

Nr. 28

Juni/Juli '89

ISSN

0176-7240

DM 8,-

Spuren

Kunst und Gesellschaft

Notationen

Gibt es "Werktreue" in der Musik?

Editorial

“... der Vergleich mit Theateraufführungen bietet sich an. Nur mala fide läßt sich einer aktualisierenden Inszenierung vorwerfen, sie wolle Goethe etwas unterschieben, gar den Zuschauer betrügen. Auch der beflissenste Verteidiger unserer Klassiker nimmt doch, selbst wenn er nicht seine Ausgabe konsultiert, wahr, daß es sich im Auslegung handelt, sei es, weil er das Stück kennt, sei es, weil er Kulissen, Wortwahl, Kleidung als modern identifiziert. Ja nur weil er es als modern identifiziert, kann er überhaupt dagegen protestieren. Wie bei Theateraufführungen müßte es eine Selbstverständlichkeit werden, daß die ausführenden Künstler deutende Künstler sind.”

Gustav Falke, in diesem Heft S.20

Die Musikszene ist derweil noch auf “Werktreue” - der Feinsinnige spricht von “Texttreue” - eingeschworen. Der philiströse Begriff ist entlarvend: eine Haltung soll an die Stelle der Auseinandersetzung mit den überlieferten Werken treten: die Treue eben, ohne Ansehen der Sache, die jede Haltung doch erst zu legitimieren hätte. Die Kritik ist folgerichtig zur Kritik der Interpretation degeneriert, als der adaequation an ein als selbstverständlich Vorausgesetztes. Das hat sein Recht darin, daß die Interpretation, die klangliche Realisierung, eine der Formen ist (es gibt andere), in denen die Werke leben, übersieht aber, daß das Werk nicht die unveränderliche Größe im Hintergrund ist, deren man sich wie einer platonischen Idee sicher sein könnte. Hatte Theodor W. Adorno in seinen Opern- und Konzertkritiken der zwanziger und dreißiger Jahre vornehmlich auf den aktuellen geschichtlichen Stand der Werke reflektiert, die zur Aufführung kamen, so ergeht die heutige Kritik sich fast ausschließlich in “völlig unfruchtbaren Diskussionen” der Art, “ob nun Herr Richter oder Herr Horowitz das Tschaikowsky-Konzert besser oder schlechter gespielt hat” (Adorno). Das Werk selbst steht als approbiert außer Frage (es sei denn, es gehöre zum gerin-

gen Prozentanteil der zeitgenössischen Produktion am Gesamt aller Aufführungen), wird äußerstenfalls als “schwächeres Nebenwerk” in das biographische oder musikgeschichtliche Kontinuum eingereiht, ohne daß man sich über das vitale Interesse, das an seiner Aufführung dennoch bestehen mag, klar würde. (Wer erst recht wagt es, gegen die schwächeren Hauptwerke Bedenken anzumelden, gegen Mozarts g-moll-Symphonie, gegen Schuberts große C-Dur oder Brahms’ B-Dur-Klavierkonzert?)

Eng verknüpft mit diesem Historismus ist die Unfähigkeit, überhaupt geschichtlich zu hören. Wo der gebildete Leser kaum umhin kommt zu bemerken, daß bestimmte Inhalte seiner Lektüre nicht mehr von dieser Welt sind, da wird Musik wie selbstverständlich auf eine psychologische Typik hörend bezogen. Man ist Bach-Mensch oder Spätromantiker. Aus dem Befremdlichen spricht nicht die geschichtliche Ferne, sondern bloß das fremde Temperament. Derweil kann auf den Namen der “Neuen Musik” selbst bei Werken nicht verzichtet werden, die bereits “gealtert” sind (Adorno); der Traditionalismus der musikalischen Erfahrung kommt darin überdeutlich zum Ausdruck. Klee und Kandinsky erregen weniger Anstoß als Schönberg und Webern. Wer aber Neue Musik nicht “mag”, wie nicht nur die meisten Hörer, sondern auch Kritiker, Pädagogen und Interpreten (von Plácido Domingo ging die Banausie um die Welt, er sänge lieber die Schiwago-Melodie als eine Partie aus dem - nun wahrlich zum Klassiker arrivierten - Wozzeck), der wird auch nicht darauf brennen, die alte neu und modern zu hören, und er wird für Normen eintreten, die den status quo prolongieren helfen.

Die Werke eröffnen sich, in ihrer Nachgeschichte, den mannigfaltigsten Korrespondenzen zu den bedeutsamen und weniger bedeutsamen Gegenständen, Interessen und Tendenzen des jeweiligen Zeitalters (um sich ihnen dann wieder zu verschließen), sie verändern sich von Epoche zu Epoche. Daß die Interpretation den Blick auf den Wandel

der Werke - überhaupt auf die Werke - freigebe, daß Werk und Interpretation, daß das Musizieren interessanter werde, dazu werden die unerschrockenen Exkursionen dieses Heftes ohne Zweifel beitragen. Unter der Prämisse, “daß dem Gehalt der Werke nur eine Aufführungspraxis getreu bleibt, die die Werke in ihrer Fremdheit beläßt oder, wo Nähe zu täuschen vermöchte, diese Fremdheit gar hervorkehrt”, arbeitet *Gustav Falke* die eigentlichen Aufgaben der historischen Aufführungspraxis gegen deren defiziente und ideologische Erscheinungsformen heraus. *Jens Hagedstedt* plädiert, angesichts der ungeheuren Probleme bei der Rekonstruktion der historischen Tatsächlichkeit, insbesondere des ursprünglichen Affektgehalts der Musik, für die erfahrungsstiftende brechtische Verfremdung der Werke aus der Perspektive ex post - durch Ansiedlung späteren Wissens in ihnen. *Thomas Zabka* demonstriert an drei jüngeren Eroica-Einspielungen, daß das Kriterium der “Textgenauigkeit” zur Beurteilung von Interpretationen nicht zulänglich ist, weil Textgenauigkeit sich mit den unterschiedlichsten Vorstellungen vom musikalischen Ganzen vereinbaren läßt. Diese Vorstellungen wiederum sind an dem historisch rekonstruierten “eigenen Gesetz” des Werkes zu messen. *Seigen Ono* schließlich stellt im Gespräch mit *Gunnar Schmidt* dar, wie die moderne Studioteknik die Produktion und Reproduktion, Komposition und Interpretation von Musik immer weiter anonymisiert, die herkömmliche Rollenverteilung schließlich überhaupt revidiert und so der “Werktreue”-Ideologie schon aufgrund ökonomischer und technologischer “Sachzwänge” nach und nach den Boden entzieht.

Jens Hagedstedt

Betr: Beuys

Wir weisen unsere Leser darauf hin, daß sich der Preis der Edition ‘Honigpumpe’ erhöht hat. Zur Zeit kann sie für DM 2000 bei der Redaktion bestellt werden.

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, Susanne Dudda (geschäftsführend),
Jochen Hiltmann,
Ursula Pasero

Redaktionelle Mitarbeit
Manfred Geier, Jens Hagedstedt,
Martin Hielscher, Lothar Kurzawa,
Torsten Meiffert, Khosrow Nosratian

Gestaltung, Reproduktion und Druck
Eberhard Neu

Satz
Susanne Dudda

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

Heike Breitenfeld, Joseph Brodsky, Gustav Falke, Tobias Gohlis, Jens Hagedstedt, Ludger Heidbrink, Hans-Jürgen Heinrichs, W.V. Hofmann, Felix Philipp Ingold, Susanne Klippel, Christian Klug, Kasbah Mozart, Harald Naegeli, Seigen Ono, Wolfgang Pauser, Gérard Raulet, Jan Philipp Reemtsma, Gunnar Schmidt, Thomas Zabka

Wir danken dem Deutschen Literaturfonds e.V. Darmstadt für die finanzielle Unterstützung dieses Heftes.

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 DM 48.-, ein Abonnement für Schüler, Studenten, Arbeitslose DM 30.-, ein Förderabonnement DM 96.- (Förderabonnenten versetzen uns in die Lage, bei Bedarf Gratisabonnements zu vergeben.) Das Einzelheft kostet im Buchhandel 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 10020, oder gegen Verrechnungsscheck.

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

Inhalt

Beobachtungen und Anfragen

Susanne Dudda: Versehentlich Geschichte (S.5) / Jan Philipp Reemtsma: Dies nicht (S.6) / Wolfgang Pauser: Zur Verkörperung des Menschen (S.11) / Susanne Klippel: Das Moaner (S.12) / Harald Naegeli: Offener Brief (S.14) / Kasbah Mozart: Sternstunde der Kontingenz (S.16)

Gustav Falke
Täuschende Nähe
Vom Nutzen und Nachteil des Aktualisierens
S.19

Jens Hagedstedt
Geschichte statt Historismus
Interpretationen aus dem Blickwinkel der Moderne
S.24

Thomas Zabka
Werktreue durch Textgenauigkeit?
Zur 'Eroica' der 80er Jahre
S.29

'Abwasch'
Fotoserie von Heike Breitenfeld
S.34-40

Seigen Ono
Bandmaschine als Partiturbogen
Ein Gespräch mit Gunnar Schmidt
S.41

"Spuren"-Aufsatz
Gérard Raulet
Fiktion und Geschichtsphilosophie
S.44

Felix Philipp Ingold
Sprache als Heimat
Joseph Brodskys poetologischer Standort
S.48

Joseph Brodsky
Post Aetatem Nostram
Für A.J. Sergejew
S.55

Hans-Jürgen Heinrichs
Der bescheidene Künstler
Über Joseph Brodsky
S.59

Magazin

Gustav Falke: Der endgültige Beethoven (S.61) / Ludger Heidbrink: Unglück und Vernunft (S.62) / W.V. Hofmann: Visionäre Architektur (S.64) / Tobias Gohlis: Deutsch-deutscher Thesaurus (S.65) / Christian Klug: Kontrolliert (S.66) / Christian Klug: Thomas Bernhards Monologe beim Most (S.67) / Bücher von "Spuren"-Autoren (S.67)



Versehentlich Geschichte

“... seit der abgeschlossenen Alphabetisierung Mitteleuropas also nennen wir die zwei wohlunterschiedenen Kompetenzen Schreiben und Lesen eine einzige - die Bildung, die ein beständiges Hin und Her zwischen Schreiben und Lesen ist ... Seit dem Jahr seiner Unterweltserfahrung liest Nietzsche nicht mehr, weil ihm aufgegangen ist, daß ‘Lesen ein beständiges Hören-Müssen auf andre Selbste heißt’”, schreibt F. A. Kittler in einem Aufsatz über Nietzsche, der auf “theologische, und das heißt väterliche Wörter nie gehört” haben soll.

Nietzsche hörte mit dem Lesen auf, als seine Augen nachließen und machte “aus dem Schrecken des Hörens den Sieg eines Schreibens”. Eine Sekretärin bestellte er sich, einen Vorleser nicht. Vor-Lesen lassen sich Kinder, die es selbst noch nicht können und gebannt an den Mündern ihrer Mütter hängen. Vorlesen läßt sich auch, wer längst lesen kann. Vorgestern konnte ich es schon, schon längst, aber es war ein Schauspieler, der las, Lichtenberg las, und er las gut, und ich klebte mit den Augen an seinem Mund und das war vorgestern.

Gestern war es anders. Gestern war meine erste “Schlauchgeschichte” und es war nicht der Mund, an dem ich klebte, und es war auch nicht mein Auge, sondern mein Ohr an einem orange-farbenen Plastiktrichter. Vor meinen Augen lag das Menue, doch die Aus-Lese stand schon fest. Es war “Der ewige Jude”, aber der war nicht von Peter Bichsel, trotzdem wurde er mir eingetrichtert.

Der Vorleser. In einem Café trat Einer auf oder vielmehr ein und an die Gäste heran. Entgegenkommend war er. Und war doch einer, der keiner von uns war, der sich heraushob, weil er markiert war. Acht Schläuche trug er bei sich und Schlauch kommt von Sluch = Schlangenhaut. Moderner als Medusa war er

und gekommen, uns in seinen Bann zu ziehen.

Er ist ein Vorleser. Er ist ein Medientechniker. Ihm dienen die Schläuche, Geschichten in Ohren zu schleusen. Verschaltungen sind sie im Zeitalter der Massenkommunikation. Und Masse ist Muß, wenn ich alleine nicht hören darf und zu acht billiger höre als zu zweit. Wir gehorchen und bilden eine Interessengemeinschaft mit unseren Nebentischnachbarn. Das paßt, denke ich und denke daran, daß die erste Aussendung von “Programmen” in den Schützengräben des ersten Weltkriegs erfolgte. Texte hat er auch dabei, für uns zur Auswahl, doch die hat er schon getroffen. Intervention geglückt. Kein Kriegsplan bleibt geheim.

“Jodok läßt grüßen”: so wird er heißen. Gleichschaltung fortführen: das wird er bedeuten. Bedeutend blickt auch der Vorleser, der fortfährt, um die Lesung zu beginnen. Die lustige Lesung, scheint er zu glauben. Die erschreckende Lesung, werde ich denken. Und hören, daß der Schrecken einen Namen hat. “Wie schreibt man Jodok?” fragt der Vorleser mit Peter Bichsel. Was für ein Name, frage ich mich, “und das Schlimme an Jodok waren die beiden O. Man konnte sie nicht mehr hören, den ganzen Tag in der Stube des Großvaters die O von Joodook. Und der Großvater liebte die O von Joodoook. ... Bereits sagte er zum Briefträger: ‘Guten Tag, Herr Jodok’, dann nannte er mich Jodok und bald alle Leute. ... Später sagte er auch nicht mehr ‘Ich’, dann hieß es ‘Jodok hat Jodok.’ Er nahm die Zeitung, schlug die Seite ‘Jodok und Jodok’ - nämlich Unglück und Verbrechen - auf und begann vorzulesen”. Während die Geschichte fortfährt, Differenzen zu amputieren und alle Vokale auf O hin aufzulösen, bin ich versucht, die Stimme zu erheben. Ich tue

es nicht. Und später, später fürchteten sich alle vor dem Großvater. Später begann der Großvater zu behaupten, er kenne gar keinen Jodok. Nicht er hätte damit angefangen, sondern die anderen, und die waren es auch nicht. Einsam scheint Hitler gewesen zu sein, an der Front mit *den anderen*, die es nicht waren.

