja eine extreme Auswahl des Materials erfordert, sondern in dem Sinn, daß sie alles, und zwar auch das, was die jeweiligen Moralen entweder gar nicht oder als abscheuungswürdig interpretieren, als Kunst zeigt:

„Die meisten Mißverständnisse hinsichtlich des Schönen stammen aus der falschen Auffassung der Moral des 18. Jahrhunderts. Die Natur wurde damals als Grundlage, Ursprung und Vorbild aller Möglichkeiten des Guten und Schönen angenommen. Die Verneinung der Erbsünde sprach bei der allgemeinen Verblendung dieser Epoche nicht wenig mit. Wenn wir dennoch übereinkommen, uns einfach an die sichtbaren Tatsachen, an die Erfahrung aller Zeiten und an die Gerichtssaalberichte zu halten, merken wir, daß die Natur nichts oder fast nichts lehrt, d.h. daß sie den Menschen zwingt zu schlafen, zu trinken, zu essen und sich wohl oder übel gegen die Feindseligkeit der Atmosphäre zu schützen. Sie ist es auch, die den Menschen dazu treibt, seinesgleichen zu töten, aufzufressen, einzusperren und zu martern, denn sobald wir das Gebiet der Notwendigkeiten und Bedürfnisse verlassen und das des Luxus und Genusses betreten, erfahren wir, daß die einzigen Ratschläge der Natur auf das Verbrechen hinauslaufen. Die unfehlbare Natur ist es, der der Elternmord und die Menschenfresserei und tausend andere Greuel entstammen, die Scham und gute Erziehung uns zu nennen verbieten. Die Philosophie hingegen (ich rede von der „guten“) und die Religion sind es, die uns vorschreiben, arme und kränkliche Eltern zu ernähren. Die Natur, die nichts ist als die Stimme unseres Vorteils, befiehlt uns, sie totzuschlagen. Wer sich lediglich an das

Natürliche hält, an die Handlungen und Begierden des Naturmenschen, wird auf nichts als Scheußlichkeiten treffen. Alles Schöne und Ritterliche ist das Ergebnis der Vernunft und des Nachdenkens. Das Verbrechen, zu dem schon im Mutterleib das menschliche Tier die Neigung einsaugt, ist ursprünglich natürlich. Die Tugend hingegen ist künstlich, übernatürlich, weil es zu allen Zeiten und bei allen Völkern der Götter und Propheten bedurfte, um sie der tierhaften Menschheit einzublauen, und der Mensch für sich unfähig war, sie zu entdecken. „Das Böse geschieht ohne Anstrengung, natürlich, aus Notwendigkeit; das Gute ist stets das Erzeugnis einer Kunst.“ (1) Das heißt nun aber gerade nicht, daß das Schöne der Kunst, die als Muster des Künstlichen auch als Muster des Künstlichen moralischer, philosophischer Systeme verwandt wird, mit dem von diesen Systemen bestimmten Guten und Wahren unauflöslich verknüpft ist. Das Kunstschöne ist nicht schön, weil es als gut oder böse, weil es als wahr oder unwahr interpretiert werden kann. Es entzieht sich vielmehr diesen Bestimmungen, indem es über sie, als relativ auf jeweils partikuläre Moralen hinwegoszilliert. Etwas ist nicht schön, weil es auf Gutes oder Wahres bezogen werden kann; auch nicht, weil es auf Böses oder Unwahres bezogen werden kann. Der zweite Fall ist der wichtigere, denn wenn das Kunstschöne sich gegen ein moralisches System halten kann, das es eigentlich verwerfen müßte, kann es sich als ihm jenseits behaupten. Dem widerspricht nicht, daß die Indifferenz des Schönen immer zum Verschwinden gebracht werden kann. Sei es, daß man, wie Baudelaire selbst, sagt, daß „unsichtbar eine Moral in die poetische Materie gleite“ (2), sei es, daß man das Amoralische als dann auf eine Moral bezogenes Unmoralische interpretiert, sei es, daß man, der interessanteste Fall, da man das Unwahre nicht in der Objektivität des Gebildes aufgehen lassen will, von einem Kunstwerk spricht, wie Adorno anlässlich Wagners (3), das wahr allein als Ausdruck eines an sich falschen Bewußtseins sei.

Baudelaire schreibt im Salon von 1846:

„Die Natur hat keine andere Moral als die Tatsache, weil sie selbst die Moral ist.“ (4) Genau darin kann sie aber zum Analogon der Kunst und des Kunstschönen werden. Ebenso wenig wie die Natur ist das Schöne moralisch: verstanden als moralisch bestimmt. Wie die der Natur besteht ihre Moral darin, da zu sein, das Schöne als Tatsache zu zeigen. Man kann fragen, ob man das Moral nennen kann. Ist der Zusammenhang des Schönen mit dem Guten und Wahren kontingent, so kann das Schöne, durch den Rückgriff auf beides nicht mehr rechtfertigbar, sich nur behaupten, indem es sich als unauflösbar gegeben zeigt. Es nimmt kultische Züge an; derart, daß jede Auflösung des Rätsels Teil des Rätsels ist. Wie aber das Schöne erscheint, bestimmt man das Unbestimmbare, projiziert man das mit diesem Projektionssystem nicht Projizierbare, führt Baudelaire in *L'amour du Mensonge* (5) vor. Das Gesicht der schönen Frau ist nicht von natürlicher Schönheit. Der Schein des Gaslichts inszeniert es. Die Natur wird durch die Kunst der Beleuchtung, ja durch Tricks, die eine erfahrene Frau kennt, nicht eigentlich überschminkt. Gerade als Kunstprodukt, als Artefakt ist das Gesicht schön; nicht indem es die Kunst durch Kunst verschwinden ließe. Es stellt an ihm selber jene Interpretation dar, die der Künstler der Natur entreißen muß, und die immer dann verfehlt wird, wenn seine Kunst, also das Herstellen von etwas Künstlichem, eine Unwillkürlichkeit fingiert, die ihr versagt ist, mag auch das Schöne im modernen Leben als in es unwillkürlich hineingelegt erfahrbar sein. Dieses idolisch gewordene Schöne, diese Erscheinung nennt Baudelaire *bizarrement fraiche*. Die Formulierung legt dem Kunstgegenstand das zu, was üblicherweise dem Naturgegenstand zukäme, im Gedicht ihm aber gerade nicht. Der angewandte Code ist so exzentrisch, daß er als solcher präsent bleibt. Ist gerade das synthetisch Hergestellte der Natur auch noch dort mächtig, wo diese am natürlichsten scheint, schließt sie sie ein. Das Problem, das sich Baudelaire stellt, ist, daß die Kunst sich an der Natur durchaus auch gewaltsam darstellen muß,

sie aber das, was sie ergreift, nicht zu etwas von ihr Gesetztem verflüchtigen darf. Das abschreckende Beispiel dafür ist die Leere des Ingres'schen Klassizismus. „Die Zeichnung“, schreibt Baudelaire, „ist ein Kampf zwischen der Natur und dem Künstler, von der der Künstler umso leichter triumphiert, je besser er die Absichten der Natur versteht.“ (6) Dieser Qualifizierung der Natur, dem Vertrauen, in ihr was zu finden, das von sich danach verlangt, von der Imagination gemäß ihren Regeln konstruiert oder, wie es zweideutig genug heißt, rekonstruiert zu werden, stehen Passagen gegenüber, in denen die Natur gesehen wird als „amas incohérent de matériaux que l'artiste est invité à associer et à mettre en ordre, in *incitamentum*, un reveil pour les facultés sommeillantes.“ (7) Die Lehre von den correspondances, die Auffassung, die Natur, das Sichtbare, ja das ganze Universum sei ein Wörterbuch, dessen sich der Künstler bedienen könne und müsse, hat Benjamin einen Begriff einer Erfahrung genannt, der kultische Elemente in sich schließe. Eine Erfahrung, die sich krisensicher zu etablieren suche. (8) Anders ausgedrückt: eine Erfahrung, die nicht zu haben, mir nicht vorstellbar ist. Außerhalb des kultischen Bereichs erscheint der Kultwert als Wert der Kunst im Schönen, bis hin zu dem Extrem, daß im Schönen der Gegenstand des Kults erscheint: man denke an Maximin.

Benjamin hat Werke der allegorischen Phantasie und der Correspondancen unterschieden (9). Die ersteren wären die, welche sich die Natur als an sich gleichgültiges Material unterwerfen. Auf den Körper bezogen hieße das, daß er als Material nur insoweit von Belang ist, als er sich als Kunst darstellen kann. Daß das gelingt, daß die Herrschaft über sich selbst total ist, zeigt sich, wenn, beispielsweise, sich der Dandy als Material eines Kunstwerks bearbeitet. Er bezieht die Auffassung, ein Kunstwerk sei nur dann eins, wenn jedes seiner Details, noch das nebensächlichste, transformiert, Moment des Werks werde, auf die lebende Person. Man kann sagen, er beherrscht sein Leben, auch wenn das was ihm zustößt, wenn es ihm gelinget, alles seiner selbst ge-

mäß zu konstruieren, zumindest den Anschein davon zu erwecken. Man könnte mit Sartre sagen: alles seinem Entwurf zu integrieren. Doch für das Ich, als Kunstwerk betrachtet, ist die Qualifizierung der Handlungen als gut, der Behauptungen als wahr, weniger wichtig, als das Integrale des ästhetischen Bilds, das es darstellt. Dessen Moralität werde so gezeigt, sei aber selber nicht mehr explizierbar. Die Verslossenheit des Schönen in sich selbst, das heißt ihre Nichtinterpretierbarkeit, verstanden als ihr Mysteriöses, zeigt sich immer dann, wenn es bestimmt werden soll. Nicht nur, wenn der Interpret es versucht, der dieses Problem dann lösbar machen kann, sondern auch und erst recht, wenn Baudelaire es im Gedicht, also als Teil des Gedichts interpretiert. Die Chiffre dafür, wie Benjamin es nannte, ist der Blick des menschlichen Auges: genauer des Auges einer Frau (10). Mag es auch scheinbar naheliegen, die Schönheit als Schönheit einer Frau zu interpretieren, so ist das gerade bei Baudelaire, denkt man weniger an seine Gedichte als an das Bild, das seine Aufzeichnungen von der Frau zeichnen, nicht selbstverständlich. Daß eine Frau das Gegenteil des Dandys sei, diese Behauptung kontrastiert merkwürdig mit der durchaus miteinander verwandten Bestimmung des Schönheitscharakters beider. Nun ist der Dichter nicht unbedingt ein Dandy. Aber – und das ist wichtig für die Charakterisierung der Kunst – der Dandy zeigt als lebender Mensch an sich das, was die Kunst als ihre Moral in Anspruch nimmt und gelegentlich, wie in *L'amour du Mensonge* thematisch macht: den Versuch totaler Selbstbeherrschung. Gelingt er, oder gelingt er auch nur partiell, heißt das, daß sogar Selbstausagen des Autors, ja sogar die berühmten Selbstentblößungen in den Kunstzusammenhang gehören, den der Autor sich anschafft. Sartre hat darauf hingewiesen und daraus einen moralischen Vorwurf gemacht, daß Baudelaire seine Sünden übertreibe, also sich verzeichne, seiner Geliebten eine Kälte andichte, also sie verzeichne (11). Aber gerade das heißt für Baudelaire, für den der Lebende und seine Erfahrun-

gen nicht der Maßstab sind, und schon gar nicht der Maßstab der Authentizität und Authentizität wiederum kein Maßstab, sich und beispielsweise seine Geliebte als Kunstcharaktere zu zitieren. Die Herabsetzung der eigenen Erfahrungen, des Erfahrenen, noch den eigenen Körper zu bloßem, zu konstruierendem Material, leistet für den Lebenden eine Luzidität, die möglichst dem Erlebnis voraus sein muß; in dem Sinn wie Rilke schrieb: sie 'sei allem Abschied' voran, und da sie weiß, daß das unmöglich ist, es im *culte de lablague* fingiert.

Baudelaire hat vom Dandy gesagt, er müsse leben und schlafen vor einem Spiegel (12). Anders ausgedrückt: noch das, was unbeherrschbar erscheint, was dem Ich zwar angehört, ihm aber fremd ist, sein Verhalten im Schlaf müsse wenigstens als beherrscht anzusehen sein. Das Kunstwerk ist hier insofern Muster des Lebens, als von der Imagination gesagt werden kann, daß ein Objekt der Imagination, anders als ein Objekt der Erfahrung den Erfahrenden, den Imaginierenden nicht überraschen kann. Wenn Baudelaire Luzidität jeder seiner Handlungen, jeder seiner Erfahrungen voraus zu sein sucht, um sie in das Kunstwerk zu integrieren, das er durchzuhalten verlangt, stellt er sein Leben still. Er stellt sich als Kunstmaterial vor, und gemäß dem Kunstmuster imaginiert er sein Leben. Daß er trotz seiner Luzidität nicht dazu kommt, seine Moral zu wählen, sondern, für Sartre unverständlich, an einer Heteronomie festhält, die er durchschaut, erklärt sich daraus, daß das Kunstgebilde, das der Lebende probiert und der Lyriker produziert, einen größeren Anspruch auf Verbindlichkeit erheben kann als eine immer nur selektierende Moral oder gar eine, die die Einzelexistenz ihren Begriff von Gutem und Bösem wählen läßt. Ist auch die Natur, wie Baudelaire sie interpretiert, weder absolut noch vollständig, so zeigt sich an ihr doch, daß eine moralische Interpretation sie nicht abdecken kann. Die Bemerkung, *natürlich* sei der Vatermord oder der *gout de la destruction* (13), verlangt eine Betrachtung der Natur, die das als Tatsache

hinnimmt und nicht verschwinden läßt; beispielsweise indem man die Destruktion als politisch gerechtfertigt moralisiert.