Lesung beendet, Vorleser heiter. Seine Premiere war es und fehlerfreies Lesen sein Interesse. Funktionierende Schläuche gab es und Gelächter, wie er es wollte. Stimmung wurde gemacht, aber wie wurde sie verstanden? Ich frage in den Trichter, doch rückwärts gesprochen bricht sich die Sprache. Fehlerfrei vorgetragen hatte er sich dennoch verlesen, denke ich, denn es ist nicht der ewige Jodok, an den ich denke, der ewige Jude ist es, der Verdammte, und zu Hause schlage ich ihn im Brockhaus nach. “Jodl: österreichisch, abgeleitet von Jodokus” finde ich dort. Und darunter: “Jodl, Alfred: Berater Hitlers. Unterzeichnete 1945 die Kapitulation in Reims. Wurde 1946 zum Tode verurteilt.”

Väter-, nein vaterländische Wörter. Nietzsche hat nicht mitgehört.

Dies nicht

Rede zur Eröffnung der Ausstellung "Industrie, Behörden und KZ Neuengamme" in Hannover am 3. April 1989

Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister -
Sehr geehrte Damen und Herren -

“Aber dies ist ganz anders gewesen. Das war wirklich als ob der Abgrund sich öffnet. Weil man die Vorstellung gehabt hat, alles andere hätte irgendwie noch einmal gut gemacht werden können, wie in der Politik ja alles wieder einmal gut gemacht werden kann. Dies nicht. Dies hätte nie geschehen dürfen.” Aus einem Gespräch mit Hannah Arendt. Dies hätte nie geschehen dürfen - natürlich nicht; - ein verdammt dürftiges Wort, mag man meinen. Es stockt ihr ja auch der Atem in dem Gespräch, und sie sagt weiter: “Und damit meine ich nicht die Zahl der Opfer. Ich meine die Fabrikation der Leichen und so weiter - ich brauche mich darauf nicht weiter einzulassen. Dies hätte nicht geschehen dürfen.” Dies hätte nicht geschehen dürfen - ein Satz so unterhalb aller Sätze, die gesagt werden müßten, und doch ein Satz, der eine Welt-Ordnung in Frage stellt. Ein Satz, den ich seiner so erschütternden wie erschütterten, nein: umgestürzten Naivität wegen Ihnen zitieren möchte gegen jene anderen ungerührten Sätze, deren Ausgekochtheit die andere, die unerschütterbare Seite der Naivität ist, jene Sätze, die mit der Moralphysiognomie des Mörders Mecke bei Wilhelm Busch daherkommen: Wat geht meck dat an?

Wie in der Politik ja alles wieder einmal gut gemacht werden kann - dies nicht. Wieder gut gemacht - soll heißen: eine Gesellschaft kann Haltungen bewahren oder gewinnen, die es ihr ermöglichen, auch mit extremen Traumatisierungen zu überleben und die Fähigkeit zum Weiterleben zu gewinnen. Es kann das Projekt der Zivilisation auch über seine akuten scheinbaren Widerlegungen hinweggerettet werden. Und zwar dann, wenn die Verarbeitung des historischen

Geschehens diesem entweder adäquat ist oder aber den Umstand, ihm nicht adäquat sein zu können, zu seinem modus macht. Es gibt für beides historische Beispiele.

Daß die deutsche Verarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in diesem Sinne adäquat gewesen sei, daß die Nachfolgestaaten Nazi-Deutschlands - die Bundesrepublik, die DDR und, in gewissem Sinne: Österreich - glaubhaft ihren Anspruch, am Projekt der Zivilisation mitzuwirken, bewahrt hätten, ist bekanntlich umstritten. Ich zitiere Ihnen aus einem Aufsatz von Hermann Lübke, der sich gegen jene wendet, die den Umgang der Deutschen mit ihren nationalsozialistischen Vergangenheit kritisieren, gar von einer “Verdrängung” sprechen: “Man vergegenwärtige sich die deutsche Befindlichkeit unmittelbar nach Kriegsende. Diese war, vor allem, durch drei Faktoren bestimmt. Der erste Faktor ist der der Evidenz der Totalität der Niederlage. (...) Der zweite Faktor (...) ist die unwidersprechliche Evidenz der Selbstverschuldung des Reichsuntergangs. (...) Der dritte Faktor, der das deutsche Nachkriegsverhältnis zum Nationalsozialismus bestimmen sollte, war die diskussionsunbedürftige moralische Qualität der totalitären politischen Massenverbrechen. (...) Wie”, fährt Lübke fort, “läßt sich das nun mit dem Faktum plausibel zusammenbringen, daß die sich in literarischen Manifestationen bekundende Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus unmittelbar nach dessen Zusammenbruch eher von geringerer Intensität als in späteren Jahren war? Die Antwort scheint mir zu lauten: Unter dem Druck der Evidenz, daß man die Katastrophe, die einen ereilt hat, sich als Folge eigenen Tuns selber zurechnen muß, wird das handelnde Subjekt mit dem leidenden vollkommen

identisch. Wo die schlimme Gegenwart als unleugbare Konsequenz der eigenen Vergangenheit erfahren wird, hat man, insofern, mit der eigenen Vergangenheit gar kein Problem. (...) Hingegen wird das Subjekt sich selbst problematisch in demselben Maße, wie es aus der selbstverschuldeten Katastrophe sich erhebt, wieder Stand gewinnt und die zerstörten Beziehungen zu Dritten wieder aufzunehmen versucht. (...) Erst wenn man, um Ludwig Erhard zu zitieren, ‘wieder wer’ ist, begreift man, was es heißt, mit solcher Vergangenheitslast ‘einer zu sein’.”

Leuchtet Ihnen dieser Gedankengang ein? Es ist doch nicht falsch, was Lübke da sagt, nicht wahr, und es ist die Lebenslüge der Bundesrepublik Deutschland. Denn die Überlegung Lübkes taugte ja nur etwas, wenn denn ab Mitte der Fünfziger Jahre etwa eine kollektive Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus eingesetzt hätte. Bekanntlich ist das nicht der Fall gewesen. Das beste Beispiel dafür ist eine Rede im Bundestag gewesen - ich meine die Richard von Weizsäckers. Daß in ihr erstmalig regierungsöffentlich bestimmte nationalsozialistische Verbrechen zugegeben worden sind, und daß dieser Umstand als ein besonderer Ausdruck moralischer Kompetenz gefeiert wurde, macht sie durchaus nicht zu einem solchen und zeigt, was die voraufgegangenen getaugt haben.

Die von Lübke beschriebene Nachkriegssituation diente ja gerade der Bundesrepublik dazu, und zwar vom Stammisch bis in die Legislative hinein, die begangenen Verbrechen zu verleugnen oder zu verharmlosen durch die Abgleichung eigenen Leides mit dem anderen zugefügten. Die Ausrede, man habe zunächst zu viel mit sich selbst zu tun gehabt, amalgierte sich mit der Rechtfertigung

tigung, man habe die Vergangenheit durch Leiden gewissermaßen abgegolten. Die Diskussion um den Gesetzentwurf zur sogenannten "Auschwitz-Lüge" im Bundestag hatte das moralische Niveau der Tuschelei Hans Franks mit Rosenberg während der Aussage Rudolf Höß' in Nürnberg, die Gustave Gilbert referiert: "In der Vormittagsverhandlung sagte Höß über die Ermordung von 2 1/2 Millionen Juden unter seiner Leitung in Auschwitz aus. (...) Die Juden trafen in großen Eisenbahntransporten aus allen Ländern ein. Die Arbeitsfähigen wurden zu den Arbeitsabteilungen geschickt, die übrigen, zu denen der größte Teil der Frauen und Kinder gehörte, wurden sofort in die Vernichtungskammern geschickt. (...) Goldzähne und goldene Ringe wurden nach der Vergasung von den Leichen entfernt, und das eingeschmolzene Gold wurde an das Wirtschaftsministerium geschickt. Die Haare der Frauen wurden zur wirtschaftlichen Verwendung in Ballen gepackt. Die Angeklagten hörten in bedrücktem Schweigen zu. Es wurde mitgehört, wie Frank sich, trotz des Wieder-auflebens seiner Reue, die er mir gestern gestanden hatte, in einer Unterhaltung mit Rosenberg der typischen Verteidigungsführung der Nazis bediente; die Unterhaltung fand während der Vormittagspause in Hörweite von Kaltenbrunner statt: 'Sie versuchen, den Mord von 2000 Juden pro Tag in Auschwitz Kaltenbrunner anzuhängen - aber was ist mit den 30.000 Menschen, die innerhalb von ein paar Stunden bei den Bombenangriffen auf Hamburg getötet wurden? Das waren auch hauptsächlich Frauen und Kinder.'" Überhaupt findet man in den Verteidigungsreden und theatralischen Zerknirschungen von Nürnberg das gesamte Arsenal der bundesrepublikanischen Identitätsbildungen präfor-

miert - mit einer Ausnahme. Daß die Tatsache der wirtschaftlichen Reorganisation der Bundesrepublik dazu dienen könnte, sich ein gutes Gewissen zu verschaffen, war so wohl nicht vorauszusehen. Lübke spricht mit einem Zitat des Erhard-Wortes die zentrale Psychodynamik des Selbstbildes der Bundesrepublik an.

Daß der Zustand totaler Niederlage so kurz andauerte, nahm natürlich auch der möglicherweise vorhandenen Erkenntnis, sie sei selbstverschuldet, Gewicht. Zudem: wer wieder wer war, real, nicht nur scheinbar - Lügen haben ihre materiellen Substrate - hatte mit den Trümmern auch hinter sich gelassen, daß über der selbstverschuldeten Niederlage in einem Krieg auch noch die Schuld an einem Völkermord zu bedenken gewesen wäre. Diese hat sich auch im Raisonement Lübkes aufgelöst. Die Niederlage war ja nicht wegen Auschwitz, wegen Neuengamme, wegen Bergen-Belsen, wegen Buchenwald, Dachau, Natzweiler, Flossenbürg, Groß-Rosen, Treblinka, Majdanek und jenen anderen Lagern, mit denen das siegreiche Deutschland Mittel- und Osteuropa buchstäblich übersät hatte, erfolgt, sondern weil man Deutschlands zweiten Griff nach der Weltmacht verhindern wollte.

"Wir sind wieder wer" - soll heißen: es sind alle offenen Rechnungen beglichen, und wer daran zweifelt, gar daran, daß es sich um etwas wie eine Rechnung handelt, die beglichen werden kann, der wird auf die Realität verwiesen: monumentum quaeris? circumspice! (Sie haben Zweifel? Sehen Sie sich doch um!) Da es eigentlich nicht sein kann, daß ein Volk, das solche Verbrechen begangen hat, ein Werk beginnt, das es ganz unge-
niiert "Wiederaufbau" nennt (und seine schäbigen Almosen: "Wiedergutma-

chung"), wird der Umstand, daß es das kann, in den übersetzt, es dürfe das so sein. Franz Josef Strauß sagte es pointiert: ein Volk, das solche wirtschaftliche Leistung vollbracht habe, habe ein Recht, von Auschwitz nichts mehr zu hören. Das ist nicht nur zynisch gewesen, sondern auch sehr wahr: wie wäre es, wenn man das Wirtschaftswunder, das die Bundesrepublik angerichtet hat, auch als motiviert verstünde durch jenes "ein Recht gewinnen wollen, von Auschwitz nichts mehr zu hören"?

Und was wäre, wenn Sie meine Damen und Herren, sich einmal das Programm eines deutschen Fernsehkanals anhören, sagen wir Sonnabend-abends, und dabei denken, daß das Gerede, was da über Sie hereinbricht, nur diesen einen Sinn hat: ein paar Worte nicht zu hören und nicht zu sprechen? Wie wäre es, wenn Sie alles Gefasel, das in diesem Land...- Sie denken, spätestens jetzt übertriebe ich? Wie Sie meinen.

Mit jenem - man muß nicht psychologisieren und "Verdrängen" nennen, was man auch Leugnen und Lügen nennen kann, wird aber mehr getan als nur ein einmaliges historisches Verbrechen in seinen Dimensionen kaschiert. Es geht - "dies hätte nicht geschehen dürfen", sagte Hannah Arendt - nicht nur das Verbrechen selbst, sondern auch der nicht zufällige Umgang mit ihm an die Fundamente der Zivilisation. Es sei mit dieser sowieso nicht weit her gewesen, sagen Sie mir? Sicherlich, Auschwitz und Neuengamme sind nicht in diese Welt gefallen. Aber nie ist so gründlich - und garniert mit der Rede vom Betriebsunfall der Geschichte - die Konsequenz der Tat *akzeptiert* worden. Hatten Ideologien, Leugnen und Lügen, zuvor den Sinn, etwas aus der Geschichte herauszumogeln, dessen Fundamentalität man sonst hätte akzeptieren müssen, so liegt

hier der Fall anders. Die nationalsozialistischen Massenverbrechen werden ja in der Regel zugegeben, der eigene Tatbeitrag gemindert, sicherlich, aber wenn man ihn dann nachweist, wird geleugnet, daraus folge irgendetwas. Es hat sich bis vor die Tore Hamburgs, innerhalb derer im Jubiläumsbuch zum Hafengeburtstag eine Erwähnung der KZs im Hafen durch eine Anzeige der Hamburger Gaswerke ersetzt worden ist, herumgesprochen, daß man die Tatsache der deutschen Konzentrationslager nicht aus der Geschichte expedieren kann. Und es hat sich eingebürgert, daß man über sie plaudern kann. Es geht ganz leicht von der Zunge: "... wir alle gefordert sind, der schweren Verantwortung gerecht zu werden, die sich unser Volk aufgebürdet hat. Wir müssen uns der Geschichte stellen und mit der schrecklichen Wahrheit leben, daß in den Jahren des Nationalsozialismus in deutschem Namen Menschen unsagbares Leid zugefügt worden ist. Bei der Durchführung der Verbrechen bis hin zum Völkermord haben besonders die Konzentrationslager eine berüchtigte Rolle gespielt." Nicht wahr? Die Barbarei des Geredes verrät sich nur in der Ungeschicklichkeit, in einem Atemzug mit der Erwähnung einer schrecklichen Wahrheit zu sagen, die Erben der Mörder müßten mit ihr, anders als die Ermordeten, denen die Wahl, ob sie dieses Schicksal nicht vorgezogen hätten, nicht gelassen worden ist, leben.

Taten zu leugnen oder sich um Verantwortung herumzulügen ist angesichts des Verbrechens abscheulich, anerkennt aber die Gültigkeit einer Moral. Wenigstens das. Sätze wie der zitierte aber dementieren die in Dienst der Phrase genommene Ethik. Es ist als spielte da eine Gesellschaft mit den Trümmern ihrer moralischen Fundamente Kegel.

Und das darf man nicht wahrhaben wollen. Man muß den, der mit einem "Wir tragen schwer an der Verantwortung für die unsäglichen Verbrechen der Nazi-Zeit" zur Tagesordnung übergehen will, darauf hinweisen, daß eine Tagesordnung zu der man auf diese Weise übergehen kann, in sich selbst zutiefst barbarisch ist. Man muß ihm immer wieder in den Arm fallen. Man muß immer wieder die Wiederholung des historischen Aktes "Wir sind wieder wer" stören. Denn wer wären wir denn, wenn wir wieder Wer wären? und was hätten wir aufgebaut, wenn wir es *wiederaufgebaut* hätten?

Darum die Briefe an Behörden, Unternehmen und andere Institutionen, die mit dem Aufbau des Konzentrationslager Neuengamme zu tun hatten oder von seinem Betrieb profitiert haben, die Einsicht in ihre historische Verantwortung durch eine Spende für den Ausbau der Gedenkstätte Neuengamme symbolisch zum Ausdruck zu bringen. Die Briefe besagen nichts weiter als: es gibt unleugbare historische Tatsachen, aus diesen erwächst Verantwortung, allgemeine Verantwortung *und* besondere, ohne die es allgemeine nicht gäbe. Diese bloßen Tatsachen bedürfen aber der Dokumentierung *und* des symbolischen Ausdrucks ihrer Anerkennung - immer wieder. Es ist, in einem gewissen Sinne, das Wichtigste überhaupt, denn wer das nicht akzeptiert, akzeptiert entweder den Zustand eines kollektiven Irrsinns: dann nämlich, wenn Realität verleugnet wird; oder er akzeptiert die Demontage von moralorientiertem Verhalten schlechthin: denn die Grundlage von Moralität (wie auch immer sie im Einzelnen aussieht) ist, daß der Gedanke der Verantwortung akzeptiert wird, der Verantwortung für eigenes Handeln und seine Fol-

gen (auch für die nicht beabsichtigten) und der Verantwortung für das Handeln anderer, jedenfalls dann, wenn die eigenen Handlungsmöglichkeiten Resultate dieser Handlungen sind.

Es prägt dieser Gedanke jedes soziale Gefüge bis in Selbstverständlichkeiten der Gesetzgebung seit Hammurabi: der Hehler ist gleich dem Stehler, sagt man, und sagt dabei, daß wer das Gestohlene erwirbt mit ihm auch die Mitverantwortung für den Diebstahl einkauft, und gerade dadurch, daß er um den Diebstahl weiß, die Verantwortung aber ablehnt - was geht meck dat an? - mitschuldig wird. Unsere ökonomischen Regeln sind von diesem Gedanken geprägt: wer erbt, erbt nicht nur Vermögen, sondern auch Schulden - will er diese nicht, muß er auf das Vermögen verzichten. Wer ein Grundstück erwirbt, erwirbt auch die Hypotheken, die auf ihm liegen. Bei Eigentumsübergang erlöschen nicht automatisch sämtliche geschlossenen Verträge. Und seit alters her wird auch Toten ein soziales Lebensrecht zugesprochen, und darin bildet sich der Grundmechanismus sozialer Identitätsbildung über Generationen hinweg ab. Es gibt den Schutz des Andenkens Verstorbener, es gibt das Verbot der Grabschändung - aber auf dem Gelände des Konzentrationslagers Neuengamme steht ein modernes Gefängnis. Aber die Firma Blohm + Voss schreibt: "Wir werden unsere bisherige Förderung des Museumshafens Övelgönne fortsetzen, können aber neue Verpflichtungen nicht auf uns nehmen." Aber die MAN schreibt, sie habe mit der Firma Büssing doch weiter nichts zu tun als sie käuflich erworben zu haben. Aber die Firma Jung-hans antwortet nicht und weigert sich, auch nur den Bruchteil des Aufwandes zu treiben, der ihr zwischen 1945 und 49

der Verkauf einer Neuengammer Baracke wert war. Aber der Geschäftsleiter der Jastram, Diplomingenieur Jastram, schreibt: "Wenn ich einen symbolischen Betrag zahlen würde, würde ich damit für mich symbolisch eine besondere Verpflichtung gelten lassen. Die will ich aber für mich nicht gelten lassen." Sie spielen Kegel. Sie haben mal eben mit ein paar Federstrichen die Grundbedingungen des Gesellschaftsvertrages gekündigt.

Der Vorstand der Fried. Krupp GmbH schreibt: "Es ist Ihnen gewiß bekannt, daß die Firma Krupp bereits im Jahre 1959 als erstes deutsches Großunternehmen einen für die damalige Zeit sehr namhaften Betrag zur Hilfe für Opfer des Nationalsozialismus zur Verfügung gestellt hat. Gerade deshalb bitten wir aber um Ihr Verständnis, daß wir uns im konkreten Falle nicht in der Lage sehen, Ihnen einen Beitrag zur Finanzierung ..." usw. Das hätten sie nicht schreiben sollen. Zwar hätte man auch vor diesem Schreiben argwöhnen können, die damalige Zahlung sei weniger jene symbolische Geste gewesen, die auch Diplomingenieur Jastram verweigerte, sondern vielmehr die Bedingung für die Aufhebung der alliierten Kontrolle über das Unternehmen. Aber die Firma Krupp konnte bis zum 2.11.1988 die mögliche andere Interpretation für sich reklamieren. Jetzt kann sie das nicht mehr. Jetzt hat sie geschrieben, daß sie einen Ablaßhandel gewollt hat. Zu zeigen, daß sie den Ablaß nicht bekommen hat, ist unter anderem Ziel dieser Ausstellung.

Es ist Ziel dieser Ausstellung, daß es keinen Konsens über die Kündigung des Gesellschaftsvertrages gibt, daß anderweitig reklamierte Moralen eingeklagt werden, daß die Barbarei nicht universal konsensfähig ist.

Die Ausstellung soll Tatsachen dokumentieren, Tatsachen und Worte, die über diese Tatsachen gemacht werden, Worte bei denen die Sprecher genommen werden, indem man sie zitiert und zu Tatsachen macht. Und zu dieser Dokumentation des bloß Tatsächlichen gehört auch die Dokumentation des realen Verhaltensspielraumes. Vergleichen Sie etwa die Schreiben der Firmen Dräger und VW, Bürgermeister von Bremen und Kiel mit den anderen.

Auf die Reaktionen zweier Unternehmen möchte ich aber doch noch eingehen, nicht des Anlasses wegen, auch nicht der ÜSTRA wegen, denen gerade die Erwähnung dieser Unternehmen Grund war, sich zu weigern, auf diese Ausstellung hinzuweisen - es handelt sich um die Firmen Varta und Continental -, sondern weil der obige Gedankengang an ihnen exemplarisch wird. Das Unternehmen Varta hat zu den wenigen Antwortenden gehört, die eine Spende für die Gedenkstätte Neuengamme in Aussicht gestellt hatten: "Sehr geehrter Herr Reemtsma, vielen Dank für Ihren Brief vom 26. Oktober 1988, mit dem Sie uns für den 6. November 1988 zu einer Matinee in die Hamburger Kammerspiele einladen. (Es handelte sich um eine Lesung aus Berichten von Häftlingen, auch solchen, die für Accumulatoren-Fabrik-AG, deren Rechtsnachfolger die VARTA ist, hatten Zwangsarbeit leisten müssen.) Zu unserem großen Bedauern sehen wir uns aus terminlichen Gründen verhindert, von Ihrer Einladung Gebrauch zu machen. Zugleich erinnert uns Ihre Einladung daran, daß Ihre vorangegangenen Briefe durch ein Versehen in die falsche Ablage geraten sind. Deshalb schulden wir Ihnen noch eine Antwort. Ihr Konzept über die Zukunft der Gedenkstätte Neuengamme spricht

uns an. Wir erlauben uns daher, Ihnen einen Scheck über 5.000 DM zur Förderung Ihres Vorhabens beizufügen, und überlassen es gern Ihnen, diese Spende in unserem Namen nach Ihrem Gutdünken zu verwenden."

Daß der dritte Brief die Firma daran erinnert hat, daß seine beiden Vorgänger in der falschen Ablage gelandet sind, läßt darauf schließen, daß es die richtige gewesen ist, der Papierkorb nämlich, denn wäre es eine Ablage gewesen, lägen die Briefe dort noch, und keiner vom Varta-Vorstand wüßte, wovon der dritte Brief überhaupt spricht. Aber warum hat der Vorstand der Varta den Brief nicht einfach unbeantwortet gelassen wie es auch der Vorstand der Degesch, HDW, Hochtief, Philipp Holzmann, Rheinmetall, Walther, Wayss & Freitag bzw. die Hamburger Behörden für Finanzen, Bauwesen und Justiz getan haben? Nun, man schweigt dann nicht, wenn man sich eine Redeweise angewöhnt hat, die man für angemessen hält. Die Varta hat das Konzept "Über die Zukunft der Gedenkstätte Neuengamme" ansprechend gefunden als habe man ihr ein Marketing-Konzept vorgelegt. Sie hat es ansprechend gefunden und sich anschließend etwas herausgenommen bzw. erlaubt: 5000 Mark beizulegen. 500 oder 50 Mark wären übertrieben gewesen. Sie wollten nicht unterscheiden sein und haben 5000 Mark beigelegt. Wo die Fundamente der Moralität zerstört sind, kommen auch Takt und Taktik zu Schaden. Takt ist die Ästhetik der Moralgrenzen: da ist ein Bettler - weder gehört es sich, ihn zu übersehen, noch will man ihn zum Teilhaber eigenen Wohlstandes machen. Takt ist, hier einen Mittelweg zu finden. 1 Pfennig wäre in jedem Falle unmöglich, 10 Pfennig gehen auch nicht an, wenn man

selbst in gutes Tuch gekleidet ist. Es geht ab 50 Pfennig aufwärts. Wenn man nicht zahlen will - man hat nichts Passendes dabei - verlangt der Takt die Anstrengung der Heuchelei: man hat den Bettler gerade nicht gesehen. Diese Heuchelei ist zwar nicht besonders appetitlich, läßt aber den Anspruch unbeschädigt: selbstverständlich hätte ich, wenn ich, wenn ich hätte ... - gäbe der Vorübergehende aber 1 Pfennig, ruinierte er symbolisch den Akt der Barmherzigkeit, den er scheinbar erfüllte. Es wäre Hohn.

5000 Mark - gespendet für die Gedenkstätte Neuengamme von einer Firma wie Varta - sind Hohn. Diese 5000 Mark sind schlimmer als eine fehlende Antwort wg. falscher Ablage, für die man sich immer noch entschuldigen kann. Man hätte sich zwar schlecht benommen, kann aber immer noch eine Geste machen, die anerkennt, daß man sich hätte gut benehmen sollen. Wer 5000 Mark bezahlt, dem ist alles Wurscht.

Man darf das nicht wahrhaben wollen. Ich habe darum an den Vorstand der Varta geschrieben: "Ich nehme an (...), daß Ihnen bei Ihrem Schreiben ein Fehler unterlaufen ist. Eine Summe von 5000,- ist, angesichts der benötigten Gesamtsumme (...), der weltweiten Bedeutung Ihres Unternehmens, schließlich angesichts der Tatsache, daß Ihr Unternehmen als eines derjenigen angeschrieben worden ist, das zu den Nutznießern der Häftlingszwangsarbeit gehörte, und schließlich im Gedenken an die Häftlinge, die, nach Räumung des Konzentrationslagers Akkumulatorenfabrik AG in Stöcken bei Hannover in einer Scheune bei Gardelegen lebendig verbrannt worden sind, entweder ein bedauerlicher Irrtum oder eine gezielte Brückierung der Initiative und ein Hohn auf die Ermorde-

ten. Ich bin geneigt, das erstere anzunehmen und bitte Sie den Fall zu überprüfen." Die Antwort war die Bitte um eine Spendenbescheinigung. "Da ich Ihre Bitte um eine Spendenquittung als Antwort in der Sache verstehe, erlaube ich mir, Ihnen die Summe von DM 5000,- anbei per Verrechnungsscheck zurückzusenden."

Takt und Taktik. Wer annimmt, bestimmte Verkehrsformen einer Gesellschaft seien nicht vollständig barbarisiert, sondern auf - und sei es die Fiktion bestimmter Moralität gegründet, paßt sich um eigenen Vorteils willen an und macht seinen Hohn nicht öffentlich. Wer es doch tut, mit 5000 Mark, hat bereits diese taktische Unterstellung aufgegeben.

Für die Continental AG schreibt der Leiter der Öffentlichkeitsarbeit: "Obwohl wir sehr viel Verständnis für Ihre Aktion haben, möchten wir uns trotzdem nicht beteiligen. Einmal haben wir erst kürzlich mit einem vierstelligen Betrag eine Denkfahrt zum Konzentrationslager Neuengamme unterstützt. Zum zweiten ist es einfach so, daß - wenn wir richtig unterrichtet sind - wir weder am Aufbau des Lagers beteiligt waren, noch Häftlinge des Lagers als Zwangsarbeiter beschäftigt haben." Obwohl wir haben, möchten wir trotzdem nicht. Obwohl sie etwas unterstützt haben, das sie "Denkfahrt" nennen, wiewohl es dieses Wort nicht gibt und auch das Konzentrationslager Neuengamme nicht mehr, zu dem die Denkfahrt gegangen sein soll, so scheint es zum zweiten einfach so, daß man seitens des "Leiters Öffentlichkeitsarbeit" schlecht unterrichtet ist über die eigene Unternehmensgeschichte. Continental waren drei Außenlager des KZs Neuengamme zugeordnet: in Ahlem, Limmer und Stöcken; das Ahle-

mer Lager wurde bis auf die Details des Stacheldrahts und der Angabe der Stromstärke von der Bauabteilung der Continental firmeneigen geplant.

Ein Fall von Amnesie? Das wäre, so muß ich inzwischen sagen, noch beinahe erträglich gewesen, und so verweist die Antwort auch nur verwundert auf die Tatsachen und die Archive, die diese Tatsachen dokumentieren. "Sehr geehrter Herr Reemtsma, ich bedanke mich für Ihr Schreiben vom 30. November, in dem Sie erneut um eine Unterstützung des Projektes 'Gedenkstätte Neuengamme' bitten. Bereits vor längerer Zeit hatte ich mich in dem zweibändigen Werk 'Konzentrationslager in Hannover' über die Rolle unseres Unternehmens in der Rüstungswirtschaft des Dritten Reiches informiert. Aus den betreffenden Kapiteln geht hervor, daß die von Ihnen angesprochenen Häftlinge - im Gegensatz zu den Häftlingen bei vielen Hamburger Betrieben, die zuvor in Neuengamme gewesen waren - im Jahre 1944 direkt aus den Lagern Auschwitz bzw. Ravensbrück gekommen sein sollen. Der Bezug zum Lager Neuengamme kann also allenfalls verwaltungstechnischer Art gewesen sein. Aus diesem Grunde halte ich daher eine Beteiligung unseres Unternehmens an einer Gedenkstätte am Standort Hamburg-Neuengamme für wenig sinnvoll." Aus diesem Grunde daher. Wir waren nicht beteiligt und wir halten eine Beteiligung für wenig sinnvoll. Auschwitz bzw. Ravensbrück. Standort Neuengamme. Verwaltungstechnischer Art. Aus diesem Grunde daher. - Das ist wirklich, als ob sich der Abgrund öffnet. Was soll ich sagen? In welche Worte kleidet man seine Sprachlosigkeit?: Dies hätte nicht geschrieben werden dürfen.