Hat die Natur keine andere Moral als die Tatsache, ist sie gar als Ganzes eine letztlich undarstellbare 'Moral', wird die Kunst mit ihr nur dann fertig, wenn sie integral ist. Die philosophischen Systeme sind dadurch gekennzeichnet, daß sie das Gemeinsame der Phänomene um den Preis der Verschiedenheit zeigen, und als partikular jeweils neue Systeme hervorrufen. Die Kunst soll versuchen, die Natur integral darzustellen und zwar als Kunst. Um der Natur als Ganzem aber mächtig bleiben zu können, darf sie keine der auswählenden moralischen, philosophischen Interpretationen als Maßstab ihrer Darstellung übernehmen, mögen sie partiell auch im Dargestellten auftauchen. Wenn Baudelaire die Augen der schönen Frau als „schöne Schreine ohne Kleinode, Medaillen ohne Reliquien“ interpretiert, so zitiert er eine Auffassung des Schönen, die es wie immer auch als Hülle, als Schein des Wahren interpretiert. Wird aber aus dem Schein der totale Schein, die Stelle des Wahren von der Leere – einem nur formalen Subjekt – eingenommen, ist der Schein nicht mehr als Erscheinung von etwas, was in ihm erscheint, interpretierbar. Strenggenommen, wäre der absolute Schein als Schein nicht mehr erkennbar; er hätte sich derart abgelöst, daß die Frage nach seiner Wahrheit nicht mehr gestellt werden könnte. Nennt Baudelaire ihn Lüge, zieht er ihn wieder in eine moralische Interpretation hinein, wie immer, wenn er diesen Schönheitscharakter bestimmen, nicht nur mit dem Gedicht zeigen will. Etwas ist schön und lügnerisch; daß es lügnerisch ist, sagt nichts dagegen, daß es schön ist. Baudelaire kommt es darauf an, daß der Zusammenhang des Schönen mit dem Guten und Wahren nur kontingent sei, und zwar derart, daß das Schöne – gerade auch, wenn es sich, anders als in diesem Gedicht, nicht zu erklären scheint – als Schönes auch einen Betrachter zwingt, der dieses Schöne unmoralisch und wahrheitswidrig findet. Muß man etwas schön nennen, das mit Moral und Wissen-

schaft unvereinbar ist, akzeptiert man auch, daß beide es nicht auflösen können.

Es wird so aber auch sich selber unsagbar. Muß noch die Loslösung des Schönen vom Guten und Wahren durch eine letztlich moralische Interpretation einsehbar gemacht werden, hält sich noch in der Umformung des Wahren zur Leere, zum Nichts, des Scheins zur Lüge das ursprüngliche Argumentationsmuster durch, ergibt sich in der Dichtung daraus die Bevorzugung des Schönheitscharakters des Bösen. Nicht, daß nun für schön gilt, was als moralisch böse erscheint, das wäre nur eine Modifikation der Auffassung des Schönen als sinnliches Scheinen der Idee. Am nächsten kommt Baudelaire dem, was ihm vorschwebt, dann auch nicht dort, wo er das Schöne als Lüge interpretiert, sondern als absolut werdenden Schein, der sich nicht auflösen läßt. Jede Interpretation, die ihn auflöst, verfehlt ihn auch. Geheimnisvoll ist nicht, was er verbirgt, denn er verbirgt nichts; geheimnisvoll ist höchstens seine Macht, den Betrachter zu veranlassen, ihn als Rätsel zu nehmen, das aufgelöst werden muß. Die Interpretation des Schönen gegenüber der moralischen Interpretation – für Baudelaire vor allem die der Theologie – zeigt sich, wenn der Schönheit jene Eigenschaften zugesprochen werden, die sich moralisch gerade ausschließen sollten; „höllisch“ und „göttlich“ oder „höllisch göttlich“, „die gute Tat“ wie „das Verbrechen“. Ihre Indifferenz – die Indifferenz der Kunst gegenüber ihrer Bestimmbarkeit – terminiert in ihrer Ausdruckslosigkeit, und diese wiederum hat ihr Urbild im Toten, letztlich im Anorganischen. Nimmt man die Selbstdressur des Dandy als den Versuch, Lebendiges so zu beherrschen wie die Imagination ihr Objekt, als Horror vor der letztlich doch unbeherrschbaren äußeren und inneren Natur, wird deutlich, warum Baudelaire auf der einen Seite die Frau als bloß natürlich perhorresziert, auf der anderen Seite sie aber, in seinen Gedichten, als dem Dandy verwandt zeigt. Kann der Mann, der Dandy sich selbst als Naturmaterial zitieren, so die Frau nicht im gleichen Maße, weil sie die Fremdheit der Natur ihm

gegenüber gesteigert vertritt. Er bringt sie, ihm analog, hervor: und gerade dieses Schöne drückt die nicht erreichbare, gleichgültige Fremdheit ab. Gerade weil sie am tiefsten auf sich beharrende Natur ist, weil mythisch ungeschieden, was die moralische Interpretation dann differenziert, kann sie das Schema der Kunst vorstellen. Ihr der moralischen Interpretation Monströses wird zum Beispiel für das Kunstschöne. Man kann sagen, daß bei Baudelaire wie bei der allegorischen Intention der Körper zur Leiche wird. Aber nicht, um ihn zum Objekt der Bedeutungen zu machen, so sehr der sexuelle Fetischismus so vorgeht und der der Kunst davon auch nicht frei ist, sondern um ein Kunstobjekt zu zeigen, das Bedeutungsprojektionen verlangt, weil es sich von ihnen entleert hat und so alle Interpretationen in sich zusammenfallen läßt.

1) *Eloge du Maquillage*, in: Charles Baudelaire, *L'Art Romantique*, ed. Jacques Crépet, Paris 1925, S. 95f.

2) *Réflexions sur mes Contemporains*, a.a.O., S. 311.

3) Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, S. 196.

4) Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, ed. Crépet, Paris 1923, S. 177.

5) Baudelaire, *L'Amour du Mensonge*, in: *Les Fleurs du Mal*, ed. Crépet, Paris 1931, S. 171 f.

6) *Curiosités Esthétiques*, a.a.O. S. 144.

7) *L'Art Romantique*, a.a.O., S. 15.

8) Vgl. Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt 1974, S. 638 f.

9) Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, *Gesammelte Schriften V.1*, Frankfurt 1982, S. 348.

10) Vgl. *Gesammelte Schriften I.2*, a.a.O., S. 648.

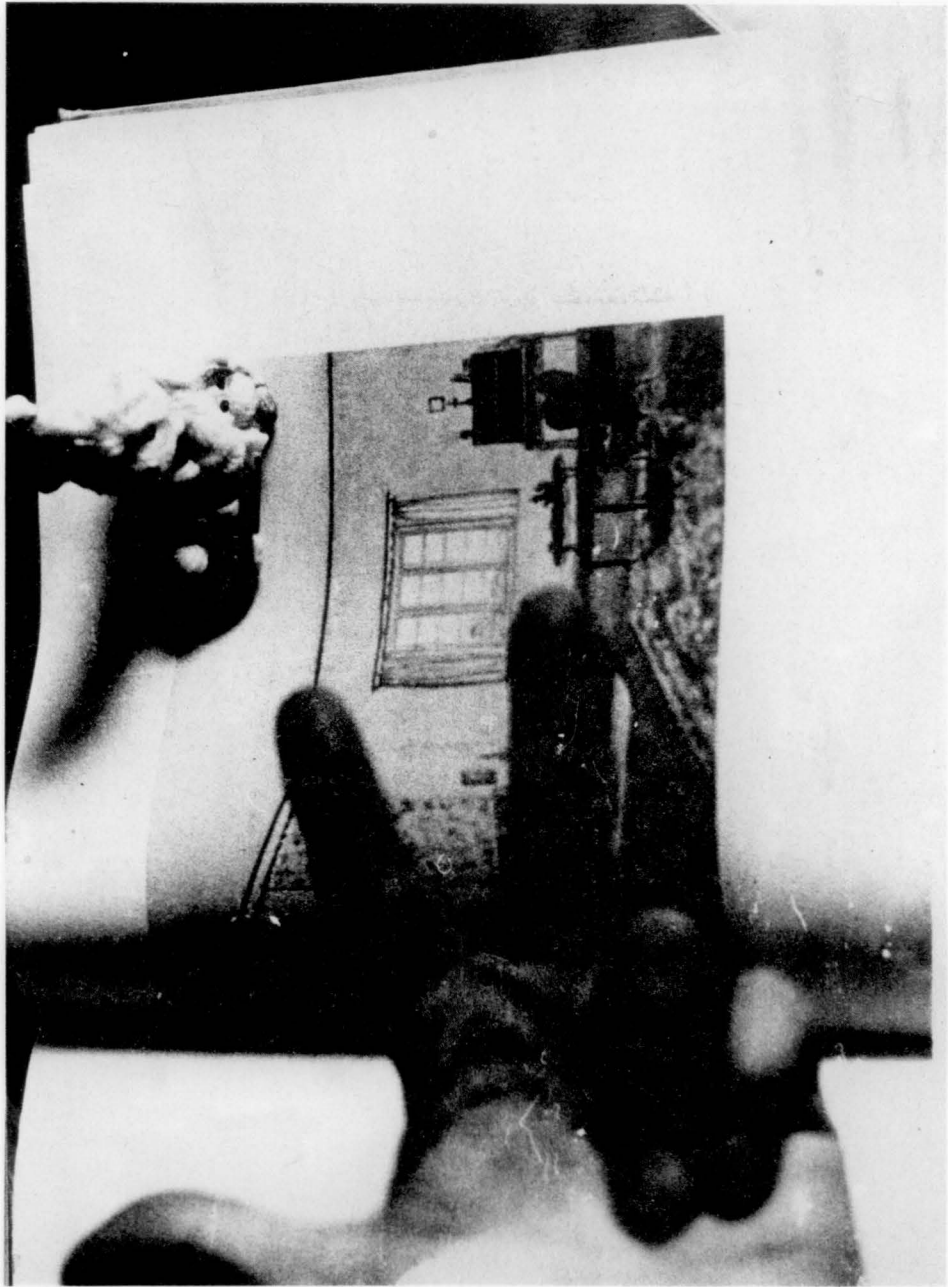
11) Vgl. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Reinbek 1978, S. 32 und S.7

12) Baudelaire, *Mon Coeur mis à nu*, in: *Oeuvres posthumes*, ed. Crépet et Pichois, Paris 1952, S. 87.

13) Vgl. a.a.O., S. 88.

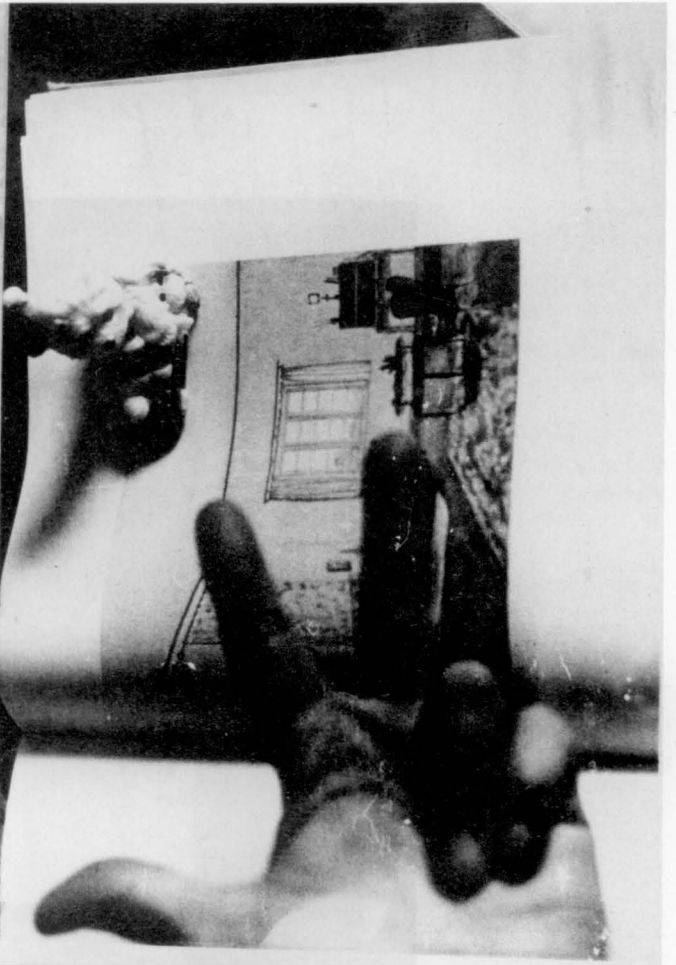
14) Vgl. *Hymne à la Beauté*, in: *Les Fleurs du Mal*, a.a.O., S. 38.











Magazin

Philosophien

Man kann nicht sagen, daß das Denken der Differenz und das Bemühen um ein Durchkreuzen des herkömmlichen metaphysischen Diskurses, wie es seit langer Zeit von Frankreich her auf die europäischen und amerikanischen Universitäten und sonstige intellektuelle Kreise ausstrahlt, bei uns keinen Widerhall oder kein Interesse gefunden hätte. Aber oft war die Auseinandersetzung damit viel zu pauschal, eingefärbt von einer undifferenzierten Schlamm-schlacht zwischen einem sogenannten Irrationalismus und einem mutig dagegen aufbegehrenden Rationalismus, zwischen voreiligen Adepten einer neuen Stimmung im Westen und ebenso voreiligen Bewahrern, die je nach Couleur die traditionelle Schulphilosophie oder, durchaus redlich politisch motiviert, die Durchsichtigkeit rationaler Argumentationsformen retten wollten.

Mangelnde Kenntnis der Texte, mangelnde Kenntnis des ganzen Spektrums philosophischer Ansätze, wie sie von den französischen Philosophen, aber auch von den durch sie angeregten italienischen und amerikanischen Denkern entwickelt wurden, zeichnet immer noch die Beschäftigung mit diesen Theorien im deutschsprachigen Raum aus. Allerdings muß man wissen, daß die gemeinten Autoren, Lyotard, Derrida, Kofman oder Serres, auch in Frankreich nicht unumstritten sind.

Der in Österreich lehrende Philosoph Peter Engelmann, der viele der französischen Kollegen selber kennt und für den österreichischen Rundfunk interviewt hat, gibt seit einem Jahr im Böhlau-Verlag die „Edition Passagen“ heraus, die es sich zum Ziel gemacht hat, durch sorgfältig ausgesuchte und übersetzte Texte der französischen, aber auch der italienischen oder amerikanischen Philosophen, die sich im Kontext des unzureichend als poststrukturalistisch und postmodern bezeichneten Denkhorizontes bewegen, eine differenzierte Diskussion um diese Denkansätze anzuregen.

Während Habermas seine ganze intellektuelle und publizistische Macht, die inzwischen beträchtlich ist, dazu benutzt, durch eine geschickte Mischung von vernichtend-ausgrenzender Polemik und verständnisvoller Umarmungsstrategie

eine wirkliche Auseinandersetzung mit Derrida oder Lyotard zu blockieren, schafft die „Edition Passagen“ in zweierlei Hinsicht wichtige Grundlagen für ein Eindringen in das französische Denken. Zum einen werden in die Reihe Texte mit hohem Schwierigkeitsgrad aufgenommen, wie etwa „Apokalypse“ von Derrida, die helfen, Schritt zu halten mit der Entwicklung dieses inzwischen vielleicht wichtigsten Vertreters des Denkens der Differenz; zum anderen werden Bücher in das Programm aufgenommen, die einführenden Charakter haben wie der Band „Philosophien“, der eine Reihe von Interviews bringt, die ursprünglich von Redakteuren der „Monde“ geführt wurden. Foucault, Derrida, Lyotard und der unsägliche Glucksman kommen zu Wort, aber auch Philosophen wie Kostas Axelos oder Emmanuel Lévinas, die bei uns entweder noch gar nicht oder erst zögernd zur Kenntnis genommen werden.