Ich danke Ihnen.

Zur Verkörperung des Menschen

Samen-Banker, Schaufensterpuppen-Macher, Gen-Manipulanten, Bodybuilder, Schönheits-Chirurgen und joggende Werber kommen in Josef Aichholzers Film "Body Body" zu Wort. Doch ihre Körper sagen mehr als ihre ökonomistischen Rationalisierungen. Der wohlthuend sachliche Dokumentarfilm vermittelt sich vorwiegend visuell, verschließt seine Botschaften in Body-Bilder und überläßt es dem Zuschauer, eigene Kontexte daran festzumachen.

Die Montage von Zurichtungs-Technologien des Leibes, künstlichen Menschen und Phantasmen serieller Identität produziert einen Überschuß an Fragen. Denn Aichholzers Antwort - in der Schlußszene tanzt ein kleines Mädchen spielerisch zu exotischer Musik - ist über einen vulgären Rousseauismus nicht hinausgekommen: die Zuweisung eines Naturmenschen-Status an "Wilde" und Kinder funktioniert nur in der Immanenz eines kulturellen Codes, der von der Opposition "Natur/Kultur" organisiert ist. Der Natur-Begriff ist ein kultureller, und alle mit ihm versuchte Kritik der Macht verfängt sich in deren Netz. Die Naturmensch-Mythologik prolongiert die Kolonialgeschichte der Aberkennung des Subjektstatus, die die scheinbar gedächtnislosen Noch-nicht-Subjekte jenseits der Meere und im eigenen Haus entrechtete.

Doch gemäß der Oppositionsstruktur des Codes springt auf der anderen Seite dieser exotisierenden Disposition für daheim ein Subjekt-Phantasma heraus, dessen Kernstück die Lückenlosigkeit des Gedächtnisses und die damit ermöglichte Permanenz von Selbstkontrolle ist. Das abendländische Subjekt hat in der anspruchsvollen Hoffnung gelebt, sich in Begriffen der Autonomie und göttlichen Selbsterzeugung auslegen zu können,

soferne nur eine Totalisierung der Selbstkontrolle gelänge. Doch das Gegenteil ist der Fall. Die Techniken der Vereinheitlichung von Vernunft produzieren das *Andere der Vernunft*, an dem diese scheitert. Die Versuche der Permanentisierung des Gedächtnisses erzeugen die stets heimsuchende Verdrängung. Es war der Leib, der der Selbstinterpretation des Subjekts als "Sich-selbst-Erzeugendes" im Wege stand, wie nichts sonst. Der Leib war dem Subjekt Signifikant des Anderen seiner selbst, unerschütterbarer Naturrest, eigenwilliger Erinnerer ans Triebgeschehen. Repräsentant der Endlichkeit, narzistischer Kränker eines narzißtisch-selbstherrlichen "Geistes".

Ich und mein Leib - ein nicht nur psycho-physisches Problem: eine Dualität, die verzweifelt nach Aufhebung schreit, ein unerträglicher Riß für den unter dem Imperativ der Selbst-Identität stehenden Abendländer. Ganz Geist zu werden ist ihm nicht gelungen. Er hat es Jahrtausende lang versucht. Dabei sind Inseln von in sich zweckhaft systematisierter Rationalität entstanden, Wissenschaften, Technologien, Institutionen, Künste, Rechtssysteme, Weltauslegungen, von denen sich nicht sagen läßt, ob sie eher Natur-Aneignungen oder Organprojektionen sind. Diese Rationalitätsinseln sind von keinem übergeordneten System oder gar Subjekt integriert, sie driften eher auseinander. Die mögliche Rationalität des Individuums ist von den in der durchgestalteten Welt angesammelten und verfestigten Rationalitäten uneinholbar überboten. Die *göttliche Selbsterzeugung* des Menschen ist auf geistigem Gebiet heute von Maschinen und sozialen Systemen überholt, deren Komplexität vom Individuum nicht mehr eingeholt werden kann.

So bleibt nur noch der Leib als Medium zur *Verkörperung des Selbsterzeugungs-Phantasmas*. Im Fitnesscenter formt er sich zum Signifikanten des leidlos funktionierenden Maschinenmenschen. Der sich selbst bedeutende Zeichen-Träger schwitzt unter seiner Last. Die an die Mega-Maschine, die überindividuellen Systeme delegierte Rationalität wird ihm von den Fitnessmaschinen zurück auf den Leib geschrieben. So kann er *ganz Leib sein* und doch bis in die letzte Faser hinein durchdrungen von der in den Maschinen objektivierten technisch-ökonomischen Rationalität. Der zum reinen Zeichen durchformte Mensch bringt die Leib/Geist-Differenz zum Verschwinden, indem er die *Systemrationalität verkörpert*. Die technisierte Welt formt den Menschen nach ihrem Ebenbild. Der solcherart zu sich gekommene Mensch ist *perfekt*, seinen Möglichkeiten nach verausgabt, eine Endgestalt. Bereit, geklont zu werden.

Das Moaner

Es war früher Nachmittag. Die Töchter der Priesterin saßen im Schatten des schönen Baumes. Sie flochten ihren Töchtern Schleifen, Blüten, Kirschen und Zitronen und goldene Unendlichkeitszeichen ins Haar, schufen Zick-Zacklinien aus Haar und Kopfhaut und Felder, in denen schwarze Knäule wuchsen.

Mother Norma, die Mother Superior der Spiritual Baptist Church, lag ausgestreckt in ihrer ganzen Länge von etwas über zwei Metern, auf den wackligen Brettern vor dem Eingang ihrer Hütte. Ich stieg die Leiter hoch. Sie trug ein goldenes Kreuz und einen goldenen Turban. Ich genieße die Brise, sagte sie. Später geh ich in die Kirche. Ich fange heute mit einem Moaner an. Eine Schwester ist aus Amerika gekommen. Sie lebt in New York. Sie ist Sekretärin und hat auch einen guten Ehemann und drei Kinder. Aber jetzt ist sie ganz allein gekommen. Sie ist gekommen, um sich hier ein Licht zu holen. Wir schicken sie auf die Reise. Wir singen und tanzen sieben Tage lang. Ich bleibe sieben Tage lang in der Kirche. Besuch mich heute abend, aber komme nicht in Hosen.

Ich lieb mir ein Kleid. Es stand mir nicht besonders. Mit Jenny an der Hand machte ich mich auf den Weg. Bald war es dunkel. Wir sahen kaum noch den Boden unter unseren Füßen und wurden ab und zu von knurrenden Hunden verfolgt. Manchmal wehte der Wind Fetzen von Chorälen über den Hügel. Das Licht aus der Kapelle mischte sich in die Dunkelheit. Alle Fenster und Türen waren offen. Draußen lungerten ein paar Zuschauer herum.

Ich blieb im Eingang der Kapelle stehen.

Susan, warum hast du kein Kopftuch auf? Ratlosigkeit im Gesicht von Merle,

der ältesten Tochter der Priesterin. Getuschel in den Bankreihen. Eine dicke Frau erhob sich träge und ging nach draußen. Sie kam mit einem Küchentuch zurück und wickelte es mir um den Kopf. Wir setzten uns in die letzte Reihe. Ein kleiner Junge in weißem Hemd und dunkelblauen Anzug hielt mir ein goldenes Buch und einen Kugelschreiber hin. Ich schrieb Namen und Adresse. Der kleine Junge nickte höflich und ging zum Altar, wo Kerzen brannten und Mr. Bishop hinter seiner Schreibmaschine saß. Mr. Bishop hörte auf zu tippen. Er stand auf. Unsere Gäste, begann er, und ich spürte, daß ich jetzt auch aufstehen mußte, heißen Jenny und Susanne Klippel und kommen aus Hamburg, west germany. Wir hatten hier ja schon einmal Gäste aus Deutschland, Leonore Mau und Hubert Fichte, aber die kamen aus Hamburg, north germany. Mr. Bishop schaute mich an. Ich trug das Küchentuch und verbeugte mich höflich nach allen Seiten. Ich hoffe, ich habe alles korrekt ausgesprochen, sagte Mr. Bishop.

In einem prachtvollen Umzug wird die Pilgerin Nr. eins in die Kapelle geführt.

Vornweg gehen die Captains und Shepards mit Bischofsstäben und Kreuzen, die sie im Takt ihrer Schritte auf den Boden stoßen. Die Pilgerin lehnt über den Schultern ihrer Spiritual mother. Sie hat die Augen geschlossen. Sie trägt ein braunes Kleid. Sie und ihre mother haben rote Tücher um. Die mother bewegt sich wie ein Pferd. Der Kopf der Pilgerin schaukelt auf ihrem Rücken. Hinter den beiden gehen die Nurses und schwenken Fahnen in den Farben: rot das Blut, schwarz der Tod, weiß die Reinheit, gelb der heilige Geist, grün die Fruchtbarkeit und der Friede, braun die

Erde. Auf die braune Fahne ist eine weiße Leiter gestickt.

Die Pilgerin Nr. eins wird zum Altar geführt. Sie bekommt ein Holzkreuz in die linke und eine brennende Kerze in die rechte Hand. Sie schwenkt die Gegenstände in ihren Händen und macht auch mit den Füßen die Bewegung des Wanderns. Die Gemeinde singt: long time we no walk the road.

Eine dicke Frau kniet am Boden. Sie schwenkt eine goldene Schale, in der, von Blättern und Blüten umgeben, eine Kerze brennt: I thank you my Lord and I thank you for this time my Lord and I thank you once again my God, ruft die dicke Frau in den Gesang und reicht die Schale mit der Kerze Mother Norma. Die reicht sie einem kleinen alten Mann, der ganz schwarz gekleidet ist. Der kniet sich, die goldene Schale in der Hand, vor den Altar. Den Rhythmus der singenden Gemeinde nutzend und wie ein neues Instrument, das sich ins Orchester mischt, ruft er Vater-Sohn und heiligen Geist. Seine Stimme wird lauter. Er fängt an, den Rhythmus zu dominieren. Die Bewegungen der Pilgerin werden schneller. Mr. Bishop schreibt immer noch Schreibmaschine. Das Lied hat jetzt keine Worte mehr, besteht nur noch aus Lauten und Rhythmus. Die Vocation des alten Mannes wechselt über zu Worten, die es vor fünfhundert Jahren in Afrika gab und die vielleicht niemand mehr versteht. Oder alle, denn die Worte versetzen die Tanzenden in Ekstase. Alle tanzen. Die Pilgerin hat ihre Arme ausgebreitet und bewegt sie wie ein Adler seine Flügel.

Sie verliert das Gleichgewicht. Einen Moment sieht es aus, als würde sie in die brennenden Kerzen fallen. Die Spiritual Mother legt ihr ein Handtuch um die Taille, dessen Enden sie festhält und die Pilgerin so am Fallen hindert.

Mr. Bishop läutet die Glocke. Frauen bringen Handtücher und eine Schüssel mit Wasser und roten Blütenblättern. Mr. Bishop wäscht der Pilgerin Gesicht, Hände und Füße. Die Gemeinde singt: wash me and make me clean.

Mother Norma salbt Gesicht, Arme und Beine der Pilgerin mit Kokosnußöl. Die Pilgerin trinkt Wasser aus einem Glas, in dem eine Rose schwimmt. Dann geht sie mit dem Glas durch die Bankreihen und gibt jedem einen Schluck. Das wär's für heute, sagt Mr. Bishop.

Foto Voudou

Der Bischof hat eine Fotokamera mitgebracht. Er nimmt mich am Arm und zieht mich in den Strudel der tanzenden Körper. Hier mußst du stehn, sonst werden deine Bilder nichts! Jetzt mußt du fotografieren. Jetzt! Take a picture now! Die Tanzenden werden zu Götterpferden. Der Bischof steht neben mir. Immer wenn ich fotografiere, fotografiert er auch. Der Bischof öffnet die Rückwand seines Fotoapparats. Er zerrt ein Stück des belichteten Films heraus. Er wirft die Kamera mit dem heraushängenden Filmsalat hinter sich, wo eine der Krankenschwestern sie auffängt und, sich nur halb zur Krankenschwester umdrehend, schreit er über das Meer der Stimmen: fix that for me! Something sticks inside!

Die Terrasse

des halbfertigen Hauses an der Brandung. Wellen, die wie junge Löwen auf die Dorfstraße springen. Kinder in Zebra-streifenleuchtfarbenanzügen flanieren vorbei. Dahinter wird es dunkel. Der Rastamann sitzt im Schaukelstuhl. Er trommelt mit den Fäusten gegen die Wände und singt I and I ... und Angel, die Nachbarin, hat gelbe Lockenwickler im Haar und den Hit der Woche auf den Lippen: say you, say me...

The big Lady

Wie alt schätzt du mich, fragte sie. Ich schätzte sie auf fünfunddreißig. Ich bin fünfundzwanzig, sagte sie. Noch vor wenigen Monaten haben mich alle für sechzehn gehalten, und sie haben mich auch behandelt, als ob ich sechzehn wäre. Dabei bin ich sogar verheiratet. Da habe ich angefangen zu essen und ich habe gegessen, bis ich so dick war, wie du mich jetzt hier sitzen siehst. Endlich haben die anderen Respekt. Endlich werde ich behandelt wie eine big Lady.

Offener Brief

Offener Brief an Prof. Dr. med. Wilhelm Schoeppe, geschäftsführender Direktor des Zentrums für Innere Medizin der Universität Frankfurt und zur Kenntnisnahme an Frau Bundestagspräsidentin Prof. Dr. Rita Süßmuth mit der dringenden Aufforderung der Novellierung eines die Natur verachtenden und die Würde des Menschen beschämenden Gesetzes.

Sehr geehrter Herr Prof. Dr. Schoeppe, am 24.04. findet alljährlich international der Tag des Versuchstieres statt. An ihm soll der Millionen Tiere gedacht werden, die im Namen einer wissenschaftlichen Forschung täglich leiden und sterben. Einer gnadenlosen, machtbesessenen, gewalttätigen Wissenschaft, die bewußt den Tod, den Schmerz, das Leiden ihrer Opfer will.

Sie, Herr Schoeppe, waren vom Bundestagsausschuß bei der Gestaltung des Tierschutzgesetzes der BRD von 1987 konsultiert worden. Und Sie gaben Ihrer Überzeugung Ausdruck: "Tierversuche sind in Ausbildung und klinischer Forschung UNABDINGBAR." Ich habe Ihren Namen in Hans Wollschlägers Buch "Tiere sehen Dich an" oder "Das Potential Mengele" kennengelernt und bin insoweit erleichtert, endlich einmal einen Vertreter solcher Wissenschaft und Denkweise direkt ansprechen zu können. Man weiß ja um das blutige "Geschäft", doch findet es immer hinter verschlossenen Türen und unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt. Und die, die es betreiben sind anonym; niemals geben sie sich öffentlich kund. Ich nehme an, daß Sie Tierversuche ausüben oder ausgeübt haben, denn der Bundestagsausschuß wird doch nicht die Meinung eines "Laien" erbeten haben?

Erlauben Sie mir bitte, daß ich mich ein wenig mit Ihrer "Person", mit Ihrem Denken beschäftige. Es ist mir ein Be-

dürfnis. Ich frage Sie: Das millionenfache Leid, den Tod, welchen Sie und Ihre Kollegen den Versuchstieren zufügen oder zufügen lassen, berührt Sie dies, Herr Schoeppe, eigentlich nicht? Oder nehmen Sie das Elend in Kauf, weil Sie aufgrund desselben wohl leben? Mit Ihrer hohen Position sind Sie bestimmt kein Hungerschlucker; Sie sind eine Autorität, aber populär sind Sie nicht. Sie sind, wie so viele Ihresgleichen, eine "graue Eminenz". Ich denke, Sie sind mit Ihrem Beruf und der Geltung, die Sie genießen, einigermaßen zufrieden. Ich frage mich aber, ob es auch bei Ihnen so etwas gibt, wie eine Sehnsucht nach einem besseren und gerechteren Leben? Wie sieht es in Ihrem Innenleben aus? Vor allem, sind Sie gesund? (Ich für meine Person bin es schon lange nicht mehr). Sie atmen doch wie wir alle eine durch und durch verpestete Luft, erleiden den Lärm der Automobile. Sie konsumieren zwangsläufig mehr und mehr mit Chemie belastete Lebensmittel. Oder sind Sie immun und nur wir sind die Dummen, die sich nicht zu helfen wissen? Wer sind Sie, Herr Schoeppe? Könnten wir uns bei aller Unversöhnlichkeit der Standorte und des Denkens wenigstens dahin einigen, daß Leben aufgrund eines gigantischen Vernichtungszuges durch den Menschen bereits planetarisch ungeheuer fragwürdig geworden ist?

Eine Katastrophenmeldung fließt in die nächste, aber keine reicht hin, um die Menschen aus ihrer Lethargie und Verantwortungslosigkeit aufzurütteln. Überall offenbare Krisen, aber sie dringen nicht ins Bewußtsein der Verursacher. Solange nur das Elend und Verrecken der "Umwelt" gemeldet wird, bleibt die "Krone der Schöpfung", der Mensch, ungerührt. Bald nur noch ein

zynisches Achselzucken? Woran liegt das, Herr Schoeppe? Oder meinen Sie, die Welt sei "in Ordnung"? Es gibt ja genug Leute, die sagen: Katastrophen, Kriege, Elend, Armut, Gewalt gab es schon immer; damit muß man sich abfinden. - Barbarenideologie, weiter nichts! Ein halber Blick auf die sogenannte zivilisierte Welt und eine Barbarei, eine grenzenlos primitive Lebensart starrt einem allenthalben entgegen. Liegt das, Herr Schoeppe, nicht zuallererst an einem Denken oder besser Verweigern jedes Denkens? An eingefleischten Gewohnheiten, an denen, seien sie noch so hirnrissig, partout festgehalten wird? Die sublimen, die wirklich humanen Leistungen der Menschen, ja seine ganz eigentliche Kultur, seine Fähigkeit zu Phantasie, Gestaltung, seine Fähigkeit zu Mitleiden, zu Achtung und ja - zu Liebe zur Mitwelt (nicht Umwelt!) und damit zu sich selbst, wo findet man das auch nur in bescheidenen Ansätzen in der herrschenden Politik, Wirtschaft und Wissenschaft?

Sie, Herr Schoeppe, haben sich als Fürsprecher einer Wissenschaft profiliert, die nicht auf "Ehrfurcht vor dem Leben" (Albert Schweitzer) gründet, sondern auf dem genauen Gegenteil, auf Verachtung und Haß. Die Tierversuche, die kalkuliert Schmerz und Tod schaffen, sind ohne diese Prämissen unmöglich. Es sind reaktionäre Standpunkte, die Sie vertreten. Sie leben davon, daß Sie sie verteidigen und mit Erfolg durchsetzen kann ich verstehen, denn Sie sind Nutzniesser. Aber die in Ihren Kreisen immer wieder erhobene Beschwichtigung und Behauptung, all die in den Labors betriebene Satanie (Sie nennen es Wissenschaft) gehe über den Eigennutz hinaus, diene einem Gemeinwohl, können Sie sich schenken. Daß Sie mit

Ihrem furchtbaren Wissenschaftsbegriff beim Gesetzgeber Erfolg hatten, ist deprimierend. Als ob es nicht auch eine Forschung und Wissenschaft auf der Basis der Achtung und der Liebe gibt oder mindestens geben könnte! Oder bilden Sie sich ein, man könne nur von der Natur leben und lernen, indem man sie ausbeutet? Das ist ganz simpel eine widerwärtige Herrenmenschenideologie. Aber den Preis bezahlen wir mittlerweile ALLE.

Wo so skrupellos experimentiert und geforscht wird KANN die Lüge, die Täuschung, die Verdrängung gar nicht ausbleiben. Haben Sie, **Herr Schoepp**e, auch schon einem Hund die Stimmbänder durchgeschnitten ("entbellen" heißt der wissenschaftliche Jargon), damit Sie, während Sie an ihm "forschen", sein Schmerzgeheul nicht anhören müssen? Denn, nicht wahr, solche Lebensäußerungen sind doch ganz einfach für die Wissenschaft uninteressant und belästigend. Da tut man so, als hätte man es gar nicht mit einem leidenden und sterbenden Lebewesen zu tun, sondern mit etwas minderwertigem, dafür steht eine für die "Wissenschaft" heuchlerische Sprachreglementierung: Tiere sind MATERIAL. Oder, Tiere werden nicht gefoltert sondern VERBRAUCHT. Zynische Sprachreglementierung, um ein brutales Tun einer dreckigen Wissenschaft zu verharmlosen und zu kaschieren. A propos Dreck. Ich habe gehört, daß Vivisektoren auf jedes Argument, auf jede Klage, auf jede Empörung wider sie, ja selbst auf die mögliche Gleichsetzung ihrer Praxen mit der Naziwissenschaft, vollständig gleichgültig bleiben, nur der Vorwurf, ihre Forschung sei schmutzig, läßt sie sofort aufheulen, wie der Teufel beim Geruch des Weihwassers. Ist das so, **Herr Schoepp**e?

Und die Resultate dieser zum "Wohle der Menschen" so unaufhörlich wiederholten Forschung? Z.B. die alle am Tierversuch "geprüften" Medikamentenberge. Da setzt sich die Lüge nochmals mit breitem Hintern auf. Sie beginnt mit irreführender Werbung oder Nichterkennen der Nebenwirkung und die Beispiele sind bekannt, wo statt Heilung neue Krankheiten provoziert worden sind. Sie besteht (relativ harmlos) in der völligen Wirkungslosigkeit des Medikaments, und sie grimassiert schließlich in einem Beschluß: dem saftigen Preis.

Sie können, **Herr Schoepp**e, diese banale Wirklichkeit nicht leugnen. Zu offensichtlich macht ja die Pharmaindustrie die immer gleichen stillschweigenden Rückzieher, indem sie die wirkungslosen oder gar schädlichen Produkte einfach aus dem Verkehr zieht. Um freilich sofort neue, wieder an Tierversuchen "geprüfte" Präparate auf den Markt zu werfen. Trotz eingestandener Unzuverlässigkeit dieser Tests! Der blanke Irrationalismus.

Wie auch das Tierschutzgesetz nichts anderes ist. Denn wenn das Bundesgesundheitsamt in einer Studie zum Problem der Tierversuche und ihrer Ideologie, nach einer Umfrage bei 1526 Wissenschaftlern, wovon 2/3 selbst Tierversuche durchführen, nach Auswertung der Aussagen dieser Fachleute zum Schluß kommt: - "daß bei derartiger Streuung der Meinungen in Fachkreisen eine gemeinsame wissenschaftliche Basis fehlen muß." - könnte man ja die Tierversuche billigerweise einstellen. Doch scheint es, daß die Vernunft prinzipiell mit Füßen getreten werden soll. Oder gibt es diese Vernunft mittlerweile gar nicht mehr?

Jedenfalls hat der Gesetzgeber, die CDU/CSU FDP Regierung, trotz fehlender wissenschaftlicher Basis, das Tierschutzgesetz so verabschiedet wie es heute in Kraft steht. Mit der Wirkung, daß das jetzt aktuelle Tierschutzgesetz mit seinen Gummiparagrafen kein Schutzgesetz für die Tiere, sondern unsagbar zynisch, ein verkapptes ERMÄCHTIGUNGSGESETZ, das jeden beliebigen Mord, jede Folter, jeden Sadismus nach dem Willen der Täter garantiert, sofern diese ihr Werk nach eigenem Ermessen (!) als "wissenschaftlich" erklären, ist es eine Verhöhnung der Opfer und der Täter selbst, wie sie zynischer nicht mehr geschehen kann. Denn in diesem Fall, wo der Mensch mit absoluter Macht über die vollständig hilf-, recht- und sprachlosen Versuchstiere befindet, befindet er über *sich selbst*.

Und er hätte nicht niederträchtiger, nicht dreckiger befinden können! Dafür tragen Sie, **Herr Schoepp**e, und der Gesetzgeber die Verantwortung! Wir anderen, die dieses Gesetz nicht wollen, bleiben schuldig, solange dieses Gesetz besteht und solange wir schweigen.

*Harald Naegeli
Düsseldorf, 20.04.1989*

Ich bin als Künstlerin selbstverständlich gewohnt, das Äußerste von mir zu verlangen, während die Wissenschaftler außer Stande zu einer Leistung gegen sich und ihr erstarrtes Denken, wie selbstverständlich den Tod ihrer Opfer verlangen.

Solidarisch mit Harald Naegeli und den Opfern

*Sarah Kirsch
Tielenheimme, 20.04.1989*

Sternstunde der Kontingenz

Zur Werktreue im Feuilleton

Ach, so lautet unsere Klage, wie schmerzhaft ist es, an jenem edlen Sträuchlein, dessen zarte Rinde unsere hohen Ahnen die Losung "Kulturkritik" eingeritzt haben, die unschuldigsten Knabenmorgenblüenträume nicht nur nicht reifen zu sehen, sondern im Eissturm der allgemeinen Gedankenlosigkeit - doch schon bei dieser trostlosen Genitivmetapher erstickt unsere Stimme, die Tränen quellen reichlich und wir nehmen im Selbstmitleid ein Vollbad.

Demselben geläutert wieder entstiegen, rüsten wir uns zur Erinnerungsarbeit und beginnen mit der Rekonstruktion unseres Elends: Am Anfang, so hebt unser Bekenntnis an, waren wir geradezu *rationalistische* Anhänger einer immanenten Kritik; werdende Habermasianer, die in ihren Gegenständen flugs nach den dort gesetzten Maßstäben forschten und diese sodann scharfäugigst an die Texte anlegten: jaja, nein, nein, dochdoch. Wie grausam zerbrachen diese Illusionen, als wir zuletzt weder auf irgend zentralnervös gesteuerte Maßstäbe noch auf rationalisierbare Urteile stießen, sondern nur auf härtestes Holz, da wir an die Hirnschale eines Textes klopfen, um uns in seinen Geist Einlaß zu verschaffen! Es verlangte uns zu wissen, so präzisieren wir unsere Vergegenwärtigung, welche Maßstäbe ein Musikkritiker in der Frage nach der richtigen Interpretation anbietet und wie er darauf sein Urteil bezieht - witterten wir doch die Chance, aus dem Problem des "Richtigen" philosophisches Feuer zu schlagen. Alle Vorsichtsmaßnahmen, die man sich nur denken kann, trafen wir: Nicht *irgendjemanden* suchten wir aus, sondern den Imperator des Fachs, der - wie jeder gute Herrscher - seinem Volk ein Vorbild sein will, und schon manch weises Machtwort gesprochen hat. Und

weil selbst die Großen dieser Welt vor einer höheren Gerechtigkeit zittern, nahmen wir einen Text aus der unmittelbaren Vorweihnachtszeit, in der alle Menschen sich noch einmal anstrengen, bevor die lange Liste der Untugenden verlesen wird. Günstig schien uns auch das Thema der Rezension, das den meisten ein Rätsel ist und sie zur äußersten Vorsicht veranlaßt: Bruckner.

Aber ach, so legt sich unsere Gedächtnisstirn in Falten, welcher niederschmetternden Verlauf nahm unsere Lektüre, wie bitter kommt uns noch das nüchternste Gedächtnisprotokoll an und wie teuer ist selbst die Bosheit unserer Polemik erkaufte, in die wir uns nunmehr stürzen! Zunächst ennuyiert der Rezensent, so lassen wir in Ermangelung des heiligen Feuers das höllische Wort aufblitzen, uns mit nichtendenwollenden Vorbemerkungen über die "zufälligen" Bedingungen seiner Rezeption zweier Aufnahmen mit dem Kapellmeister Carlos Paita: "Elisabeth Furtwängler, die Witwe des großen Dirigenten, wies mich mit ein paar Worten auf diese beiden Platten hin, die ihr gefallen hatten und die sie empfahl". Ja welcher Zufall, versetzen wir hämisch: bedenkt man, wann Frau Furtwängler *uns* das letzte Mal über den Weg gelaufen ist! "Der Zufall wollte nun weiter, daß ich zuerst die Einspielung der Großen C-Dur-Symphonie Schuberts abhörte und ihr nichts Bemerkenswertes abgewinnen konnte". Welch erneuter, doppelter Zufall! Zuerst greift er nach Schubert, obwohl Bruckner doch im Alphabet viel weiter vorn und außerdem an uns zeitlich viel näher dran liegt. Und dann - Sternstunde der Kontingenz! - gefällt ihm die Einspielung nicht! Zwar schiebt er, so konzeditieren wir hinterlistig, schnell zwei, drei Gründe nach ("viel zu direkt, mit allzu

romantischem, theatralischem Temperament dirigiert") - vor dem Richtstuhl der Satzlogik jedoch hat er unwiderruflich bekannt: "Der Zufall wollte ..., daß ich ... ihr nichts Bemerkenswertes abgewinnen konnte".