Von den ersten 6 Bänden der „Edition Passagen“ halte ich die beiden genannten auch zugleich für die interessantesten und brauchbarsten. „Philosophien“, der Interviewband, der eine knappe, aber sehr informative Einleitung von Christian Delacampagne über „1968-1983: Fünfzehn Jahre Philosophie in Frankreich“ enthält und anschließend 10 Gespräche, ist eine Fundgrube der Anregungen, Ideen, Lektürehinweise, ein

sinnvolles und überaus lesbares Kompendium verschiedener Denkansätze, deren unterschiedliche Korrespondenz man ebenso spürt wie die Punkte, an denen sie auseinandergehen.

Gleich das erste Interview mit Foucault, der sich für die französische Ausgabe anonym, maskiert, äußerte, ist ein gleichzeitig scharfsinniges und schönes Gespräch über die Institutionalisierung des Philosophen als „Intellektuellen“, über das Urteilen, den Verwertungscharakter einer bestimmten Aufnahme von Ideen. Foucault meint, daß die Identifikation einer Philosophie, eines Gedanken mit einer sichtbaren, greifbaren Person, einem erkennbaren Gesicht und Namen gerade dazu dient, die Idee zu vergessen und zu immunisieren. Er spricht über die Kritik und sagt: „Ich stelle mir einfach gerne eine Kritik vor, die nicht zu urteilen versuchen würde, sondern ein Werk, ein Buch, einen Satz, eine Idee zum Leben erwecken würde; sie würde Feuer anzünden, das Gras wachsen sehen, dem Wind zuhören und den Meeresschaum im Flug erhaschen und zerstäuben.“

Viele Züge der öffentlichen Pseudoauseinandersetzung, die eben im Fall der französischen Philosophie selbst zu beklagen ist, führt Foucault darauf zurück, daß „der Ort, wo man hören und gehört werden kann, so überaus winzig ist“. Handelt es sich beim Interview mit Foucault um eine faszinierende Metadiskussion, in der der Umgang mit dem Wissen und dem Denken zur Debatte steht, die Neugierde und der Überfluß des Wissens, so ist der Tenor von Kostas Axelos' Antworten und Thesen ein anderer, führt stärker in sein eigenes Denken selbst ein, das er ein „fragendes, planetarisches und global nomadisches“ nennt. Im deutlichen Rekurs auf Heidegger, der neben Nietzsche und Husserl, Marx und Saussure der wichtigste Anreger der neueren französischen Philosophie ist, spricht Axelos vom „Weltspiel“, dessen augenblicklichen Stand er anders als Foucault und ähnlich wie Heidegger als den einer tiefen Krise und Gefahr deutet. Und wie Heidegger versteht Axelos diese Krise nicht als etwas einfach Negatives, sondern als Hinweis, Zeichen für eine Möglichkeit des Umgangs mit

der Welt, den er einmal „zweiträchtige Einheit mit der entgleitenden Welt“ nennt.

Besonders reizvoll sind auch die Interviews mit Derrida, Lévinas und Rancière. Derrida äußert sich zu seinem zentralen Thema, der Beschäftigung mit dem Phänomen der Schrift. Ausdrücklich bestätigt Derrida, was Habermas hilflos rodomontierend als Aufhebung der Grenzen zwischen Literatur und Philosophie zu brandmarken versuchte: „Mein primäres Interesse galt wahrscheinlich jener Richtung, in der das literarische Ereignis die Philosophie durchläuft und über sie hinausläuft. Bestimmte 'Vorgänge' (opérations), würde Mallarmé sagen, bestimmte literarische oder politische Scheinhandlungen geben uns manchmal zu denken, was die philosophische Theorie der Schrift nicht zu erkennen vermag, was sie manchmal sogar gewalttätig zurückdrängt.“

Um die Erkenntnis einer „Spur“ geht es, die „noch nicht Sprache (langage), noch nicht Wort (parole), ja nicht einmal das 'eigentlich Menschliche' ist. Weder An- noch Abwesenheit, jenseits der binären, dialektischen Logik der Gegensätze“.

Zum Schlagwort vom „Ende der Philosophie“, dem das vom „Ende der Metaphysik“ korrespondiert, sagt Derrida, daß er es vorziehe, vom „Abschluß der Metaphysik“ zu sprechen, einem Abschluß, der es zugleich nicht ermögliche, nach „Draußen“ springen zu können: „Die Grenze des Philosophischen hat eine eigenartige Beschaffenheit, man kann sie meiner Ansicht nach nie ohne eine gewisse bedingungslose Wieder-Bestätigung erfassen.“ Man könnte unermüdlich aus diesem Gespräch zitieren, in dem Derrida in dankenswerter Klarheit zum Begriff der „Dekonstruktion“ Stellung nimmt, zu dem der „Differenz“ und dazu, wie er's mit der Politik hält.

Ein Philosoph, der Weggefährte Husserls und Heideggers war, der den Talmud ebenso genau kennt wie seinen Martin Buber, George Bataille oder Maurice Blanchot, der das amoralische Klima der von ihm verehrten Philosophie Heideggers durch den Gedanken der unbedingten Verpflichtung, die in der Gegenwart des anderen liegt,



Aus „Recht auf Einsicht“, Edition Passagen

vertreiben möchte, ist Emmanuel Lévinas. Jahrelang ein Geheimtip Pariser und Regensburger Kreise, bekannter dann durch einen glänzenden Essay Derridas über ihn, wird dieser jüdische Denker nun langsam auch einem größeren Publikum vertraut, werden auch seine Bücher mit der üblichen jahrzehntelangen Verspätung ins Deutsche übersetzt. „Der andere ist immer da, welcher Art immer die Wahrnehmung sein möge, die man von ihm hat“, sagt Lévinas. Das ist das eine. Das andere ist sein Denken der Erfahrung: „Der Idealismus hat immer die Erfahrung interpretieren wollen. Er wollte gewissermaßen denken, daß es weder eine Überflutung noch ein Defizit noch einen Überschuß gäbe. Trotzdem zeigt Descartes, daß die Form Gottes größer ist als ihr psychologischer Sinn. Von vorne herein denkt man mehr, als man zu denken vermag... Die Dinge, die wir am Horizont haben, gehen immer über ihren Inhalt hinaus.“

Die starke Faszination, die von Lévinas Schriften ausgeht, beruht darauf, daß er sich auf jenen Horizont zubewegt, wo das an den Dingen erahnbar wird, was nicht in ihrem Inhalt aufgeht.

Eine ganz andere Fragestellung beschäftigt Jacques Rancière. Er gehört zu den Initiatoren des Kollektivs „Révoltes logiques“, das Arbeiten publiziert, die versuchen, „sinnliche Evidenzen“ den „Freveltaten der Ideologie“ entgegenzusetzen. Rancière beschäftigt eine Anthropologie des Arbeiterkamp-

fes jenseits von Klischees und Abstraktionen, die Darstellung konkreter Figuren, in deren Leben es um die „eigentlich philosophische Frage“ ging, wie man Arbeiter sein könnte. „Am Anfang des Diskurses der Arbeiteremanzipation steht der Wunsch, „nicht mehr Arbeiter zu sein; seine Hände und seine Seele nicht mehr zugrunde zu richten; aber auch nicht mehr um Arbeit oder Lohn zu bitten, seine Interessen verteidigen zu müssen; den Tag nicht mehr zu zählen, in der Nacht nicht mehr zu schlafen...“ Rancière sieht die revolutionären Anstrengungen der Arbeiter des 19. Jahrhunderts gleichzeitig im Licht einer tiefen Vergeblichkeit und einer ideologisch nicht abdeckbaren Entschlossenheit, das „anfängliche Nicht-Zustimmen“ zu behaupten. Er versucht, die Brüche im Leben der Arbeiter und die List ihrer Vernunft nachzuzeichnen und daraus auch Perspektiven für die Gegenwart zu entwickeln. Sein Motto ist: *nicht als Idioten sterben.*

Die Eigentümlichkeit der Derridaschen Lektüre von philosophischen Texten der Tradition und ihre Aktualität für uns zeigt eindrucksvoll der Band „Apokalypse“. Er enthält zwei Aufsätze von Derrida: „Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie“, 1983 in Frankreich erschienen, und „No Apocalypse, not now“, ein Vortrag, den Derrida auf einer Tagung über „Nuclear criticism“ in den USA hielt.

Der Titel des ersten Aufsatzes ist eine Anspielung auf den Titel der kleinen Schrift von Kant

„Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie“. Wie immer bei Derrida geht es darum, zu zeigen, daß sowohl Kant als auch die von ihm angegriffenen „Mystagogen“, denen Kant ihren Jargon der Offenbarung vorwirft, sich dennoch des gleichen Tones bedienen. Dieser Ton ist der apokalyptische. Beide, Kant und die Mystagogen, bringen die Rede vom Ende der Philosophie ins Spiel.

Die Mystagogen sprechen vom Tod der Philosophie im Hinblick auf die Offenbarung, die aller rationalen Spekulation ein Ende bereitet, und Kant spricht vom Tod der Philosophie, den die Position seiner schwärmerischen Gegner notwendig herbeiführen würde, sollte sich ihre Rede, ihr „Ton“ durchsetzen. Derrida versetzt sich in Kants Argumentationsstrategie und fragt, in welchem Augenblick, von Kant aus gedacht, die Mystagogen auftreten. „In dem Augenblick, wo die Philosophie, genauer, der Name der Philosophie *seine erste Bedeutung* (Kant) verloren hat.“ Diese anfängliche Bedeutung, so Kant, ist das „rationale *savoir-vivre*“, die wissenschaftliche Lebensweisheit. Und Derrida wäre nicht Derrida, wenn er nicht zeigen würde, daß sowohl diese These von einer anfänglichen Bedeutung unhaltbar ist, als auch ihre Begründung auf die gleiche Strategie hinausläuft wie die der Mystagogen. Auch Kant nimmt einen Ton, eine Stimme in Anspruch, nämlich die „Stimme der Vernunft“, die zu jedem „deutlich“ spreche, um sie vom angeprangerten „vornehmen Ton“ zu

unterscheiden, Kant redet ebenso wie seine Gegner vom Geheimnis, nur ist das seine erhabener als das der Mystagogen, die glauben machen, es handele sich bei ihnen um schiere Unmittelbarkeit, die sie erleben dürften. Wie immer läuft Derridas scharfsinnige Analyse darauf hinaus, daß Kants Kritik der überkommenen Metaphysik in den Bahnen ebendieser Metaphysik argumentieren muß, daß es kein Jenseits der Metaphysik gibt. Dies ist ja auch Derridas eigenes Verhältnis zur Tradition. Zur Philosophie gehört also immer der apokalyptische Ton, die Rede von einem letzten Geheimnis, und wenn es das des moralischen Gesetzes ist: „Jeder von uns ist Mystagoge und *Aufklärer* eines anderen.“

Ausgehend von dieser Analyse, die eine Version Derridascher Dialektik der Aufklärung bietet, geht es noch weiter. „Ist das Apokalyptische nicht eine transzendente Bedingung eines jeden Diskurses, selbst jeder Erfahrung, jeder Spur?“ Die Rede vom Ende, die Rede vom Geheimnis ist also der Anfang jeder Rede, ihrer sprengende Kraft und ihre Schwere? Derrida widmet der biblischen Apokalypse eine Lektüre, die zunehmend von der Untersuchung der Kantischen Argumentationsstruktur hinüberführt zu einer grundlegenden Fragestellung, die, indem sie immer allgemeiner wirkt, an Schärfe verliert.

Schwierigkeiten hatte ich auch mit dem Beitrag Derridas zur Debatte um Nuklearwaffen „No Apocalypse, not now“. Kurz gefaßt, ist die Argumentation

so: Gerade weil der Atomkrieg noch nicht stattgefunden hat, können alle möglichen Diskurse über ihn geführt werden, und deshalb ist er auch nur ein „textuelles Phänomen“. Dieses nie stattgefunden Ereignis setzt die gesamte Kriegs- und Aufrüstungsmaschinerie in Gang. Und die einzig kompetente Disziplin diesem Ereignis gegenüber ist die Rhetorik, weil die Abschreckungsstrategie und ihre Pendants auch nichts anderes sind als Gerede, Texte. Das führt Derrida zu der Überlegung: „Was nun die Einzigartigkeit des Atomkrieges vielleicht zu denken gibt, sein Zum-ersten-Mal-Sein, seine absolute Erfundenheit, was sie uns zu denken gibt, selbst wenn sie ein Köder, ein Glaube, eine phantasmatische Projektion bleibt, das ist offensichtlich die Möglichkeit einer irreversiblen restlosen Zerstörung des literarisch-juridischen Archivs und folglich des Fundaments der Literatur und der Kritik; nicht notwendigerweise die Zerstörung der Menschheit, der Erde, noch selbst anderer Diskurse...“

Was sie Derrida zu denken gibt, ist die Zerstörung des Archivs und nicht die der Menschheit. Aber das ist wahrscheinlich eine naive Opposition.

Wenigstens in Kürze sei hingewiesen auf eine sehr reizvolle, wenn auch im Verhältnis zum Gehalt etwas zu lang geratene Studie von der Derrida-Schülerin Sarah Kofman, die auch ein bedeutendes, leider bislang nicht übersetztes Nietzsche-Buch vorgelegt hat. „Schreiben wie eine Katze...“ heißt das Buch aus den „Passagen“ und widmet sich E.T.A. Hoffmanns „Kater Murr“-Roman. Wie zu erwarten, arbeitet Kofman anhand der Figur des *schreibenden* Katers allerhand Anthropozentrismus- und Metaphysikkritik heraus und tut dies auf eine angenehme Weise, indem sie den sehr alten Überlieferungszusammenhang von Schrift und Katze rekonstruiert.

Zwei weitere Bände der Edition stammen von Lyotard. Sie sind als Seitenstücke zum „Postmodernen Wissen“ zu lesen – diese zentrale Schrift Lyotards ist soeben in einer neuen Übersetzung in den „Passagen“ vorgelegt worden. Daß dieser kanonische Text der Postmoderne-Debatte endlich in einer verlässlichen Übersetzung zugänglich ist, gehört zu den erfreulichsten Ergebnissen von Engelmanns Herausgebertätigkeit. Auf die

Bedeutung von Lyotards Schrift zur Postmoderne braucht wohl kaum noch hingewiesen zu werden, von seinen beiden kleinen Schriften in den „Passagen“ ist vor allem der Aufsatzband „Grabmal des Intellektuellen“ ergiebig. Schließlich bleibt noch auf den ersten Band der Reihe hinzuweisen, „Recht auf Einsicht“, der einen Photoroman von Plissart und einen in Dialog-Form gehaltenen subtilen Kommentar von Derrida enthält. Ich habe mich über diesen aufwendig produzierten und gedruckten Band geärgert, auch wenn er wahrscheinlich der Reihe zunächst einmal die nötige Aufmerksamkeit verschafft hat. Die Photos erzählen offensichtlich eine Geschichte von Sex, Verfolgung, Abhängigkeit unter Frauen. Das Ganze spielt in einem leeren oder fast leeren Palast, in weiten, mehr oder weniger schönen Räumen. Natürlich handelt es sich um „schöne“

Frauen, mit schönen Körpern in schöner Umgebung und schönen Posen, schöner Liebe und schöner Verzweiflung. Alles auf holzfreiem Papier, mit einem Kommentar von Derrida, der in übersubtiler Weise mehr aus den Bildern macht, als in ihnen enthalten ist. Aus einer Philosophie en vogue ist hier eine „Vogue“-Philosophie geworden. Da rächt es sich, daß Derrida immer so aussieht, als würde er die neueste Kollektion von Lagerfeld verkaufen.

Martin Hielscher

Edition *Passagen*. Herausgegeben von Peter Engelmann.

Bd. 1 *Recht auf Einsicht. Photographie von Marie-Françoise Plissart. Mit einer Lektüre von Jacques Derrida. Aus dem Französischen von Michael Wetzel. 99 Tafeln, 39 S. Text.*

Bd. 2 *Jean-Francois Lyotard: Grabmal des Intellektuellen. Aus*

dem Französischen von Clemens-Carl Härle, 89 S.

Bd. 3 *Jacques Derrida: Apocalypse. Von einem neuerdings in der Philosophie erhobenen apokalyptischen Ton. No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven misses). Aus dem Französischen von Michael Wetzel, 139 S.*

Bd. 4 *Jean-Francois Lyotard: Die Mauer des Pazifik. Aus dem Französischen von Heike Ruthje und Clemens-Carl Härle, 62 S.*

Bd. 5 *Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze... Zu E.T.A. Hoffmanns „Lebensansichten des Katers Murr“. Aus dem Französischen von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, 143 S.*

Bd. 6 *Philosophien. Gespräche mit Michel Foucault u.a., 174 S.*

Bd. 7 *Jean-Francois Lyotard: Das postmoderne Wissen. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann, 193 S.*

Desastrologien

„Ich liebe all die Worte, all die Buchstaben in dem Wort Desaster, seine ganze rege Konstellation, all die Sorten, die da geworfen werden, und selbst daß es uns ein wenig sublimiert. Der Platonismus kam auf, um dem Desaster Einhalt zu gebieten.“ (Jacques Derrida: Die Postkarte)

Die Philosopheme Derridas, wenn wir sie so nennen wollen, geben verhangene Aussicht, was es mit den Posten der Metaphysik für eine Bewandnis habe. Es sind Sendungen, deren Gewandtheit in Ton, Timbre und Gesang die beste Adresse verfehlt. Unverwandt streifen sie die Tücke der postalischen Differenz, die Wach- und Schließgesellschaft der Metaphysik, das perverse Postifikat Platon-Socrate. Derrida sendet, nach Roland Barthes' Liebesdiskurs und Julia Kristevas Liebesgeschichten, Liebesbriefe/Lettres-d'amour.

Wie es sich so fügt, gleiten sie gewundene Wege; unerschütterlich schwebend oder haltlos reißend. Ihrer „Weglichkeit“ folgend, buchstabieren wir ihre Tonalität in Auflaut wie Abhauch. Sendungen, die sich ineinander reiben, um sich füreinander zu entzünden; kalt und heiß, rau und sanft, aushaltbar oder ausgehalten. Wie sie ziehen wir fort, wie sie schwenken wir weiter, im atemlosen Ehrgeiz des verlorenen Postens: „Sokrates schreibend, schreibend vor Platon.“

Verlegenes Schweigen, eisige Höflichkeit, leises Zischeln. Gänzlich überflüssig, durchaus unstatthaft! Die Sendungen empfehlen sich, aufrichtig erstaunt; die Sendungen entfernen sich, hochgradig betrübt. Derridas ruinöse Apostrophe besudelt die gerechten Lettern der Metaphysik: Die brachiale Beschriftung, die Text schreibt und Werk liest, das Post-Kartell.

Die Sendungen, im Lungenleben der Postkarte, erwischen das „Tier, das paralisieren kann“ und ertappen die „Tragödie des Schickens“. Paralyse – denn es braucht Bänder und Schleifen, Öle und Salben, Ordnung zu stiften im Genießen, allzu leicht entflammt. Tragödie – denn es braucht Zombies und Revenants, Gespenster und Phantome, „toten Beschickten“ ein „sich überlebendes Leben“ zuzutrauen, allzu rasch verdorrt. Dazwischen geknittert, silhouettenartig, nach dem Post-Zug gebogen, flau oder stürmisch, „die unerträgliche Partitur des Trägers“. Dazwischen und wir dabei, im schwarzen Schwarm aus weißem Karton, übertrauert und lieblos, ein un-

bekannter Empfänger, ein verzogener Remittent. Um eines nachlässigen Gedenkens willen vermehren die Sendungen ein Postum caecum, das sich mit behaglichem Freistempel gefällt: „Zwischen Wissen und Schicksen, der Abgrund.“

Daß wir es nur gleich sagen, den kuriösen Männern, den unbegreiflichen Frauen: Eine prächtige Schaltung durchläuft uns. Wir unterlassen nicht, die Sendung zu rügen, die Geiergrube und Winkelidee verschaltet. Pfui, wie sich die Postkarte auf-führt! Wenn sie arriviert, dann deshalb, weil sie jegliche Sendung drauflos nimmt. Sie schlürft Schaltung wie andere Vergnügen. Die „genetische Kritik“ wird keinem dazu raten. Nachweislich postiert sie „Briefchen in der Schachtel“, in Achtung vor dem Text, aus Einsicht in das Werk. Mit Bedacht verschnürt, ein gescheites Postament der Metaphysik. Und die Postkarte, mit Schaltungen überspannt, wie sie ihr zusetzt!

Der Postkarte, schrullenhaft und subkutan, kommt das un-gemein gelegen. Ist sie doch „die Wette auf die unendliche, das heißt nichtige Genealogie, die Gegebenheit, um sich unendlich zu lieben“. Ein geringer „Gesang der Unschuld“ schwebt um sie; unmöglich aber, ihre vielstimmige Schaltung zu unterschätzen. Nie ist man reizender als zu einer unendlichen Liebe, die wir dort auffragen müssen, wo keine Post mehr postiert: „Wie willst Du

den Ton finden, mit dieser Hure von Sprache?"

Was hat sie uns angetan, die seeltiefe Toilettenkunst der Dekonstruktion? Frivoles Frohlocken in talmudischen Exerziten, gewissenlose Herrlichkeiten rabbinischer List, unbestechlicher Zauber daimonischer Differenzen, lebhaftes Genugtuung grammatologischer Verstöße.

Man täuscht sich schwer, nähme man an, der gemessene Verweis der „genetischen Kritik“ träfe die Postkarte. Vorzüglich kleidet sie die zweifelhafte Putzsucht der Schaltungen, die unbeschwerter Liederlichkeit des Gesangs, die unbefangene Niedertracht der Stimme. Die Postkarte ist ein wehrhafter Zögling hebräischer Heim-Wehs; großherzig bis zur Paralyse, zutraulich bis zur Tragödie: „Platon hat Socrates nicht hören können, er hat Furcht gehabt, und er hat ihn schreiben gemacht, er hat erzählt, daß er schriebe (seine eigenen Texte), er hat ihn dazu gebracht auszupacken. Oft weine ich, wenn ich an sie denke.“

Die Postkarte; ein armer Ort, der Sprache versucht, die Sendung dauert und die Schickung barmt. Ach, und ein schwatzhafter Tränen-Film, der das „Prosa-Werden unseres sokratischen Romans“ weinend erschreibt oder winselnd erliest. Gleichviel; das Schluchzen erstickt, möglicherweise, die erprobte Entourage der „genetischen Kritik“. Wie sonst den riesigen netten Platonismus parieren – das weltgeschichtliche „Briefchen in der Schachtel“, das uns noch unverblümt umkost, wenn es uns schon schnurstracks im Postsack der Metaphysik verstaubt hat?

O je, erlehrt wird das Desaster, die schutzbefohlene Spur eines gottverkrachten Abgrunds – zwischen einem Wissen, das uns nicht abfährt, und einer Schickung, die uns nicht ankommt: „Ich will immer ankommen, aber ich komme nicht dahin anzukommen. Ich habe nicht aufgehört, meiner Verpflichtung treu zu sein.“ Zwischen Wissen und Schicken, die Ethik. Ein Ton, der an den Trug des Trägers tastet: „Ton, das ist für mich der Name Gottes, mein Gott, derjenige, den ich nicht finde.“ Ihn, der totalitäre Blei verscheucht, toffeste Sprachkörper beseligt und in strengflüssige Leiblichkeit verwandelt, muß man vernennen: „Also darfst Du mich nicht mehr lesen. Um den Gesang zu vernennen, muß man

seinen Schmerz kennen, ihn lieben, ihn absolvieren. Er ist unschuldig und unendlich.“

Die Postkarte leidet die Gewalt, sich die eingeschränkte Befriedigung des Postwesens zu verderben, von ihr selbst. Sie tändelt mit dem Ton, dem Namen Gottes, und bandelt mit dem Gesang, der desastrologischen Stimme. „Unverständliche Sequenz“, einverstanden. Und ängstlich ist es, zwecklos hinzuspielen. Woran sonst aber sollte man bangergeben und spitzbübisch erstarken?

Wer das Postkartenspiel nicht ernst nimmt, ist ein Spielverderber. Der Gesang, der nicht aufhört, dem Ton treu zu sein, bei dem er nicht ankommt, der Gesang, was tut er? Er tropifiziert die hausbackene Fadheit der „genetischen Kritik“, dosiert die liebenswürdigen Schlampeereien der Postkarte: „Vor allem geht's darum, le dos zu wenden. Ihnen le dos zu wenden, indem man so tut, als richte man das Wort an sie und nehme sie zum Zeugen. Unsere große Tropik: *tourner le dos in alle Sinne, nach allen Seiten.*“ Was der schwarze Schwarm aus weißem Karton will, zwischen Wissen und Schicken, ungetan und abgetan – „ungesehen entkommen“, vor allem anderen. Eine Ethik des Entkommens, die sich der „Weglichkeit“ von LiebesBriefen verschreibt, um das unbewegte Paar Socrate-Platon als „nichtige Genealogie“ zu verlesen.

Parasitäre Dekonstruktivismen? Iwo. Ein nachgerade zierliches Postkartenspiel, für dessen Verabgründelung vielleicht ethischer Applaus spärlich vorhanden ist. Und immerhin eine graziöse Tropik, die die Posten der Metaphysik intrigant umgeht und ihren intentionalen Unterschlupf verschmäht. Eine Ethik des Entkommens, die unverhohlen mit Emmanuel Levinas' 'Umkehrung der Subjektivität' korrespondiert, 'die mit einer Singularität in Berührung ist, mit einer absoluten und als solche unvorstellbaren Singularität, welche die Thematisierung und die Vorstellung ausschließt. Hier haben wir die ursprüngliche Sprache, das Fundament der anderen. Wo diese Wandlung des Intentionalen in das Ethische geschieht und nicht aufhört zu geschehen, wo die Annäherung das Bewußtsein durchstößt' – da kann Derrida, mit Falschgeld versteht sich heimzahlen: „Unsere Mutter Sprache saugt alles

auf, der dreckige Vampir, ich werd's ihm heimzahlen.“

Das Intentionale, Hauptpostamt der Metaphysik, das mit der Unwägbarkeit des Singulären bricht, um ein symmetrisch Universales zu frankieren, das als sokratisch-platonischer Eros des Allgemeinen zirkuliert. Die zarten Zeilen der Intriganz dagegen asymmetrisch – Heimzahlung, Postkarte, LiebesBrief; voll „von unhörbarem Gemurmel, von entstellten Namen, verschobenen Ereignissen, wirklichen Katastrophen, mit passeurs in allen Sinnen, irrsinnigen échangeurs, Abtreibungen mitten im Beichtstuhl, eine atemlose Informatisierung, absolut untersagte Leiden, und die Jungfrau, die alles durchdringt mit einem Liebeslied, unser ältestes Spiel“ – das Desaster: „Desastrologien – das wäre der Titel, magst Du ihn? Ich glaube, daß er gut zu uns paßt. Eines Tages gingst Du vor mir, ohne mich zu kennen, ohne mich anzuschauen. Ich bin auf Dich gefallen.“

Vor dem Singulären, ob Ton oder Gesang, gibt es kein intentionales Leisten, sondern den intriganten Fall: „Die Astren entscheiden, sonst geschieht nichts.“ Eine Ethik des Entkommens, eine Kasuistik des Singulären, eine Praktik der Heimzahlung – eine Desastrologie der Liebe, „unschuldig und unendlich“. Auf immer asymmetrisch, unvorhersehbar, anders als der gezinkte Code des facierten Universalen. Noch einmal Levinas: „Das erste Sagen geht über seine eigenen Kräfte und seine eigene Vernunft hinaus. Das ursprüngliche Sagen ist Delirium. Das kohärente Denken hat gewiß recht, den ausschweifenden Charakter

oder den Verbalismus dieses Sagens zu denunzieren, dieser ersten Transzendenz, die den Logos zerbricht, die Bedingungen ihrer eigenen Aussage entgegenzuhalten, ihre verborgene Geschichte auszubreiten und sie an die Welt zurückzubinden, die zu überschreiten sie vorgibt. Das kohärente Denken zwingt zur kohärenten Rede. Aber gerade damit versteht es die Ausschweifung, die es bekämpft, und erkennt schon ihr Rätsel an. Gewiß ist das erste Sagen nur ein Wort. Aber es ist Gott.“

Ausschweifung und Rätsel der Postkarte, warum nicht. Wenn das erste Sagen versagt, dann am Rosa-Werden des sokratisch-platonischen Romans, der die Astren würgt, bis zum Erlöschen. Wenn es versagt, dann bleibt ihr, der Postkarte, die Bereitschaft zum ersten Sagen, ein wenig sublimiertes Positiv; das Paß-Wort der LiebesBriefe, Desaster, das noch aus der postalischen Differenz fällt, singular und intrigant, „komm“:

„Ich bin allein, allein allein, zum Sterben. Ich weine leise, Du hörst mich. Möchte mich zum Tode verurteilen, alles ist meine Schuld, und Du kannst gar nichts dafür. Was tut man, wenn man sagt 'ich bin allein'? Da das nie weder wahr noch falsch ist, geht es vor allem darum, aber das ist wahr von alle Sätzen, eine Wirkung auf jemanden hervorzurufen, ihm zu sagen 'komm'.“

Khosrow Nosratian

Jacques Derrida: Die Postkarte (von Sokrates bis an Freud und jenseits), 1. Lieferung, Verlag Brinkmann und Bose, Berlin 1983

Gespräche mit Professor Y

Das Prinzip der geistigen Bügelfalte (ein Wort über Thomas Mann): das war nie das Programm von Louis-Ferdinand Céline. Ausfallend, verletzend, ungerecht, gemein und politisch eine Katastrophe, wie man weiß, war Céline nicht geeignet, irgendwelche erklärenden Vorurteile über die Persönlichkeiten von Künstlern und Dichtern zu nähren.