An dieser Stelle begannen wir zu ahnen, daß die eingestandene Zufälligkeit des Urteils mit der Fülle privaten Gefasels untergründig zusammenhängt - vielleicht, daß die Person so riesenhaft aufgespreizt werden muß, um das ebensogroße, selbstgeschaffene Begründungsvakuum anzufüllen. Und in der Tat sollte es im weiteren Verlauf noch zu einigen lautstarken Implosionen dieser Art kommen. Nach seinem Desaster mit Schubert rührte unser Kritiker den Bruckner lieber gar nicht erst an "und vergaß Paita. Aber er und Bruckner hatten Zeit". Dieser letzte Satz erstaunt umso mehr, als Paitas Bruckner doch längst im Kasten war. Eigentlich müßte es heißen: "Paita, Bruckner und ich hatten Zeit", was ihm denn wohl doch unangenehm gewesen wäre - und da sage einer, im Musikjournalismus existierten keine Schamwellen mehr! Um dieser Bahauptung indeß neue Nahrung zu geben, teilt unser Mann schnurstracks mit, was er zum Geburtstag bekommen und bei welcher Gelegenheit er das Präsent ausprobiert hat: "Während einiger Ferienwochen - mit einem Portable-CD-Gerät, einer Partitur und Paitas Bruckner-Platte ausgerüstet - begegnete ich" nicht etwa der Sennerin vom Bodensee, dem Alpenglühn oder dem legendären Volpertinger, sondern "einer wahrhaft aufregenden, freien und unkonventionellen Bruckner-Deutung. Paitas Darstellung brachte mir endlich auch die 'Achte' wirklich nah". Das freut uns aufrichtig, versetzen wir, und zwar in erster Linie für Bruckner, der seine Achte be-

kanntlich dem Kaiser widmete. Und nun erfährt er, nach knapp hundert Jahren, diese Resonanz!

Was hat dem solcherart *Resonierenden* denn bis dato mißfallen an der Achten, fragen wir harmlos. "Das Scherzo war mir stets allzu klobig erschienen; der Kopfsatz nicht so zwingend inspiriert wie bei den anderen Symphonien; im überlangen Adagio vermochte ich die Notwendigkeit der Harfen-Weihe-Töne nicht recht einzusehen. Einzig die Konzeption des Finales der Symphonie hatte ich immer schon zu verstehen und zu erföhlen geglaubt". Der Kritiker meint, so extrahieren wir in ernsthaftester Exegese, daß die musikalischen Inspirationen für sich genommen schon zwingend sein müssen; aus der einen soll die andere folgen, und zwar mit "Notwendigkeit" - kraft derer auch zwischen Inspiration und Konzeption die schönste Eintracht herrscht. Die Notwendigkeit wird nirgendwo anders als im Gefühl verstanden, und dies zu ermöglichen, ist die Aufgabe der Interpretation. Deshalb ist der Kritiker so verstimmt, "wenn Bruckners zyklische Welt zur stillen Versuchsanordnung struktureller Schichten oder statischer Klangebene umfunktioniert erscheint". Obwohl wir uns auch die mutmaßlich gemeinte strukturalistische Deutung sehr genau angehört haben, konnten wir weder im Tubenquartett noch in den acht Hörnern die behauptete Versuchsanordnungsstille ausmachen. Weiterhin sprechen wir den Verdacht aus, daß nicht Bruckners Sinfonie eine Zyklopeninsel ist, sondern vielmehr das uns vorliegende Feuilleton, da es regiert wird vom Polyphem, der zu dem Wort "erfühlen" eine Träne vergießt und bei "Versuchsanordnung" die Pranke hebt. Denn, so rechtfertigen wir unseren Scherz, woher nimmt der Mann

seine Bruckner-Ästhetik, wenn nicht tief innen aus "der Dumpfheit Leidenschaft"?

Gefühl ist alles! Und eben dies verwandelte unsere Lektüre allmählich in ein Trauerspiel. Ach, wie gern hätten wir hier unseren Diskurs über "Richtigkeit" entfaltet - stünden des Kritikers Forderungen an Bruckner nur mit diesem in irgendeinem Zusammenhang! O wir hätten entgegnen mögen, daß psychologische Stimmigkeit in dessen Sinfonien kein oberster Wert ist, zumal das - stets als Sachgehalt präsent - göttliche Geschehen in dem von Bruckner verkörperten Katholizismus, anders als (und schon haben wir uns in der Hypotaxis des verhinderten Diskurses verloren), anders als im Pietismus, in wesentlichen Momenten ebenfalls der Psyche inkommensurabel bleibt, und zwar in den Momenten des Wunders - vor allem der Menschwerdung und der Wiederauferstehung; Momenten, denen, wie wir aus dem Credo der großen Messe wissen, die Übergänge von der ersten zur zweiten und von der zweiten zur dritten Themengruppe entsprechen, und deren Brüchigkeit durch keine Vermittlung des Heiligen Geistes, dem bei Bruckner das Verfahren der Durchführung analog ist, psychologisch plausibilisiert, dafür aber umso gründlicher in der formalen Ordnung aufgehoben wird, was klanglich erfahrbar zu machen die vorrangige Aufgabe der Brucknerinterpretation ist - so hätten wir, konfrontiert mit einem wie auch immer gearteten Argument über Bruckners Musik, argumentieren können.

Da wir nun einmal in einen ganz anderen Diskurs geraten waren, in die Herzensergießungen eines kunstliebenden Großkritikers, wollten wir wenigstens genau wissen, was denn nun an jenem Ferientage im Gebirg Aufrengen

des geschehen war. Um es kurz zu machen: unser Freund erlebte einen glückhaft-identitätsstiftenden Augenblick sinnlicher Gewißheit, weil Herr Paita das sperrige Werk nach des Kritikers Geschmack gemodelt hatte: "Was bei anderen Dirigenten oft nur wie zufällige Reihung wirkt, klingt endlich hochdramatisch prozessual". *Endlich* hat es ein Ende mit den elenden Zufällen; selbst des Kritikers Urteil scheint von ihnen befreit, denn in der weiten Welt fand sein Inneres Entsprechung. Der erste Widerhall dieser correspondance klingt im Detail so: "Im Kopfsatz, schon bei der riesigen Exposition des ersten Themas, kommt die typische Fortspinnungshaltung Bruckners unüberhörbar heraus: Es wird ganz deutlich, wie Bruckner die Geister, die er ruft, die Kräfte, die er beschwört, entweder nobelchromatisch besänftigt oder aber katholisch erlöst, indem er sie in der Idee des Choralhaften kulminieren läßt".

Nobelchromatisch besänftigen - was mag das bedeuten? Wäre der Text vom Professor Raddatz, dann kämen wir zu dem Ergebnis, daß er diesen Bruckner unbedingt für den Friedensnobelpreis vorschlagen will. Unser Mann hingegen hat Bildung, und wer die hat, der kann auch bilden - weshalb ihm kein Neologismus zu hergesucht ist, wenn er nur dieses richtig schöne Notwendigkeits- und Kontinuitätsgefühl transportiert. Ziehen wir vor dem weltmännischen Geisterdompteur mit der Halbtonflöte, den die Einbildungskraft des Kritikers uns da erschaffen hat, respektvoll den Hut und wenden uns der Idee des Choralhaften (und damit auch der Coda unserer Polemik) zu. Uns faßt nämlich Mitleid mit den armen Geistern, die nicht einmal in einem anständigen Ideal kulminieren dürfen, sondern nur in einer

mageren Idee, die sie vermutlich sowieso schon bei sich führen. Und erst die Kräfte! Ihnen muß doch in der Idee zumute sein wie dem Münchner im Himmel. Daß sie nicht alle zusammen einfach im Choralhaften kulminieren dürfen, bleibt umso nachhaltiger ein Rätsel, als schon mit dem Choralhaften nichts anderes gemeint sein dürfte als eine Art Idee des Chorals. In der Idee der Idee kulminiert, mit oder ohne Fichte, der Text für all jene, die nach so viel Konfession auf den Schein von Intellektualität Wert legen. Für jene, so setzen wir zum allerletzten Biß an, die am Ende die Witwe des großen Dirigenten und mit ihr die Rolle des Zufalls in der Weltgeschichte geehrt sehen möchten, ist noch das kleine Leuchtsignal "Furtwänglers Intentionen gleichsam italienisch umsetzend" aufgestellt, dessen mittleres Wort den vorliegenden Text, wie der Eisenbeschlag den Eichenschrank, als echt deutsches Handwerk ausweist.

Bei diesem letzten Happen weht uns sogleich ein Hauch des großen Nichts an: "Gern biss' ich hinein, doch ich schreckte davor, denn in ähnlichem Fall, da füllte der Mund sich, gräßlich zu sagen! mit Asche". Zwar sind die Ergebnisse unseres Rezensenten, außer an seinen wirklich großen Tagen, die reinsten Appetitanreger für den polemischen Gaumen - doch, so besinnen wir uns auf die vielseitigen Erfahrungen des Volksmunds, der Mensch lebt nicht vom Brot allein. Und was gilt ein Kulturkritiker, unter dessen Lachfalten der Kummer speck prangt? Darum schütteln wir uns kräftig und fassen den einsamen Entschluß, angesichts der erlittenen Enttäuschung jene Maßstäbe und Urteile, an denen wir nachher rütteln, vorerst selber aufzustellen. Denn, so feilen wir unsere abschließende Sentenz, wo kein Be-

wußtsein von den Werken herrscht, da läßt sich um interpretatorische Richtigkeit nicht streiten.



Gustav Falke

Täuschende Nähe

Vom Nutzen und Nachteil des Aktualisierens

Die Mehrzahl derer, die bisweilen ein Konzert besuchen, das Radio andrehen oder eine Schallplatte auflegen, dürfte der Überzeugung sein, daß das, was sie dann zu hören bekommen, weitgehend den Vorstellungen des Komponisten entspricht. Der Interpret gilt ihnen als Decodierer des in Notenschrift encodierten Willens des Komponisten und im übrigen als Virtuose, d.h. als Handwerker. Daß auf Plattendeckeln die ekstatischen Verzückungen eines Karajans abgebildet werden, der Taktstock gleichsam unter der Energie zitternd, die der Maestro aus irgendeinem Jenseits empfängt, daß der Name des Interpreten zumindest in gleich großen Lettern erscheint wie der des Komponisten, der gängige Interpretenkult sollte darüber nicht hinwegtäuschen. Der Glaube an die Problemlosigkeit musikalischen Verstehens und der Glaube an die Irrationalität des einführenden Reproduzierens sind streng komplementär. Versuchte man die natürlichen Vorstellungen zur Werktreueproblematik zu ergründen, fände man vermutlich zweierlei: 1. Es gibt kein Werktreueproblem, weil doch alle spielen, was in den Noten steht. 2. Die gelungene, d.h. nachschöpfende Aufführung zeichnet sich durch ein gewisses Etwas aus, ein genialisches Gewürz, einen Geschmacksverstärker gewissermaßen, über dessen Geheimnis die großen Künstler verfügen und der, was beim einen bloß mechanische Abfolge bleibt, beim anderen zur Reinkarnation des Willens des Komponisten werden läßt. Die Verzückung des Interpreten ist die Verzückung des Mystikers, ozeanisches Gefühl des Aufgehens in ihren Gott. Damit ist aber der Unterschied zwischen dem Stümper, der seinen Text buchstabieren muß, und dem Genie, das aus dem Geist des Komponisten lebt, nur ein gradueller von Gelingen und Mißlin-

gen, nicht ein qualitativer von Interpretationen. Konsequenterweise reduziert sich in der Öffentlichkeit die Werktreuediskussion auf die Frage nach dem Gebrauch authentischer Instrumente. Stereotyp wird er mit dem Hinweis auf den nicht zurückzuschraubenden Fortschritt abgelehnt, historische Instrumente, das versteht sich leider heute noch nicht, realisieren andere Klangvorstellungen als moderne, nicht dieselben in mangelhafter Weise.

Von den Problemen, die die Auslegung des Notentextes häufig mit sich bringt, von dem Spielraum auch textgetreuer Auslegung, den er gewöhnlich läßt, weiß das Publikum in der Regel nichts, und man mag sich fragen, ob dem nicht auch gut so ist, muß doch auch der Gourmet nichts vom Kochen verstehen, selbst wenn dies seine Wahrnehmungsfähigkeit vielleicht schärfen könnte. Leider weiß das Publikum auch nichts davon, in welchem Maße in gängiger Praxis das mit dem Text Vereinbare weit hinter sich gelassen wird. Wüßte der Hörer, daß Schumann seine 'Träumerei' doppelt so schnell gespielt haben wollte als sie gewöhnlich vorgetragen wird, daß Bachs Musik eine differenzierte Artikulation und Phrasierung angemessen ist, nicht aber eine losgelassene Motorik, daß authentische Stimmung und Abwesenheit von Dauervibrato bei Mozart und Haydn einen Raumklang bewirken, der schlicht einem anderen Ideal entspringt als spätromantische Klangflächen, wüßte der Hörer dies und ließe es auch in seine Wertungen vordringen, er verwürfe dergleichen Praktiken. Ein wenig davon ist anläßlich der Tempi von Beethovensymphonien, wenngleich in recht problematischer Isolierung eines Parameters, ins Gerede gekommen. Daß es zu einer weitgehenden Aufklärung des Publikums

kommt, darf allerdings bezweifelt werden angesichts des desolaten Zustandes der Musikkritik bis hin zu einer mangelhaften Ausbildung der Schallplattenverkäufer. Bei einer breiten Angebotspalette, egal welchen Bereichs, kann ja nicht enzyklopädische Warenkenntnis des Konsumenten das Ziel sein, sondern Verbraucherorganisationen, worunter ich hier die Musikkritik zählen möchte, fällt die Aufgabe zu, die Waren zu testen, festzustellen, welche Funktionen sie wie erfüllen. Im Einzelfall kann dann der Konsument die faßlich aufbereiteten technischen Informationen zur Bildung eines eigenen Urteils nachvollziehen. Wenn die Musikkritik in technischen Details weitgehende Enthaltensamkeit übt - entsprechend der fragwürdigen Annahme der Trennung von Fachleuten und Laien-, so vergißt sie, daß zu einem solchen prüfenden Nachvollzug, dem das Fachwissen ja nur als Argument, nach dem Verstehen zu vergessen, dient, der bon sens genügt, bekanntlich die am besten verteilte Sache der Welt.

Aus beidem läßt sich kein Kapital schlagen. Weder dürfte man mit dem Konsumentenwillen die handelsüblichen Entstellungen rechtfertigen, da dieser Konsumentenwille eben kein aufgeklärter ist, noch könnte mit dem allgemeinen Wunsch, das Werk so zu vernehmen, wie es sich der Komponist vorgestellt habe, autoritär über Abweichungen geurteilt werden. Die textgetreue Aufführung kann so armselig wie die abweichende ergebnis sein. So sind die Tempi von Klemperers Beethovensymphonien, gemessen an den originalen Metronomisierungen, schlicht abwegig; aber er vermag mit ihnen den Heroismus überzeugender, weil unmetaphysischer als jeder andere darzustellen; Richters Schubertspiel, verkürzt um alles Klassische wie um alle Volkstümlichkeit,

verkürzt also um konstitutive Momente der Schubertschen Idee, läßt die Werke wahrhaft als "erstarrte Landschaft" (Adorno) erscheinen. Würde mit dieser Formel nicht so viel Mißbrauch getrieben, könnte man sagen, dergleichen halte den Werken in höherem Sinne die Treue. Tatsächlich entspricht in solchen Beispielen das Geschäft des Interpretieren dem des benjaminschen Kritikers, der die Werke in ihrer Wahrheit hervortreten läßt. Die musikalischen Sachgehalte, zu denken wäre an die funktionelle Einbindung wie Tanz, Repräsentation, Sakralität, aber auch an Intentionales wie die Aufnahme der Volksmusik in der Romantik oder die Idee des Gesamtkunstwerkes, treten mit dem Absterben ihres Kontextes in ihrer Äußerlichkeit hervor. Der avancierte Musiker, für dergleichen sensibel, überläßt dann das Abgestorbene der Mumifizierung durch die Historisten unter seinen Kollegen. Aber vielleicht ist auch noch das metaphorische Reden von Kern, hervortreten oder absterben noch zu metaphysisch insofern, als es an der einen zeitlosen Wahrheit des Werkes als am Ende der Tage hervortretender festhält. Vielleicht muß Interpretation nach dem Modell des benjaminschen Übersetzeraufsatzes begriffen werden: Interpretation ist Übersetzung eines Werkes in die Gegenwart. So wie jede Alltagsäußerung nur verstanden wird nach dem Maße des eigenen Wissens, vor dem Hintergrund der eigenen Probleme, so entdeckt der Interpret im vergangenen Kunstwerk die Momente, die der Situation seiner eigenen Zeit zu symbolischem Selbstbewußtsein verhelfen können. In jeder Interpretation tritt also ein Künstler einer bestimmten Zeit in eine je historische Konstellation mit einem Werk einer anderen Zeit. Das vermöchte zu erklären, warum Interpretationen veralten. Wie Benjamin

es an den Übersetzungen zeigte, kehren sie im Abstand ihren Zeitkern hervor. Noch Schnabels Beethovenspiel erinnert an Filmmusik der dreißiger Jahre, und Furtwängler hört man Weimar so an wie Wilhelm Kempff die Konrad-Adenauer-sche Restaurationsepoche. Vielleicht können Werke auch endgültig absterben, erschöpft sein, so daß keine Gegenwart sich mehr in ihnen erkennt. Andererseits gibt es die merkwürdigsten Renaissancen, man denke an die Affinität der Expressionisten zum Frühbarock. Sicher allerdings folgt aus Vorstehendem, daß es keine endgültige Interpretation geben kann. Nach richtig, falsch, gut und böse zu fragen, bezeugt hier wie anderswo Ich-Schwäche, mit einem Wort der Sozialpsychologie: mangelnde Ambiguitätstoleranz.

Der Vergleich mit Theateraufführungen bietet sich an. Nur mala fide läßt sich einer aktualisierenden Inszenierung vorwerfen, sie wolle Goethe etwas unterschieben, gar den Zuschauer betrügen. Auch der beflissenste Verteidiger unserer Klassiker nimmt doch, selbst wenn er nicht seine Ausgabe konsultiert, wahr, daß es sich um Auslegung handelt, sei es, weil er das Stück kennt, sei es, weil er Kulissen, Wortwahl, Kleidung als modern identifiziert. Ja nur weil er es als modern identifiziert, kann er überhaupt dagegen protestieren. Wie bei Theateraufführungen müßte es eine Selbstverständlichkeit werden, daß die ausführenden Künstler deutende Künstler sind.

Schwerer mag man sich tun, selbst bei Eingeständnis der Unabgeschlossenheit der Geschichte der Werke, auf die Idee zu verzichten, die mannigfaltigen, in der Geschichte hervortretenden Aspekte der-einst in einer Interpretation bündeln zu können. Aber Interpretation muß wohl als Konkretisation, Besonderung gedacht

werden, so daß dialektisch der Reichtum der Momente als Unbestimmtheit erkläre. Wenn überhaupt sich die Idee der Totalität realisieren läßt, dann im rezipierenden Subjekt, sei es als Kollektion von Möglichkeiten, in der Plattenkiste physisch präsent, sei es aber auch als dem Durchlaufen der Mannigfaltigkeit folgende Synthese: Das einmal in der vereinseitigenden Verdeutlichung Vorgeführte bleibt dem Werk auch anzuhören, wo es vom Interpretieren gar nicht intendiert wird; wo Glenn Gould eine Mittelstimme entdeckt, da ist sie fürderhin, auch wenn andere diese Entdeckung nicht zur Kenntnis nehmen. Dem Kompromiß: produktive Einseitigkeit des Interpretieren - bewahrende Vielseitigkeit des Rezipienten steht allerdings, mag er in Grenzen seine Wahrheit haben, der Historismusverdacht entgegen. Nimmt man den Wahrheitsanspruch der Werke ernst, so können nicht alle Interpretationen gleiches Recht beanspruchen.

Authentische Werke zeichnen sich dadurch aus, daß sie negativ Bezug nehmen auf eine vorgefundene Tradition, die - in Adornoscher Sprechweise - im Werke selber gegenwärtig ist als Material. Wenn aber der Prozeß der Verarbeitung der Tradition dem Werke selber immanent ist und somit das Werk dem Negierten verbunden bleibt, ist die Kenntnis des Negierten für das Verständnis des Werkes unabdingbar. Klingt eine Mozartsymphonie aus der Perspektive Beethovens als klassisches Ebenmaß, so erweist sich erst von J.C. Bach her gesehen all ihr Gewagtes, Extremes. Am stärksten macht sich die Notwendigkeit, die negierte Tradition zu kennen, allerdings bemerkbar, wo mit Konventionen gespielt wird. Vielleicht wird Haydn heute der ihm gebührende Ruhm deshalb nicht zuteil, weil sein Humor, die permanente getäuschte Er-

wartung, nur an vergleichsweise abgestandenen Scherzen wie dem Paukenschlag überhaupt noch nachvollziehbar ist. Andererseits wird, was einst eine Erregungsschicht war, Motivzerlegung, durchbrochene Arbeit, Tristanharmonik, schnell Gemeingut, geht ins Material über. Das affiziert unmittelbar die älteren Werke selbst, sie werden selbstverständlich. Eine beethovensche Dissonanz ist nach der Verselbständigung der Dissonanzen nicht mehr schrill, die haydnische Verdopplung der ersten Violine durch eine Flöte nicht mehr schmelzend nach berliozscher Instrumentationskunst. Hier zeigt sich klar - das Argument stammt vom frühen Adorno -, daß bereits um den Werken getreu zu werden, also ihre ursprüngliche Wirkung nachvollziehbar zu machen, man vom Text abweichen mußte. Harnoncourts Mozartspiel intendiert deklariertmaßen eine solche Auffrischung; aber auch an die dämonischen Schuberteinspielungen des Buschquartetts wäre zu denken.

Grundsätzlicher gewendet und aufs Formale reduziert folgt aus dem Charakter der Werke als bestimmter Negation das notwendige Veralten dieser Werke. Das negative Urteil, so lehrt Hegel, affirmiert die Sphäre des Urteils; mit dem historischen Abstand gleichen sich, das obige Beispiel wieder aufgegriffen, J.C. Bach und Mozart einander an, so daß wohl vielen Hörern ein J.C. Bach als typischer Mozart untergeschoben werden könnte. Umgekehrt besteht der Fortschritt in der Kunst, das ist der wohl unbezweifelbare Grundgedanke der adornschen Ästhetik, in wachsender Materialbeherrschung, d.h. in der Tilgung konventioneller, allgemeingültiger Momente. Wo der damalige Hörer einer späten Mozartsymphonie von deren Intellektualität befremdet war, findet der heutige

Hörer, je nach Provenienz mit Kunstgefluß oder Ablehnung reagierend, nur Konventionalität. Insbesondere die Musiker des Schönbergkreises haben dieser wachsenden Individuation oder Autonomie oder wie immer man den Vorgang bezeichnen will, Rechnung zu tragen versucht, indem sie sich bemühten, den Sinn jeder Phrase aus der konstruktiven Einheit zu bestimmen, also all das, was vielleicht auch bewußt Schema ist, gleichsam nachträglich durch die Artikulation auszukomponieren. So verzichtet Leibowitz bei seiner Einspielung der Beethoven-symphonien fast vollständig auf die regulären Taktbetonungen, läßt vielmehr die metrische Ordnung sich aus der Phrase entwickeln. Der Nachteil des Verfahrens liegt auf der Hand: Der Haydns Humor beerbende Bruch des Schemas in sforzato, im piano subito oder in einer Pause auf betonter Zählzeit geht verloren. Für Artur Schnabel, so geht aus Äußerungen seiner Schüler hervor, stand nachgerade die Individuierung der Artikulation im Zentrum des interpretatorischen Geschäfts. So bemühte er sich, die Symmetrie der klassischen Viertaktigkeit durch Crescendi oder Accelerandi zu unterlaufen, die Zielpunkte einer Phrase, eines Crescendos werden bei ihm immer leicht zurückgenommen, das Thema einer Fuge, wo es wieder auftaucht, leiser gespielt, da man es ja schon kenne. Die wahrhaft einzigartige Kunst Schnabels besteht - einen Ausdruck des 18. Jahrhunderts zu gebrauchen - in seinem Geschmack, der derartige Individuationen nie in einen Widerspruch zur konstruktiven Substanz geraten läßt.

Damit ist jedoch das Werk keineswegs zur Folie für die mehr oder minder genialen Einfälle des Interpreten geworden, denn gerade der um Aktualisierung bemühte Interpret, der Interpret, der nicht

einfach in unbefragten Traditionen steht, wird danach trachten, vom ursprünglichen Text auszugehen. Das führt zu einem Problem: Der Auslegbarkeit der musikalischen Zeichen. Mit der Kenntnis des Urtextes ist es ja keineswegs getan, er muß erst lesbar gemacht werden. Vorab ändern die Zeichen selber geschichtlich ihre Bedeutung. So war vor 1800 z.B. Andantino ein schnelles Andante, später ein langsames. Das muß man schlicht wissen. Aber auch jeder Komponist benutzt das Zeichensystem auf je unterschiedliche Weise. Hermeneutische Selbstverständlichkeit müßte es sein, den Sinn eines Zeichens aus dem einzelnen Werk, dem oeuvre des Komponisten und dem Schaffen der Epoche zu erhellen. Kolischs berühmte Untersuchung über Tempo und Charakter bei Beethoven gibt im Grunde nur ein Beispiel für diese von jedem Interpreten zu leistende Vorarbeit. Leider sehen wohl die wenigsten Musiker auch nur über die Grenzen der Literatur ihres Instruments hinaus. Das eigentliche Problem des Textverständnisses macht allerdings nicht aus, was in den Noten steht, sondern das, was nicht in ihnen steht, die für die Musiker der Zeit unbefragte Ausführungskonvention, mit einem modischen Ausdruck gesagt, aber gegen ihn gedacht: die Leerstellen des Werks. Schon Adorno hatte ja festgestellt, daß mit fortschreitender Autonomie, Durcharbeitung der Werke durch immer exaktere Notierung die Freiheiten des Interpreten eingeschränkt wurde. Das trifft jedoch nur eine Seite des Phänomens. Wer einmal versucht hat, eine Händelsonate zu spielen, wird bemerkt haben, wie spärlich die Ausführungsvorschriften sind, und vor allem, wie abstrakt eine textgetreue Ausführung klingt. Tatsächlich wissen wir aus Lehrbüchern der Zeit, daß die Lücken durch improvisierte

Ornamente gefüllt wurden; ja Schulbeispiele solcher Verzierungskunst, wie Telemanns methodische Sonaten, klingen für unser Ohr, an dürftigere Kost gewohnt, vollständig überladen. Für diese Zutaten freien Spiels gab es allerdings detaillierte Regeln, so daß Adorno nur bedingt recht hat, wenn er von einer wachsenden Einengung der Freiheiten des Interpreten redet, vielmehr tritt an die Stelle des Gesetzes der Konvention die Selbstgesetzgebung des Werkes. Allerdings wird an Fragen der Improvisation nur besonders deutlich, was letztlich bei Artikulation und Intonation eine viel größere Relevanz besitzt. Wenn bei Bach auf weiter Flur sich ein einsamer Bindungsbogen findet, so bedeutet dies ja keineswegs, daß der Interpret grundsätzlich so spielen kann, wie es ihm gefällt, was heute übrigens meistens ein Dauerlegato bedeutet, daß Bach aber an dieser einen Stelle denn doch Wert darauf lege, daß gebunden werde, sondern daß es für einen Zeitgenossen eindeutig war, wie die anderen Stellen zu artikulieren seien, daß aber hier bewußt von der Konvention abgewichen werde, oder daß es hier zumindest zweifelhaft sei, welche Konvention man zu befolgen habe. Daraus kann als Regel abgeleitet werden: Notiert wurde das, was sich nicht von selber verstand. Das heißt einerseits, daß, je weiter die Kompositionen zeitlich von uns entfernt sind, der Interpret sich um so mehr um die Kenntnis von Traditionen bemühen muß, sich nicht auf das Studium des einzelnen Werkes beschränken kann. Andererseits folgt aus genannter Regel in umgekehrter Richtung, daß auch die akribischste Notation systematisch unbestimmt bleibt insofern, als, phänomenologisch gesprochen, die musikalische Lebenswelt nie als ganze Gegenstand des Bewußtseins werden kann. Phänomene wie Agogik, Rubati,

Tonbildung sind durch die Schrift kaum zu erfassen. Unser heutiges technizistisches Ideal, allgemein als aus Sicherheitsbedürfnis entspringend gedeutet, geht darauf, alle Töne in gleicher Länge, gleicher Betonung, gleicher Stärke erklingen zu lassen, gewissermaßen ein physikalisch getreues Abbild des Textes zu geben. In anderem Sinne wird da absolute Musik gemacht, ihr Produktcharakter, die Spuren des Menschen an ihr sollen verwischt werden - man denke an die hochgelobten unhörbaren Lagenwechsel bei Anne Sophie Mutter. Der Barock dagegen hatte auch für Läufe oder Sequenzen, die durch ihr formales Ebenmaß für unser Ohr geradezu das materiale herbeizutieren scheinen, genaue Regeln, wie Betonung, Artikulation und Dauer abgestuft werden. Sie sind, will man sich denn der Mühe unterziehen, aus Schriften der Zeit relativ eindeutig zu rekonstruieren.