Als er 1951 aus Dänemark nach 6 Jahren Exil, davon ein Gefängnisjahr, nach Frankreich zurückkehrte, versuchte er, an seine literarischen Erfolge vor dem Kriege anzuknüpfen. Im Rahmen dieser zunächst nicht sehr ertragreichen Bemühungen ist auch das fiktive Interview mit

„Professor Y“ zu sehen, das Céline vom Juni 1954 an in der „Nouvelle Nouvelle Revue Française“ publizierte. Dieses groteske imaginäre Interview wird angeblich von Célines Verleger Gallimard angestrengt, der sich davon einen besseren Absatz von Célines Büchern verspricht.

Also sucht sich Céline irgendeinen Interviewer aus, der sich „Professor Y“ nennt und ihm am Place Arte et Métiers treffen will. Dieser verstockte Interviewer muß in unaufhörlichen Redeanfällen von seiten des Romancier erst einmal in Fahrt gebracht werden, damit er sich für sein Objekt der Begierde überhaupt annähernd so interessiert, daß ein hinreichend absatzförderndes Gespräch dabei herauskommt. Was dieses Interview verrät, sind nicht allein, wie man immer gesagt hat, Célines künstlerische Ansichten, es ist vor allen Dingen die Situation des Autors auf dem Markt. Auf dem Markt, auf dem er sich zu verkaufen hat: „...hingehen und sabbeln! macht nix! irgendwas! ... nur seinen Namen hundertmal buchstabieren lassen! tausendmal!“ Was an den künstlerischen Ansichten wichtig ist, wird in diesem Interview mehr als deutlich gesagt. Es ist vor allem Célines Anspruch darauf, die „Emotion in der geschriebenen Sprache“ wiederentdeckt,

sie mittels eines gut dosierte Gebrauchs von Argot in die ausgetrocknete französische Sprache eingeführt zu haben: „... was gar keine kleine Ackerlei ist, das schwör ich! ... der Kniff, der Zauber, daß jedes x-beliebige Arschloch Sie mittlerweile mit 'Geschriebenem' rühren kann!“

Céline hat eine Sprache geschaffen, die fühlen macht, weil sie selbst emotionsgeladen, ausdrucksstark ist. Darauf ist er mit Recht stolz. Und diesen Stolz auf seine Erfindung, seinen Markenartikel, bleut er dem armen Professor Y nun mit allen Mitteln ein. Nur das Komische ist dabei, daß Célines Interview-Ich gar nicht versucht, seine Absichten zu verbergen. Er unterbricht seinen hinreißend deftigen Redeschwall laufend, um Y zu fragen, wieviele Seiten er jetzt schon zusammenhabe, räsontiert ständig über seine eigene miese Taktik nach und läßt keine Desillusionierung aus, die man sich eventuell über das Literatendasein ersparen wollte. Der prostatakranke Professor Y verspürt im

Laufe des immer hitziger werdenden Gesprächs eine zunehmende Neigung auszutreten, wird aber von Céline, der ihn großzügig zum Pinkelgehen auffordert, so sehr aufgestachelt, daß er sich nicht lösen kann und beim Interview mehr und mehr in ein unkontrollierbares Zappeln gerät. Schließlich macht er sich mitten im Disput in die Hose und dreht anschließend völlig durch.

Armer Y! Immerhin hat Céline mit seinem witzigen Interview, das böse Kommentare über Verleger, Lektoren und Kollegen enthält und auch mit der übrigen Welt nicht sehr schonend umgeht, den Professor Y beim Verrichten einer vergleichsweise natürlichen Angelegenheit erheblich irritieren können.

Wären die bissigen und im einzelnen auch fragwürdigen Kommentare und Beleidigungen, die Céline etwa über Mauriac oder Paulhan äußert, nicht im Rahmen dieses Interviews verankert, so würden sie nur ab-

stoßen. In der grotesken Komik des Gesprächs, in der Übertreibung des werbenden Redeschwalls und mit der ganzen Ehrlichkeit, mit der Céline die Karten auf den Tisch legt, wirken die Invektiven weitaus harmloser, als sie oft verstanden werden. Gerade die Ehrlichkeit aber, mit der Céline die miesen Eigenschaften zeigt, die der Konkurrenzkampf auf dem Markt hervorbringt, überzeugt. Die politischen Fehler, die Céline gemacht hat, sind deshalb nicht ungeschehen, die Charakterfehler nicht fort. Aber man kann auch nicht sagen, Céline hätte sich immer nur rechtfertigen und sein Leben wieder zurecht-lügen wollen. Dazu ist das Bild viel zu ramponiert, das dieses rasante Interview von ihm zeichnet.

Martin Hielscher

Louis-Ferdinand Céline: *Gespräche mit Professor Y*. Edition Nautilus, Hamburg 1986.

Der Zauberbaum

Drei schwergewichtige Titel - was ist dieses Buch? Weiß es der Autor, erfährt es der Leser? Roman, historische Rekonstruktion, Essay, Philosophie, Traktat, Botschaft? Es ist alles auf einmal. Das ist selbst in Zeiten, wo wir uns notgedrungen an postmoderne „Zitierwut“ (Greffrath), bricolages und Stilmischungen gewöhnt haben, ein Wagnis. Nach seiner Dissertation über Autobiographik der Weimarer Republik (1978), nach der glänzenden Abrechnung mit der Bewußtseinsphilosophie, der „Kritik der zynischen Vernunft“ (1983) liegt nunmehr das dritte Buch von Peter Sloterdijk vor (das vierte, „Der Philosoph auf der Bühne“, ist soeben erschienen.) Worum handelt es sich?

Hundert Jahre bevor Freud seine Reise zu Charcot antritt, bricht ein junger Wiener Arzt, Jan van Leyden, nach Paris auf, um dort den animalischen Magnetismus zu studieren, womit Franz Anton Mesmer die Stadt in Fieber und das gelehrte Europa in Spannung hält. Sloterdijks These ist, daß die Ursprungsgeschichte der Psychoanalyse hier und nicht in der Parisreise Freuds zu suchen sei.

In der Tat vergessen Psychoanalytiker in der naheliegenden Idealisierung des Begründers Freud mitunter, daß Freud nicht nur der Vater der Psychoanalyse, sondern Enkel einer lan-

gen Ahnenreihe ist, ohne die es Freud nicht gegeben hätte. In dieser Genealogie haben die Hauptfiguren des Sloterdijkschen Buches, Mesmer und Puy-ségur, zweifelsohne einen herausragenden Platz. Eine heilsame Erinnerung also? Die These Sloterdijks ist jedem, der einmal hinter Freud zurückgeschaut hat, vertraut. Die Wissenschaftsgeschichte weiß längst um den Beginn der Psychologie am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Hier auch liegt auch die Entdeckung des Unbewußten, seine erste theoretische Thematisierung und therapeutische Einbeziehung. Wenn Georg



Francisco Goya: „Der Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor“ (1797)

Büchner 1834 seine Erzählung „Lenz“ schreibt, so ist diese die äußerste Konzentration der psychohistorischen Entdeckungen zwischen Mesmer und der späten Romantik und zugleich die denkbar konziseste Vorwegnahme der psychoanalytischen Entwicklungen von Freud bis zur Borderline-Theorie. Stefan Zweig hat zudem schon 1931 in seinem Buch „Die Heilung durch den Geist“ auf den genealogischen Zusammenhang von Mesmer und Freud aufmerksam gemacht (Freud widersprach dem in seinen Briefen an Zweig nicht). Auch die engere These Sloterdijks, daß nicht Mesmer, sondern der Entdecker der Hypnose und des künstlichen Somnambulismus, Maxime de Puységur, der eigentliche Vater moderner Psychotherapietechniken sei – auch diese These wird von Zweig, der seinerseits auf psychologiehistorische Forschungen, z.B. Pierre Janet, rekurriert, nachdrücklich vertreten.

In der Tat ist es von tragischer Ironie, daß im gleichen Jahr - 1784 (sic!) -, in welchem die Pariser Akademie der Wissenschaften den animalischen Magnetismus Mesmers als „nullité“ deklariert, von Puységur eine Schrift veröffentlicht wird, worin dieser auf experimenteller Grundlage darstellt, daß es sich beim sogenannten Magnetismus weniger um Effekte eines rätselhaften materiellen Fluidums als um psychische Übertragungen handelt. Puységur hat damit den revolutionären Punkt in der mesmeristischen Therapie diesem „wegentdeckt“ (Zweig). Aufgrund seiner naturwissenschaftlichen Fixierung hatte Mesmer seinen Fund niemals präzise begriffen. Die Diskreditierung der mesmeristischen Tradition in Frankreich dauerte bis zu Charcot. Dieser nötigte 1882 die Pariser Akademie, den Bannstrahl von 1784 auf die Hypnose und die Zwischenreiche zwischen Bewußt und Unbewußt zurückzunehmen. Kurz danach trifft Freud in Paris ein.

Niemals jedoch mündete der Mesmerismus in der Psychoanalyse, hätte es nicht die höchst produktive Wirkungsgeschichte des animalischen Magnetismus in der deutschen Romantik gegeben, bei Literaten, Philosophen, Ärzten und Naturwissenschaftlern. Hier entstand die fruchtbare Mischung aus Ästhetik und Therapeutik, Spekulation und Forschung, die man als die

vorparadigmatische Phase der Psychoanalyse bezeichnen kann. Es würde Seiten beanspruchen, nur die Namen der Gelehrten und Künstler aufzuzählen, die zwischen 1790 und 1830 an der Ausarbeitung einer Konzeption des Unbewußten partizipierten. Wenn also Sloterdijk sein Buch als Festschrift zum 200jährigen Geburtstag der Psychoanalyse verstehen und dieser Geburtstag gar noch eine provokative Entdeckung darstellen sollte: dann belehrt ein Blick in die Geschichte, daß die vorparadigmatische Phase der Psychoanalyse weitaus komplizierter liegt und jedenfalls nicht auf 1785 zu datieren ist. Verstehe man das Buch als 'historische Erzählung', so verfällt es der Mythologie des Ursprungs. Die Psychoanalyse ist nie und nirgends 'entsprungen', sondern als psychologisches Paradigma am Ausgang des 19. Jahrhunderts nach einer über hundertjährigen äußerst vielschichtigen und noch immer nicht zureichend erforschten Vorgeschichte ausgearbeitet worden. Ist es sinnvoll, innerhalb der Wissenschaftsforschung von einer genetischen Phase, einer Reifephase und einer Finalisierungsphase zu reden, so gehört die Zeit, von der Sloterdijk erzählt, eindeutig zur ersten, die Psychoanalyse dagegen zur zweiten. Der provokative Effekt des Sloterdijkschen Untertitels verpufft, wenn man sich vergegenwärtigt, daß alle historischen Deutungsmuster, die er verwendet, längst bekannt sind. Wenn sein Held am Ende seiner französischen Abenteuer von der geographischen in die historische Dimension wechselt und zu einem Zeitreisenden wird, der, vom Puységurschen Rittergut nach Wien zurückkehrend, über hundert Jahre zurückgelegt hat und in der Berggasse 19 als Freud ankommt -: dann ist das ein literarischer Trick, der die unzulänglichen historiographischen Thesen und ihr Verhaftetsein an eine Ursprungsmythologie nur überspielt.

Ist das Buch als 'historische Erzählung' nicht sonderlich ernst zu nehmen, was dann? Sloterdijk erklärt eingangs, daß sein Buch kein „historischer Roman“ sei, sondern „Expedition in unvergangene Vergangenheit“, folglich von der „reinen Gegenwart und nichts als der Gegenwart“ erzähle. Mit dieser Schwurformel hat Sloterdijk nicht ungeschickt den Kritikern seiner historischen Erzähllinien

gekontert. Folgen wir also der beschwörenden Geste.

Gegenwart kann man im Sinne des „Zauberbaums“ zunächst negativ bestimmen: das Nietzscheanische „Gott ist tot“; der Zerfall metaphysischer und ideologischer Sinntotalitäten; das Ende der Aufklärung und des von ihr kreierten autonomen Subjekts in seiner bewußtseinsphilosophischen Gestalt; das Ende schließlich auch jenes emphatischen Begriffs von Geschichte, die im Fortschrittslicht einer befreiten und geglückten Zukunft steht. Solche Negativsymptomatik teilt das Buch mit dem sich ausbreitenden postmodernen Bewußtsein. Während jedoch postmoderne Theoretiker aus der Sinnproduktion, diese als historischen Zwang begreifend, aussteigen und die gegenwärtige Kultur vom postmodernen Bauen bis zu Frankie goes to Hollywood auf jede „Botschaft“ verzichtet, indem sie alle zitiert, so verleiht Sloterdijk, ebenso sendungsbeußt wie deutsch, weiterhin ein Botschafter des Sinns. Darum tendiert das Buch zum Traktat, literarisch gesehen zu einem Genre, das jener Epoche angehört, zu der das Buch ein Kontrapunkt sein will, nämlich der Aufklärung. Diese hatte im Dialog- und Briefroman, in Fabeln und Wochenschriften, in unterhaltend-belehrenden Traktaten und szenisch arrangierten Reflexionen sich eine Fülle von Formen geschaffen, die alle eines gemeinsam hatten: die Botschaft des aufgeklärten Bewußtseins. Fast durchgängig fehlte dabei, was seit „Werther“ Einzug in die Literatur hielt: literarisch überzeugende Handlungen und Konflikte, psychologische Durchdringung der Figuren, die dichte Verknüpfung von lebensgeschichtlicher und gesellschaftlicher Dimension des Erzählens. Die lockere Szenenfolge im „Zauberbaum“ ist vorklassisch insofern, als alle Situationen zu Aufführungsorten eines Reflexionsprozesses, nicht zu Medien der Erfahrungsgeschichte eines konkreten Subjekts werden. Die Szenarien sind durchweg allegorisch. Kaum je gelingt es Sloterdijk, in seinem Schattenhelden etwas von jener Geistesgegenwärtigkeit spürbar zu machen, die er mit seiner Ursprungsgeschichte der Selbsterfahrung anstrebt. Die erzählten Situationen werden nicht zu Ereignissen, die in Erfahrungen sich umsetzen, sondern sind durchweg selbst Zitate, die lite-

raturhistorisches, philosophisches und psychologisches Reflexionswissen bebildern. Weil van Leyden als literarischer Figur genau fehlt, was Programm seines Autors ist: die Empfindlichkeit gegenüber den von innen aufsteigenden wie von außen eindringenden Energien des Lebendigen, – darum wird der ins Kostüm des dixhuitième gesteckte van Leyden zum barocken Simplissimus, der die Bühnen der sozialen Arrangements und die Tableaus des Wissens als allegorisches Stationendrama durchtaumelt. Nach dem Willen des Autors, nicht aber durch die Schlüssigkeit des Erzählens wird er zu einem Wissenden, niemals aber zu einem Erfahrenen.

Natürlich läuft dies völlig dem Programm des Buches zuwider. Sloterdijk versucht inständig, bei seinem Helden eine Art leibliches und psychisches Lernen in Gang zu bringen, z.B. wenn er in der Schauspieltruppe durch Marthe etwas von der freien Ungezwungenheit des erotischen Leibs erfahren soll. Doch dies zitiert das erotische Spiel Philines mit Wilhelm Meister in Goethes Roman (wie die ganze Schauspiel-Episode und vieles mehr Zitat ist). So hat der Held eben keine Erfahrung gemacht, sondern ist Reisender im musée imaginaire der Literaturgeschichte, deren allegorisierte Bühnenbilder dem erfahrungsarmen postmodernen Bewußtsein als Zitate zur Verfügung stehen, aber keinerlei Ereignis freisetzen: So geht das Programm des Buches nicht in den Leib der Figuren, sondern in ihren Kopf ein. Da mag Puységur den jungen Mann davor warnen, denken antizipieren zu wollen, was nur der existentiell geöffneten Erfahrung sich erschließt: kaum der Audienz entlassen, schreibt der Held seinen Anti-Wittgenstein, den „Tractatus logico-psychologicus“, nicht weil dieser aus Erfahrung und Reflexion sich jetzt und hier ergibt, sondern weil der Autor seine zentrale message noch vor Ende des Buches loswerden muß. Ähnlich ist es, wenn van Leyden den Ödipus-Komplex und die Mutter als „Begleitdämon Nummer eins“, als Kern-Phantasma des Unbewußten kennenlernt: immer ist die lehrhaft arrangierende Hand des Autors spürbar, der seinen Helden Entdeckungsfahrten unternehmen lassen möchte („Psychonaut“ nennt er ihn; von der „Erweiterung des inneren Weltraums“ spricht schon Zweig,



Ferdinand Hodler, Die Nacht. 1890

vom Reisen im „Weltall in uns“ bereits Novalis).

So stößt van Leyden immer nur auf gelehrte Zitate, bis er selber zu einem wird. „Man müßte Romancier sein“, schreibt Leyden in einem seiner Wilhelm-Meister-Briefe; das gilt aber auch für den Autor. Sloterdijk scheitert literarisch an dem Programm, von der Gegenwart nicht nur als der „unvergangenen Vergangenheit“ zu erzählen, sondern auch von der epoché einer geistesgegenwärtigen, leibgeistigen porösen Subjektivität. Das allegorische Arrangement der Szenen erkältet die Zentralbotschaft des § 1 des Sloterdijk'schen Tractatus: „Ich glühe, also kann es nicht sein, daß nichts da wäre.“ Dieser im Namen des Lebens 'richtig, allzu richtig' gegen die Bewußtseinsphilosophie von Descartes bis Hegel vorgebrachte Satz löst sich sprachlich nicht ein. Das Buch – immer unterhaltend, immer klug, immer kultiviert geschrieben – vermag auf der Ebene der Sprache dennoch nichts von jener Glut zu vermitteln, die uns plausibel machte, daß Wahrheit nicht jungfräulichen Kopfgeburten entspringt, sondern den ebenso schmerzhaften wie beglückenden Friktionen zwischen Erfahrung, Leib und Denken erwächst. So sollte es sein, hören wir – wieder einmal (und hörten es auch auf dem letzten Psychowochenende) –; doch Literatur machen heißt, Wissen in der Sprache gegenwärtig erscheinen zu lassen, und das ist mißlungen.

Bleibt die Botschaft. Sloterdijk inszeniert sie früh anlässlich der Besteigung des Turms des Straßburger Münsters (hatten wir das nicht auch schon einmal?). Der Mesmeristische Lo-

genbruder der „Société de l'Harmonie“ Le Brasseur unterweist den Psychonauten: was steingewordene Demut des Menschen vor göttlicher Majestät zu sein scheint, ist in Wahrheit Ankündigung des „schrecklichsten Willens zur Macht“, eine „gespenstische Revolte des Willens“, allegorische „Ursprungsgeschichte des modernen Ich“, das keine Krankheit mehr hat, sondern die Krankheit ist in seinem „Groß- und Hartsein-müssen, erfroren vom Beharren auf sich selbst, steif vom Abstandhalten, klirrend vor Überlegenheit“. Ja gewiß: das ist der Gottes-Komplex (H.E. Richter), die fühllose Verpanzerung des Subjekts in Strategien eines Machtwahns, ist der heimliche Kern jener Autonomie-Postulate, an denen seit der Renaissance die Subjektphilosophie bastelt, das ist „Dialektik der Aufklärung“, Umschlag von Aufklärung in Mythos, Wiederkehr der im Zeichen der Befreiung vom Naturzwang besiegten archaischen Mächte im Inneren des Subjekts selbst, der Preis des Fortschritts, die strukturelle Neurotisierung ganzer Gesellschaften, der Zwang zur Omnipotenz und der Sturz in die melancholische Starre. Im Widerspruch hiergegen ist das Buch geschrieben, und das ist der Anstrengung und Mühe wert. Hier ist kollektive therapeutische Erinnerungsarbeit an den verborgenen Traumata des Aufklärungsprozesses vonnöten. Dessen Krise heute ist ja nicht, wie von Vernunftverteidigern so oft behauptet wird, im Neuen Irrationalismus zu suchen, sondern in den psychosozialen Verelendungen mißlungener Aufklärung. Ernstzunehmen ist folglich

jeder Versuch des Abtragens der babylonischen Turmbauten der Rationalität. Nicht deren verheißene Ziele: Freiheit, Gerechtigkeit, Glück sind verwirklicht, sondern eine gigantomanische Maschinerie von Machttechnologien, während die leiblichen und emotionalen Ressourcen des Individuums zunehmend zerstört sind.

Darum auch macht es guten Sinn, den Beginn einer zweiten Revolution, die Sloterdijk die psychologische der Selbsterfahrung nennt, mitten im Herzen der Epoche anheben zu lassen, deren radikalste Potenz in der politischen Revolution 1789 kulminierte. Diese Konstellation zeigt, worauf Sloterdijk zielt: den Umschlag der ersten Revolution von Vernunft in Terror – dies ist ihm die Urszene der „Dialektik der Aufklärung“ – zu stornieren in der psychologischen Revolution, die uns das „Leben des Lebens“ lehrt. Wiewohl nun Sloterdijk seinen Helden mitten ins vorrevolutionär aufgeregte Paris des Ancien Régime schickt, wiewohl er ihn in allerlei anachronistischen Szenerien gewissermaßen mit den Forschungen Michel Foucaults, Wolf Lepenies', Basaglias, Laings, Freuds, Janovs u.a. vertraut macht –: woran liegt es, daß das revolutionäre Potential der Selbsterfahrung nicht evident wird?

Man mag der Diagnose zustimmen, daß die Menschen heute sich auf eine paranoische und eine depressive Symptomatik als Effekte der gleichen 'Rationalisierung' und 'Intellektualisierung' verteilen. Man mag die Moderne als Bündnis des Toten, als Rebellion gegen das grandiose Selbst-Objekt Gott und die

unverarbeitete Trauer über dessen unhintergehbare Abwesenheit (Tod Gottes) verstehen –: es kommt darauf an, was an die Stelle des gequält an seiner Selbstbehauptung in der Leere des Alls arbeitenden Menschen treten soll. Und hier vermeidet das Buch die mutige, nüchterne, um das Prekäre der Selbsterhaltung wissende Analyse, wie sie Freud lehren wollte, und flüchtet ins betörend-beschwörend Weiche der Erlösungsphantasien von der Unmittelbarkeit des Lebens. Soll, wie Sloterdijk will, die Psychologie die „schwarze Philosophie der Moderne“ sein – und dem ist zuzustimmen – dann wäre uns (psychotherapeutische) Selbsterfahrung nicht anzudienen als glorifiziertes Meister/Schüler-Verhältnis, als „lebendiger Strom“ und freier Energieaustausch, als „sprühende Beseetheit“ und „reine Verausgabung“, als „heilende Kraft der Gemeinschaft“ und „heilende Kommunion“, als „Schule des Schwabens“, in die wir unter den „Himmel der Gegenwart“ treten, „schweifend wie Nomaden, ekstatisch wie Derwische, still wie Bäume“.

Derlei Erlösungshoffnungen gingen in die mesmeristischen Séancen ebenso ein wie sie heute in den bunten Psychotherapie-szenen und den neuen Sekten Urstand feiern. Das wäre die Linie von Mesmer, über einen mißverständenen Novalis, über die Lebensphilosophie ohne die Nietzscheanische Härte, vorbei an Freud hin zu den Ritualen der Subjektauflösung, zu den Entledigungen von den Ich-Grenzen in der computergesteuerten Magie der Zeichen in den Neuen Medien, zu den panischen Versprechen Neuer Körperlichkeit

und psychischer Wiedergeburt sei's in den glorifizierten „Wunschmaschinen“ neuester Bauart, sei's in den Wiederauflagen vedrängter oder fremder Kulturformen und Mystiken. Zweifellos gehört das, mitten in den Drohungen eines totalen Vernichtungskrieges und einer sterbenden Natur, zur Wirklichkeit, in der wir leben. Und sicher wird man die innerste Energie Sloterdijks richtig verstehen, wenn er dem politischen, ökologischen und psychischen Unheil nicht rekonstruktiv, sondern auch durch das Entgegensetzen eines alternativen Lebenskonzeptes entgegenzutreten versucht. Doch die Grundbedingung einer Literatur, Philosophie oder Psychologie des Unheils ist das Aushalten der Erlösungslosigkeit. Nach Freud und erst recht nach der „Negativen Dialektik“ Adornos bestünde die Arbeit des Denkens wie der Selbsterfahrung nicht darin, ein Selbst-Sein in irgendeiner Unmittelbarkeit zu suchen, sondern von der totalen Vermitteltheit der Lebensvollzüge auszugehen; die Arbeit des Abschieds von den Erlösungssehnsüchten der Geschichte ist unnachgiebig zu leisten. Die Geschichte der religiösen Erlösungsversprechen wie die der politisch oder utopisch ins Werk gesetzten Befreiungen haben sich, das ist eine bittere Lehre, fast immer als Vehikel der Barbarei erwiesen. Der Abhängigkeit von Natur wurde dabei sowenig entgangen wie den Leiden an der Gesellschaft. Im posthistoire hätte das Denken keine Legitimität, wenn es die Zeichen der Erlösung wie die Zeichen der Apokalypse in beliebig austauschbaren Zitaten collagierte. Vielmehr ist im Bewußtsein davon, daß heute eine sinnvermittelnde Kultur ebenso abwesend wie unmöglich ist, der Ort des Denkens diesseits und jenseits der Erlösung zu denken und anzunehmen. Vielleicht begonnen dann, unmerklich und leise, die Dinge wieder zu sprechen.

Nicht aber der Zauberbaum. Daß zu Mesmers Zeiten wie heute gegen Meister/Schüler-Verhältnisse in Therapien Mißtrauen angebracht ist, das hat nicht erst Freud im Durchdenken der möglichen Machtverzerrungen im therapeutischen setting erkannt, sondern bereits E.T.A. Hoffmann in seiner vom Mesmerismus inspirierten Erzählung „Der Magnetiseur“. Man lese hier nach, daß die Entdeckung der „Nachtseiten“ nicht einen

Schauplatz balancierter, harmonischer und aggressionsfreier Beziehungen freigibt, sondern ebenso durchsetzt sein kann von der Megalomanie der Macht, die sich der erotischen wie religiösen Erlösungssehnsüchte der Leidenden bedient. E.T.A. Hoffmann, wie Sloterdijk zutiefst von der im Magnetismus angebahnten psychologischen Revolution affiziert, begreift im 'Zauberbaum' auch den verborgenen Bann, der statt zum „Leben des

Lebens“ zu symbiotischer Abhängigkeit, Verstrickung und Untergang führen kann. Das war für Freud der Grund zur Entzauberung der 'magnetischen' Linie von Mesmer bis Charcot; darum die Transformation der Psychoanalyse in ein semiotisch zentriertes, kommunikatives Ereignis. Wolfgang Kretschmer hat zurecht Mesmer als Arzt in der Tradition des Magiers' gedeutet (Antaios VII, 27, S. 405ff). Die Magie ist es, mit der

Freud bricht, die aber heute im Zeitalter der postmodernen Sinn-Ruinen wieder ersehnt wird.

Hartmut Böhme

Peter Sloterdijk: *Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. Epischer Versuch zur Philosophie der Psychoanalyse.* Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985.

Ernst Fischer

Neben Benjamin, Bloch, Adorno, Kracauer und Max Raphael ist Ernst Fischer zu den bedeutendsten unorthodoxen marxistischen Theoretikern des Ästhetischen im 20. Jahrhundert zu zählen. Doch während sich um das Werk der drei Erstgenannten bereits eine umfangreiche Forschungsliteratur anlagerte, hat die Beschäftigung mit den anderen kaum erst begonnen. Da zudem die Kracauer-Edition bei Suhrkamp ins Stocken geraten ist, ist es um so verdienstvoller, daß die kleinen Frankfurter Nachbarn Qumran und Sandler in den letzten Jahren das Werk der beiden übrigen kontinuierlich neu zugänglich machen. Nach dem Start der Fischer-Werkauswahl 1984 mit dem Band „Kultur-Literatur-Politik“ folgten in Jahresabstand unterdessen das theoretische Hauptwerk „Von der Notwendigkeit der Kunst“ und jetzt – erstmals in deutscher Sprache – „Ursprung und Wesen der Romantik“.

„Von der Notwendigkeit der Kunst“ ist Fischers systematischstes und thematisch weitgespanntestes Werk, das ursprünglich auf einen gleichnamigen Aufsatz aus dem Essayband „Kunst und Menschheit“ von 1949 zurückgeht und 1959 erstmals in Buchform in der DDR erschien, aber erst 1963 in seiner englischen Fassung, die viel ideologischen Ballast abwarf, Furore machte. Nach der Rückübersetzung 1967 bei Claassen erscheint es nun zum zweiten Mal. Seine fünf Kapitel beinhalten eine Ursprungstheorie und Funktionsbestimmung von Kunst, untersuchen in einem historischen Durchgang die Kunstentwicklung unter den Bedingungen des Kapitalismus seit der Romantik, diskutieren das ästhetische Grundproblem des Verhältnisses von Form und Inhalt und münden in den utopischen Entwurf einer Kunst in der klassenlosen Gesellschaft.

Den Ursprung der Kunst leitet Fischer quasi anthropologisch aus dem Bedürfnis des

Menschen nach Ganzheit ab, aus seiner Sehnsucht nach Überschreitung seiner individuellen Endlichkeit und nach gattungsmäßiger Verbundenheit. Der Mensch ist nicht Einzelwesen, er ist „unvollendete Möglichkeit“ zu unbegrenzter Vergesellschaftung, und Kunst ist das Medium, diese Ganzheit als ästhetische Erfahrung zu vermitteln. Trotz ihrer anthropologischen Begründung ist Kunst als ausdifferenziertes Phänomen für Fischer nicht gleich ursprünglich mit dem Beginn der Menschheitsgeschichte, denn an deren Anfang im Stadium ungebrochener Kollektivität war sie noch als ein ungeschiedenes Element neben Wissenschaft und Religion in der Magie enthalten. Erst im Moment, da die magischen Praktiken von der spontanen Selbstaffirmation des Kollektivs durch ihre inszenierte Wiederholung im zeremonialen Ritus abgesprengt werden, treten die keimhaften Ingredienzien als souveräne Formen der Weltaneignung hervor. Die Zeremonie als künstliche Versicherung der

Einheit verwandelt sich in Kunst, die so geschichtsphilosophisch gerade an die Dissoziation geknüpft wird und aus deren magische Quelle sich das unversieglige Bestreben speist, „das Einzelleben in ein Kollektivleben, das Persönliche in das Allgemeine zurückzuführen und die zerstörte Einheit des Menschen wieder herzustellen.“ Um dieses Ziel zu erreichen, das ja ein dialektisch verwandelter Ursprung ist, darf der Kunst ihre magische Dimension nicht ausgetrieben werden. Magie ist selbst Mittel und Werkzeug und verweist damit auf eine noch tiefere Wurzel von Kunst: Arbeit.

Im Anschluß an Marx begreift Fischer Arbeit als Umwandlung des Natürlichen und sieht in der Kunst eine spezifische Form des Umwandlungsprozesses, die „als phantastischer Reflex dessen“, was in der Arbeit wirklich geschieht“, gewissermaßen das Verwandeln als verselbständigtes Prinzip auf die Metaebene ästhetischer Formgebung transponiert und ins unendliche Gestaltungsvermögen verlängert. Die scheinbar unbegrenzte Macht über Dinge und Menschen, die der Entwicklung der Werkzeuge, der Sprache und des Ähnlichmachens innewohnt, teilt sich der Kunst als magische Zauberkraft mit: „Zauberei ist die Wurzel und das Wesen der Kunst.“ Inhaltlich bedeutet dies für Fischer die vehemente Insistenz auf der Legitimität des Mythos, der dionysisch-rauschhafte wie apollinisch-distanzierende Momente vereinigt. Vor allem Kafka und Brecht sind für Fischer Künstler, deren säkularisierte Mythen mit dem Logos verschwistert sind, wo es paradigmatisch „um eine Synthese von Vernunft und Phantasie, um ein Verfremden zur Wahrnehmung einer entfremdeten Wirklichkeit“ geht. Es ist dieser Aspekt der Entfremdung, unter dem Fischer im folgenden

Kapitel dann die Entwicklung der Künste seit der Romantik, die für ihn eigentlich schon alle wesentlichen Themen der Moderne anschlägt, bis hin zum sozialistischen Realismus verfolgt. Jedoch beschreibt er diesen weniger in seinen vorhandenen Werken, als daß er ihn durch den Entwurf einer sozialistischen Kunst, die alle Strömungen und Stile in einer „großen Integration“ in sich synthetisiert und in den künstlerischen Ausdrucksformen über sich hinaustreibt, ersetzt. Diese Dynamik resultiert für Fischer aus der ständigen Bewegtheit und Veränderung des gesellschaftlich vermittelten Inhalts, der immer wieder zu neuen Formen hindrängt, um das Ideal einer ästhetischen Balance einzuholen. Das Modell eines unendlich bewegten Gleichgewichts liest Fischer der Kristallstruktur ab und unterlegt es auch komplexen Gesellschaften oder eben der Kunst, wo Repulsion und Attraktion, Veränderung und Beharrung in ständigem Widerstreit liegen und zu immer neuer Stabilisierung tendieren. Fischer sieht zwar im Inhalt das Revolutionierende, aber im Schlußabschnitt dieses Kapitels, das der Musik als der scheinbar größten Annäherung an die reine Form gewidmet ist, zeichnet er am Säkularisierungsprozeß der Kirchenmusik das paradoxe Phänomen nach, daß ein gleichbleibender religiöser Inhalt zuerst in eine musikalische Form gekleidet wird, die quasi als objektivierte Liturgie den Hörenden ins Knie zwingt, und später in den Kompositionen Pergoleses oder vor allem Beethovens, die die Intonation göttlicher in das Gefühl eigener Kraft verwandeln, die Entgrenzung des subjektiven Assoziationsvermögens erfolgt. Hier schlägt der Strukturwandel der Gesellschaft in die Organisationsform der Töne um.

„Von der Notwendigkeit der Kunst“ endet dann in dem eschatologischen Finale „Der Traum vom Übermorgen“, wo Fischer seine Erwartungen an die Entwicklung der Künste in einer klassenlosen Gesellschaft formuliert. Er rechnet u.a. mit einer Wiederkehr des Epos (man denke an das Ende von Lukács' „Theorie des Romans“ oder gattungsgeschichtliche Spekulationen Döblins aus den 20er Jahren) und einer Wiedergeburt der Komödie als einer dialektischen Aufhebung des Absurden Theaters „in einer Synthese von Wort und Bild, Tanz und Musik,

Vernunft und Harlekinade, Geist und Sinnlichkeit“. Diese Hoffnung auf die Realisierung eines gleichzeitig magischen und aufgeklärten Gesamtkunstwerks, das in der schöpferischen Amalgamierung aller künstlerischen Ausdrucksformen die Fülle menschheitlicher Erfahrung zum subjektiven Erlebnis werden läßt und die Verflochtenheit des Einzelnen mit der gesamten Gattungsgeschichte in der Empfindung „gesellschaftlicher Genialität“ emphatisch evoziert, gehört freilich noch einer Phase in Fischers Denken an, die vor den Glauben an eine sozialistische Perspektive gesättigt war. Es sei nur nebenhin darauf verwiesen, daß in dem später geschriebenen Buch „Kunst und Koexistenz“ an deren Stelle ein von den Staaten des real existierenden Sozialismus abgekoppeltes und vageres 'Prinzip Hoffnung' getreten ist und sich Fischer hier in oft verblüffendem Maße den philosophischen Positionen Blochs annähert und dessen Tendenz-Latenz-Denken ins Gebiet der Künste überträgt. Dieses Buch endet in einer Janusköpfigkeit, deren Metaphorik an die abgewandten und unabtrennbaren Gesichter Benjamins und Blochs denken läßt. Die Kunst hat für Fischer nun zum einen die melancholische Funktion, „Träne zu sein, in der ein Traum sich spiegelt, (...) das Auge der Medusa, das im Sterben den Mörder versteht“, andererseits die utopische als Synthese von Vernunft und Mythos „den Hauch unerschöpflicher Möglichkeiten“ zu bewahren.

Das historische Kapitel in „Von der Notwendigkeit der Kunst“ hatte mit der Romantik eingesetzt, weil diese Epoche erstmals das für Fischer zentrale Problem moderner Gesellschaften aufwirft: die Entfremdung. Fischer besaß darüber hinaus selbst eine hohe Affinität zur Romantik und nicht zufällig trug seine erste Veröffentlichung, das Gedichtbändchen „Vogel Sehnsucht“ von 1920, einen geradezu klassischen romantischen Titel, der für sein Gesamtwerk programmatisch blieb. „Ursprung und Wesen der Romantik“, wie die erste Buchfassung von „Von der Notwendigkeit der Kunst“ wohl in den späteren fünfziger Jahren entstanden, immer wieder im Manuskript bearbeitet und bislang nur 1966 in Prag auf tschechisch erschienen, darf also auch als Selbstreflexion eines Denkers

gelesen werden, für den Revolution und Romantik zugleich Pole seines Intellekts und emotional identisch sind.

In seiner Begriffsverwendung entfernt sich Fischer von der gängigen Epochenperiodisierung und bezeichnet das Jahrhundert zwischen Rousseaus Akademie-Preisschrift und dem „Kommunistischen Manifest“ als romantisches Zeitalter, in dem das Kennzeichen künstlerischen Denkens „die Nicht-Übereinstimmung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ gewesen sei. In einem geschichtsphilosophischen dialektischen Modell begreift Fischer diese romantische Haltung als Ausdruck einer gesellschaftlichen Übergangsperiode, in der der Zerfall der feudalen und Genese der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung unentwirrbar verschränkt sind. Die romantische Haltung bedeutet die polemische Aufhebung des dem Absolutismus zugehörigen Klassizismus mit seinen strengen aristokratischen Formen und seiner Antikenrezeption als auch den Vorklang der Haltung des kritischen Realismus, der in der entfaltenen kapitalistischen Welt zum adäquaten Medium der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit avanciert. In dieser Konstruktion erscheint der Sturm und Drang als erster Romantisierungsschub und die Weimarer Klassik lediglich als ein Aspekt des romantischen Zeitalters, nämlich als der flüchtige Moment einer Übereinstimmung der bedeutendsten Künstler mit ihrer Gegenwart, bevor die Entfremdung und die Profanität der bürgerlichen Gesellschaft nach ihrer Etablierung umso deutlicher zutage tritt. Rousseau war der erste gewesen, der auf die Zivilisationsschäden und die verlorene Einheit aufmerksam machte und gegen die Banalität einer mechanistischen Aufklärung wie gegen die feudale Morbidität mit radikalem Subjektivismus ein empfindsames Tugendideal und lebendige Sensibilität aufgehoben hat. In einer Zeit, da der vulkanische Atem des Leviathans Ware jeden absoluten Wert evaporierte und alles vergleichgültigt wurde, inthronisierte die romantische Haltung die Leidenschaft an sich als Absolutum. Die Romantik durchherrschte sie als der diametrale Extremismus von Askese und Exzessivität, „Hingabe und Revolte, Andacht und Ketzertum, Madonnenkult und Wollust der Sündhaftigkeit“.

Diese exzeptionelle und in sich widersprüchliche Stellung der Leidenschaft im romantischen Denken interpretiert Fischer nun systematisch als in Verfallszeiten ins Subjekt rückgestaute, gesellschaftlich nicht nachgefragte Vitalität und zum anderen historisch als Erbe der spätmittelalterlichen Ketzerbewegungen. In ihnen sieht er als ideologischen Reflex des Bündnisses von Pauperes und Intellektuellen die „charakteristische Kombination von revolutionärem Kampf um materielle Veränderungen und neuplatonischem Anti-Materialismus“ und „das Schwanken zwischen asketischen Idealen und orgiastischer Promiskuität“, und durch die Rekonstruktion des verschlungenen und teilweise verschütteten Traditionsstrangs, der von hier aus vielfachen Wandlungen unterworfen durch Mystik, reformatorische Sekten und Pietismus schließlich die empfindsame Seele des 18. Jahrhunderts durchtränkt, gelingt es Fischer auf originelle Weise die Ambivalenzen der romantischen Haltung und Kunst herzuleiten. Zu den Metamorphosen dieser Tradition gehört etwa die Verwandlung der Sehnsucht nach ursprünglicher Einheit in Gott zunächst in eine ekstatische unio mystica und schließlich in die romantische Liebe, die die Einheit als sexuelle Vereinigung zelebriert. Zugleich aber ist diese Liebe auch unterwürfige Anbetung und Vernichtung des Liebesobjekts im subjektiven Selbstgenuß. Es ist dies einer der dialektischen Umschlagpunkte, wo romantische Liebe, in ihrem unendlichen Verströmen in diametralem Widerspruch zum Prinzip bürgerlicher Ökonomie, aus äußerster Vereinigung in äußersten Egoismus übergeht und mit der Profitmaxime koinziiert. Ebenso verkehrt sich die romantische Rebellion gegen den Klassizismus und seine französische Hofkultur in einen Nationalismus, der in der Rehabilitation der Volkskultur, des Natürlichen und Barbarischen den Mythos eines vormals einheitlichen, unverfälschten Volksganzen erschuf und politisches durch völkisches Denken substituierte.

Allerdings kann Fischer zeigen, daß diese konterrevolutionäre Volte gerade in der deutschen romantischen Schule vor allem der allgemein deutschen Misere geschuldet ist und nicht als exemplarisch für die Romantik als gesamteuropäischem

Phänomen gelten kann. Die erheblichen Differenzen, die hier bestanden, macht Fischer an den englischen Romantikern Byron und Shelley deutlich, in deren Werk die unauflösliche Verquickung von Revolution und romantischen Motiven Gestalt angenommen hat. Dennoch überschreiten auch sie nicht die magische Grenzlinie der romantischen Haltung, die Entgesell-schaftung der Leidenschaft, deren Aufhebung als Aufgabe jeder wirklich fortschrittlichen Kunst, die den Menschen als ganzen ergreifen will, gestellt ist. Auch in diesem Werk hält Fischer an der Synthese des Appolinisch-Vernünftigen und Dionysisch-Entfesselten fest: „Mag Leidenschaft ohne Vernunft die Kunst zu Tode hetzen – Vernunft ohne Leidenschaft läßt sie gesittet erfrieren.“ Vernunft und Leidenschaft, für Fischer Chiffren für Revolution und Romantik, sind als Einheit unabdingbar für jeden gesellschaftlichen Fortschritt.

Es ist das große Verdienst Fischers, die in der marxistischen Ästhetik obligatorische pauschale Verdammung der Romantik als Keimzelle der Zerstörung der Vernunft durch eine differenzierende Interpretation überwunden und ihres Ideologiecharakters überführt zu haben. Romantik wie Revolution reiben sich an der schmerzhaften Erfahrung der Entfremdung, und die Intention des verzweifelten individuellen Protests der ersten wird von der kollektiven Umwälzung der zweiten vollstreckt. Die Sehnsucht nach dieser wiederzugewinnenden Einheit ist auch der heiße Kern, aus dem sich Fischers Ästhetik und Romantik-Studie wie sein ganzes Werk speisen, das die Kategorie der Ganzheit im Marxistischen Frühwerk emphatisch auslegt (welche im Gegensatz zu dem auf Gesellschaft bezogenen Totalitätsbegriff bei Lukács, das von der Fülle des Lebens und der Gattung durchdrungene Individuum anvisiert) und zum Zentrum marxistischen Denkens erhebt.

Jürgen Egyptien, Aachen
 Ernst Fischer: „Von der Notwendigkeit der Kunst“. Sandler Verlag, Frankfurt a.M. 1985
 Ernst Fischer: „Ursprung und Wesen der Romantik.“ Sandler Verlag, Frankfurt a.M.: 1986

Abenteuer und ganzes Leben

„Als ich die Buche erreichte, war ich atemlos, und es schwindelte mir. Ich warf mich hinter dem Stamm auf den Boden nieder und versuchte, zu lauschen. Zunächst summte mir das aufgeregte Blut in den Ohren... Dann vernahm ich Schritte... Er kam; schon sah ich ihn!... Er lenkte seine Schritte nicht genau der Buche zu, sondern wollte rechts vor derselben vorüber. In dem Augenblick, in welchem er mir am nächsten war, sprang ich auf, schnellte mich hin zu ihm, faßte ihn beim Haar... und riß ihn an demselben nieder. Er stieß einen überlauten Schrei aus. 'Hat mein Bruder ihn fest?' rief mir Winnetou zu, als er diesen Schrei hörte. 'Ja', antwortete ich, ...“

Dieses „ich“ waren wir einmal selbst. Wir waren Old Shatterhand oder Winnetou oder die schöne tapfere Heldin. Immer waren wir ausgesetzt und kamen in die klassisch-kritische Situation, das Herz schlägt und in den Ohren rauscht das Blut, die innere Spannung wächst, und dann auf einmal vergessen wir alle Bangigkeit und nehmen uns zusammen: das ist der Augenblick der Wahrheit, wir springen auf und greifen ein. In der Wirklichkeit greifen wir leider oft daneben, das müssen wir zugeben, es ist die Schuld der Wirklichkeit, warum ist sie auch so; aber im Abenteuer und im Abenteuerroman zumal, da gelingt das Handeln, wir sind Herr des Geschehens und Herr unserer selbst, denn wir sind mit allen Sinnen bei der Sache.

Abenteuer sind eine Sache der Sinne. Und die des Helden sind geschärft. Die Gefahren besteht Old Shatterhand, eben weil er seine fünf Sinne beisammen hat: In der Unsicherheit der Wildnis trotzdem ganz sicher sein, weil man der eigenen Natur sicher ist und damit ganz anwesend im Leben und wach. Dann verschmelzen Abenteuer und Leben, und im Abenteuerroman wird die Verschmelzung zur Utopie des gelungenen Lebens.

„Sinnlichkeit und Abenteuer“ nennt Harald Eggebrecht seine Studie zur Entwicklung des Abenteuerromans im 19. Jahrhundert. Das Abenteuer ist ihm ein Terrain der Sinnlichkeit: mit der Entdeckung der Fußspur beginnt es; sie führt ab vom Weg, heraus aus der Lebensschablone, und lenkt ins Ungewisse. Dem Ungewissen liefert man sich aus, das ist die passive Seite, die Lust auf's Abenteuer. Wenn aber der Zufall regiert und die Plötzlichkeit der Gefahr, dann muß der Augenblick wahr-

genommen werden, man gewinnt ihn durch Handeln und rettet sich, rettet das eigene Leben und die eigene Lebendigkeit; da werden die Sinne gefordert und triumphieren.

„Ohne Old Shatterhands und Winnetous feine Ohren“, bemerkt Eggebrecht, „ihre scharfen Augen, ihren untrügerischen Tastsinn beim Anschleichen, ihr Riechen des Feuers der Feinde

wären sie stets dem Zufall aufs neue bedingungslos ausgeliefert.“

Old Shatterhand und Winnetou, so Eggebrecht an anderer Stelle, seien eben 'Urbilder' „einer Phantasie, die sich nicht nur aufs stille Abseits versteht und vertröstet, sondern die aktiv werden will, die selbst im Nur-Lesen immer noch Gefangene befreit, Schurken erledigt, Frieden stiftet. Und auf welche Weise geschieht das? Da wird gesehen und gehört, gerochen, geschmeckt und getastet, und je vollendeter diese 'Künste', d.h. je genauer und sensibler die Sinne eingesetzt werden, desto eklatanter und sicherer der Erfolg. Sehen, Hören, Tasten, Riechen, Schmecken, die fünf Sinne sind... Konstitution und Gegenstand der sogenannten Abenteuerliteratur, denn allein sinnliche Wahrnehmung auf allen Ebenen der Sinne garantiert Sicherheit und Freiheit. Wird der Gegner zu spät entdeckt, heißt das Resultat mindestens Gefangenschaft. Umgekehrt, wird man selbst zu früh entdeckt, be-



Illustration von O. Herrfurth zu Karl May, „Der Ölprinz“

deutet das meistens vollkommene Mißlingen des Planes. Ob Lederstrumpf oder Old Shatterhand, immer lautet die Devise, doch genauestens und stets bei Sinnen zu sein ...“

Nun kann man Abenteuerliteratur als Kitsch abtun - was Eggebrecht natürlich nicht tut, wogegen er anschreibt, obwohl er weiß und auch zugeben wird, daß die Spannungsliteratur sich zwar zu beträchtlichen Höhen erheben kann, aber mit den Beinen im Sumpf steht, gewissermaßen mit platten Füßen auf dem Bodensatz der Trivialitäten, auf psychologischer Flachheit und den Schemata immergleicher Handlungsabläufe, die jeder Leser im Grunde kennt und auch ausrechnen könnte, wenn er es nur wollte. Man kann also die Lektüre von Abenteuerliteratur als Kompensationswunsch abtun, als Regression und Flucht; das wäre nicht sehr schwer, und man hätte sich wunderbar selbst erhöht. Aber man hätte auch verloren, was an lebendiger Phantasie und unabgeleiteter Hoffnung in der Abenteuerliteratur stecken kann. Und wenn sie gut ist, so Eggebrechts These, scheint etwas auf von gelingender Identität: wenn in der Natur und vor der Gefahr das Ich aller seiner Sinne mächtig wird, allein um das Abenteuer zu bestehen. Darin steckt die Utopie, und es ist nicht zu weit hergeholt, dabei an den jungen Marx zu erinnern, der sich als Ziel und Bedingung einer wahrhaft menschlichen Gesellschaft wünschte, die Sinne der Menschen mögen entfaltet sein. So wird Abenteuer in Verbindung gebracht, was nach '68 „emanzipatorische Sinnlichkeit“ genannt wurde. Eggebrechts Studie knüpft hier an. Und natürlich tritt alsbald auch Ernst Bloch auf, der seine Karl-May-Begeisterung mit ganzem Pathos aufgeladen hat: „Träumt Kolportage, so träumt sie immerhin Revolution, Glanz dahinter.“

Das Terrain der abenteuernenden Sinne ist bei Eggebrecht das Amerika des 19. Jahrhunderts, als die USA schon ein modernes Land waren und doch noch Wildnis zugleich. Die Autoren, denen sich das Buch zuwendet, heißen James Fenimore Cooper, Friedrich Gerstäcker, Charles Sealsfield und Karl May. Für die ersten drei Autoren, für Cooper, Gerstäcker und Sealsfield war die Prägung durch Amerika noch direkt entscheidend. Das Amerikaerlebnis damals war so

stark, daß es auch die fernsten Hoffnungen noch auf sich zog. Am Beginn des 19. Jahrhunderts waren die USA das Land der Freiheit und der großen Wunscherfüllung. 'Go west' war ja eine reale Bewegung, war Treck und Wagenburg, war gewiß auch - wie wir es heute wissen - Eroberung, Unterwerfung und Ausrottung, aber es war zugleich die Chance, es anders und besser zu machen als im alten Europa der Feudalmächte und der Hungersnöte, denen man entflohen war. 'Go west' war Aufbruch und in den Satteltaschen und Kleiderbündeln wurde manche Utopie mitgeführt. Und 'Go west' war Synonym für die passiv-aktive Lust auf's Abenteuer. Lederstrumpf, Pfadfinder und die Regulatorien von Arkansas bestanden sie in der Literatur. In der Wirklichkeit aber verliert die Euphorie bald an Kraft, und der 'Mythos des neuen Anfangs' beginnt zu verblassen. Der 'amerikanische Traum' erhält erste Risse, und weil Cooper's, Gerstäcker's und Sealsfield's Amerikaerfahrung real ist, kann man Spuren dieser Risse in ihren Büchern entdecken.

Karl May's Amerika hingegen ist irreal und traumhaft. „Karl May“, so Eggebrecht, „greift nicht nur auf Cooper, Gerstäcker u.a. zurück, er verlängert nicht einfach den Abenteuerroman der Vorgänger, sondern er gewinnt ihm gerade in der durch reale Abenteuererfahrung ungestörten Phantasie die Dimension der Totalität hinzu, für jeden Leser neu und umfassend. Konsequenter als alle vor und nach ihm traut er der eigenen Traumkraft mehr zu als dem realen Abenteuer.“

Dieser ungestörten Phantasie gilt denn auch Eggebrechts kritische, aber unverkennbare Sympathie. Ernst Bloch's und Arno Schmidt's Begeisterung für Karl May ist da nicht fern. Als Karl May jedenfalls zu schreiben beginnt, ist die amerikanische Geschichte längst fortgerückt. Mit ihr hat, was Karl May schreibt, nichts mehr zu tun. Bei May hat sich Geschichte verwandelt in die reine Phantastik der Geschichten, die überbordend und genialisch erzählt werden. May's Maxime „Nie wieder Alltag“ signalisiert, was der Motor dieser Phantasie ist. Die von ihr geschaffene Wunschlandchaft jedenfalls durchstreifen Winnetou und der Leser mit ganzen Sinnen, ohne Resignation, wach und bereit. Das war es, was das erste Lesen so faszinierend

hat werden lassen, und das macht auch Eggebrechts Reflexion über Abenteuerromane spannend. Immerhin geht es ja um nichts weniger als jene Literatur, an der wir lesen gelernt haben: die atemlose Freiheit von Müdigkeit und - damals - die erste, glückliche Erkrankung am Lesefieber. Es war wie ein Versprechen auf Leben. Das einzulösen, müssen wir die Präsenz der Sinne, die im Abenteuerromane

man gefordert ist, nur aufbewahren, wenn wir ins Leben umblättern. Wenn wir dort mit allen Sinnen leben, dann ist das Abenteuer garantiert.

Eberhard Sens

Harald Eggebrecht, *Sinnlichkeit und Abenteuer. Die Entstehung des Abenteuerromans im 19. Jahrhundert*, Verlag Guttandin und Hoppe, Berlin/Marburg 1985, 268 Seiten.

Zu „Die enteignete Erfahrung“

Kann eine Lektüre Benjamins aus der postmodernen Verwirrung helfen? Diese Frage wird hier mit einem vorsichtigen 'Ja' beantwortet.

Es gilt, anhand des Begriffs-paares 'Leibraum und Bildraum' Ansätze einer relativistischen Erkenntnistheorie bei Benjamin kenntlich zu machen. In ihrem Entwurf holistisch, mimetisch und dezentral stellt sie den Versuch dar, Natur und Geschichte in der Kategorie einer Erfahrung zusammen zu sehen, in der nicht mehr die Souveränität des Subjekts gründet, sondern seine Teilhabe an einem 'ökologischen Diskursuniversum'. (G. Bateson)

„Die positive Diskontinuität, die die Grenze zwischen Subjekt und Objekt verschleift, erzeugt jenes auratische Flimmern, das es unmöglich macht, den Ort eines Dinges exakt anzugeben. Ist es als Gegenstand außen oder als Abbild innen (im Subjekt): Diese Frage ist nicht mehr beantwortbar, weil sie falsch gestellt ist. Denn Innen und Außen stehen sich nicht als inkommen-

surable Bereiche gegenüber, sondern bilden ein Kontinuum (der Mimesis), das nur dann zu einem - entleerten - Subjekt-Raum und einem - ebenso entleerten - Objekt-Raum auseinandertritt, wenn das diskontinuierliche Flimmern morphogenetischer Fluktuation zu einer eindeutigen und zentrierten Axiomatik verdinglicht wird und erstarrt. Wobei die Fluktuation leiblicher Regungen die anthropologische Basis abgibt, von deren Verdrängung oder Annahme es abhängt, ob die positive Diskontinuität auratischer Erfahrung oder die negative Diskontinuität 'falscher Projektion' die Selbsterfahrung des Subjekts bestimmt.“

Aus dem Inhalt:

- Das mimetische Kontinuum
- Allegorie und die Krise der Verdrängung
- Der auratische Sprung
- 'Dialektik im Stillstand' oder das Scheitern der Versenkung
- Allegorie und Schizophrenie.

Torsten Meiffert, *Die enteignete Erfahrung*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1986.

Olaf Arndt und Frank Raddatz: Gespräche mit
Claude Lévi-Strauss und Alain Robbe-Grillet / Hans-Joachim Lenger
über die atomare Internationale / Gesche-M. Cordes und
Christian Mürner über die Gebrauchsanleitung / Harald
Justin über eine Architektur für das Glück / Burghardt Schmidt:
Problem mit dem Gedenkbild / Jochen Hiltmann
über ein beredames, nichtssagendes Bild /
Andreas Steffens über die Welt als Gemälde /
J.-F. Lyotard und G. Rault über
das Schöne und das Erhabene /
Detlef Mettler über Sartres
Schwierigkeiten mit Baudelaire /
Gunnar Schmidt: Unter den
Wörtern / Hartmut Engelhardt
über die Indifferenz der Schönheit /
Daniel Dell'Agli über den Abschied
vom Mythos / Außerdem eine
Fotoserie von Sigmar Polke
und Rezensionen