Zugrunde liegt das Problem, was den Text eigentlich konstituiert: Tonhöhe und -länge (in welcher Stimmung), auch Instrumentation, Artikulation, gar Intonation? Nur das Notierte oder auch die Konvention? Diese Frage zu lösen, und defacto entscheidet sie ja jeder, dürfte es vorab hilfreich sein, sich den Schriftcharakter von Musik vor Augen zu führen. Die natürliche Vorstellung geht - eingangs wurde darauf verwiesen - wie allgemein für Sprache auch für die Musik von einem Sender-Empfänger-Modell aus: Der Komponist hat eine klangliche Vorstellung, die er mit den zur Verfügung stehenden Mitteln verschriftlicht; der Interpret ist Spezialist im Decodieren; bei Werkuntreue rauscht es im Kanal. Wer allerdings sich über seine eigene musikalische Phantasie einmal beugt, wird feststellen, daß sie in Tonhöhe, -länge und Klangfarbe eher vage ist. Der musikalische Bewußtseinsstrom gewinnt erst in

dem Maße Konturen, in dem er ins System der Differenzen, das die Musiksprache ausmacht, eingefügt wird. So haben z.B. die Vierteltondifferenzen für unser musikalisches Bewußtsein keine phonematische Bedeutung, wir können sie wohl produzieren oder hören, aber sie werden als falsch wahrgenommen, eine Melodie könnten wir mit ihnen nicht bilden. Wie überhaupt Denken an Sprache gebunden ist, so auch das musikalische. Die unmittelbare Konsequenz aus dem Schriftcharakter der Musik, der - kaum braucht es heute noch erwähnt zu werden - nicht deren Verschriftlichung meint, ist, daß der Komponist keineswegs als der bevorzugte Interpret seiner Werke angesehen werden kann und dies nicht nur, weil sein technisches Ungenügen vielleicht eine Umsetzung seiner Phantasie verunmöglichte. Die Aktualisierung des Notierten muß notwendig eine Unbestimmtheit ausfüllen oder, logisch gewendet: Die Musiksprache ist das Allgemeine, das Werk das Besondere, die Interpretation das Einzelne. Das Einzelne aber kann nicht sprachlich gefaßt werden, Individuum ineffabile. Der Interpret muß die Differenz von Sprachlichem und Seiendem je und je überbrücken. So ist z.B. erklärlich, daß Bartók in seinen Konzerten von den von ihm selbst vorgeschriebenen Tempoangaben nicht unerheblich abwich. Aber: Phänomene werden verschriftlicht durch das unterscheidende Bewußtsein, über das Lehrbücher der Zeit zureichend informieren. In dem Maße, in dem die Artikulation reflektiert, d.h. Regeln unterworfen wurde, wurde sie auch integrativer Bestandteil der Werke, ist nicht mehr Beiläufiges, sondern so verbindlich wie das Notierte.

Das Recht zur Abweichung vom Text, Text im ausgeführten weiten Sinne begriffen, läßt sich also im Ernst so wenig

bestreiten wie die Pflicht zum Studium dieses Textes nach allen Regeln der hermeneutischen Kunst. In letzter Instanz geht es um das Verhältnis von Geschichte und Wahrheit, Historizität und Normativität. Vorab mag erstaunen, daß Kunst- und Literaturwissenschaft sich nicht in gleicher Weise vom Veralten ihrer Gegenstände bedrängt fühlen. Zwar wehren sich Kunstsachverständige gegen die Restaurierung der Sixtinischen Kapelle mit der Begründung, wir haben uns schon derart an die verblichenen Farben gewöhnt, daß die ursprüngliche Frische auf uns schockierend wirken werde, dergleichen nimmt man aber doch kaum ernst; zwar hat die Debatte um aktualisierende Inszenierungen immer noch eine gewisse Brisanz, aber sie betrifft nur die Aufführungen, zieht ihre Argumente aus den als historisch interpretierten Werken. Umgekehrt wird dort niemand bestreiten, daß die Faszination durch das Lächeln der Mona Lisa oder die Identifikation mit Liebesglück und -leid von Romeo und Julia einen wo nicht inadäquaten, so doch sehr äußerlichen Zugang zu diesen Werken bedeuten, daß diese sich vielmehr erst der Vermittlung durch historisches Wissen erschließen. Wenn die Notwendigkeit einer solchen Vermittlung gerade auch zur Fruchtbarmachung vergangener Gehalte für die Gegenwart in Kunst und Literatur viel anerkannter ist als in der Musik, so wohl, weil dort die Gegenstände viel leichter begrifflich gefaßt werden können. Musik dagegen scheint als reiner Ausdruck des Gefühls dem Begriffe gänzlich fremd zu sein, denn das Gefühl hat die Form der Unmittelbarkeit und ist somit auch in unmittelbarer Annäherung, so scheint es, nur zu verstehen, als Nachempfinden. Aber nicht nur die Unmittelbarkeit des Gefühls ist vermittelt, in je historischer Sozialisation geworden,

auch sein Ausdruck - so denn Musik überhaupt als Gefühlsausdruck gefaßt werden kann - ist nicht mimisch-gestisch, sondern symbolisch und damit zuinnerst geschichtlich. Diese doppelte Vermitteltheit des Gegenstandes verbietet ein unmittelbares Herangehen an ihn; die Einfühlung findet, narzißtisch, immer nur sich selber im Gegenstande wieder. Man denke an die barocke Affektenlehre: Im Barock werden jedem Gefühl mehr oder weniger feste Ausdrucksfiguren zugewiesen, die jedoch das Gefühl eher bezeichnen als ausdrücken und somit für uns gar nicht nachzuempfinden sind. Sie sind allegorischen Wesens. Das impliziert eine objektivierende Einstellung zur Innenwelt, an der jede romantisierende Interpretation schlicht vorbeigeht. Nun wehrt sich natürlich gerade die bewußte Aktualisierung gegen das Nachempfinden, das - Form der Unmittelbarkeit - sich keinerlei Grenze zwischen sich und der Sache bewußt ist. Aber noch der Verfremdung wohnt insofern das Moment narzißtischer Aneignung inne, als ja nicht die Sache in ihrer Sachhaltigkeit als fremd erfahren wird, sondern vermittels der Sache das Subjekt sich in *seinem* Ausdruck als fremd erfahren möchte. Wenn in unseliger Nietzschestradition die Unfruchtbarkeit der Historie ausgemacht, gar die Hermeneutik als Krankheit der Therapie bedürftig scheint, so ist dagegen nicht philologischer Eros zu halten, sondern schlicht die Notwendigkeit, den Bezug auf sich oder seine Gegenwart zu suspendieren, damit nicht jedes Neue zum Vexierbild des Altbekanntes wird. Sei es, um sich zu finden, sei es, um sich zu verlieren, muß sich das Subjekt in die Ferne des Raumes oder der Zeit begeben. Man nehme die Darstellung von Leiden bei Bach. Fraglos ist sie gebunden an einen historischen Augenblick, den Einstand höfisch-sakra-

ler Ordo und bürgerlicher Subjektivität. Gerade weil das Subjekt des Heils gewiß ist, kann es der Heilsferne der Gegenwart ins Auge sehen. Indem aber die Heilsgewißheit abgründig zweifelhaft wurde, zerfällt die Bachsche Erfahrung, die es vermochte, das Freudigste in der Trauer zu sagen, um ein Wort zu gebrauchen, das Hölderlin auf den sozialhistorisch analog einzuordnenden Sophokles münzte. Entweder es wird die Ordnung und damit die Freude am Sinn bekräftigt: aber als affirmierte ist sie ideologisch; sie muß, um Zweifel zu unterdrücken, überbetont werden, und es resultiert daraus das gravitatische Bachspiel, vor dem schon Adorno Bach energisch verteidigt hatte, oder die losgelassene Motorik, die erreichte Individuation unterdrückend. Oder es wird die Leidenserfahrung hervorgehoben: während das Leiden aber bei Bach seine Erhabenheit durch die Objektivität der Ordnung und die sie repräsentierende Strenge der Form erhielt, wird es als subjektivierte wehleidig, sentimental. Das gilt durchaus auch für qualitativ so hochstehende Einspielungen wie Scherchens Kunst der Fuge, die offenkundig versucht, Bach in eine Situation transzendentaler Obdachlosigkeit zu übersetzen und damit das Leid zu einem Existential werden läßt. Wenn aber die restaurierte Ordnung ideologisch und das subjektivierte Leiden sentimental wird, weil die Möglichkeit des Einstandes von Subjekt und Ordnung als gegebenem vergangen ist, so zeigt sich hier paradigmatisch, daß dem Gehalt der Werke nur eine Aufführungspraxis getreu bleibt, die die Werke in ihrer Fremdheit beläßt oder, wo Nähe zu täuschen vermöchte, diese Fremdheit gar hervorkehrt.

Jens Hagedstedt

Geschichte statt Historismus

Interpretation aus dem Blickwinkel der Moderne

I.

Kann man sich mit Bach und Beethoven umstandslos identifizieren, zu Bach und Beethoven werden (Claudio Arrau), wenn man ihre Werke aufführt? Oder sind diese Werke zuvor freizulegen, von den Überlagerungen und Verkrustungen, vom Schutt der Geschichte zu befreien?

Ganz gleich, wie man diese zu kurz greifende Frage beantwortet, die die "Werktreue"-Diskussion bestimmt: Die Interpretation der überlieferten Musik ist heute in einem Traditionalismus befangen, der ohne Parallele ist im Leben der Künste.

Die große Literaturkritik weiß seit langem, daß die Werke neue Gehalte in ihrer Wirkungsgeschichte hervortreiben, indes die alten absterben, und weiß, daß dieser Prozeß im Lesen und Denken anzuerkennen und zu befördern ist; das Theater versucht seit Brecht, auch praktisch der Geschichte der Werke, behutsam und doch entschieden-konsequent, gerecht zu werden. Über die musikalische Aufführung aber wird noch immer im Rahmen der seit je unzulänglichen subjektive-Willkür-versus-dienende-Sachlichkeit-Kontroverse gestritten. Oder nicht einmal gestritten: Man beruhigt sich dabei, für die Sachlichkeit Partei zu ergreifen, ohne zu sehen, daß Tradierung die Sache, die Werke verändert, so daß manchmal nur die Abweichung vom Notentext ihnen gerecht zu werden vermag, nicht seine beflissene, vermeintlich treu-unverbrüchliche Umsetzung. Ein sforzato, einige Dutzend Male vernommen, ist als sforzato nicht mehr kenntlich und muß auf anderem Wege als dem der dynamischen Akzentuierung wieder erfahrbar gemacht werden.

Bewußtmachung mag einiges erreichen. Denn die Künstler würden, auf dem Theater groß geworden, nicht so denken, wie sie es als Musiker tun. Die Interpreten

könnten sich sozusagen von der Drohung des schlechten Gewissens befreien, die Kritiker von dem Zwang, für jede mißachtete Vortragsbezeichnung einen Prozentpunkt insgeheim abzuziehen und dann mit langem Gesicht oder gestrenger Miene dazustehen, wenn der Kandidat nur 71% Beethoven über die Rampe bringt.

Daß es nicht das reine Vergnügen ist, Beethovensymphonien texttreu (mehr oder weniger) von Abbado oder Bernstein, von Cluytens oder Dorati zu hören, wird kein Kritiker sich ganz verhehlen können. Ertragen wird diese Unlust aber nur, weil die andere noch größer wäre: an scheinbar willkürlichen Interpretationen sich delectieren dürfen zu sollen. Daß die Unlust unbegründet wäre, daß die vermeintliche Willkür nicht unbedingt eine ist, wäre einzusehen.

"Wenn Beethoven 'piano' notiert hat und man spielt forte, dann ist das eindeutig falsch!" - "Wenn man bei Beethoven Pianissimo spielt, obwohl er Fortissimo notiert hat, dann kann man für mein Empfinden darüber nicht einmal mehr diskutieren - leider gibt es so etwas bei einigen jungen Leuten heute schon wieder." sagt Claudio Arrau mit wünschenswerter Deutlichkeit. (Wittgenstein: "Ist ein falscher Gedanke nur einmal kühn und klar ausgedrückt, so ist damit schon viel gewonnen.") Aber dieser Dogmatismus (kein "Purismus", der "strenggenommen" recht hätte, aber um humaner Nonchalance willen zu mildern wäre) ist im Unrecht. Beethovens fortissimo mag in vielen Fällen nur als bewußt vermiedenes, durch das artikulierte pianissimo hindurch, vernehmbar sein; in jedem Einzelfall ist darauf zu hören, wie die betreffende Passage, durch die Interpretationstradition vermittelt, sich der aktuellen Erfahrung darstellt, statt die Geschichte,

wie dem herkömmlichen Denken eigentümlich, aus dem Gesichtsfeld auszublenzen. Solange selbst die begabtesten und gebildetsten Musiker wie Arrau denken, behält Adornos Urteil (auch wenn man nicht jedes seiner Kriterien übernehmen möchte) recht: "Die überwältigende Zahl aller musikalischen Aufführungen traditioneller und neuer Musik ist, wie sich bündig zeigen ließe, falsch, auch die der berühmtesten Interpreten."

II.

Seltsam überhaupt diese Bereitschaft, die Werke als vollendete, innerlich unangefochtene Schöpfungen zu betrachten, die der Interpret ohne Abstriche nachzuschaffen habe. Das wird gefordert; aber so offenkundig verstößt diese idolatrische Haltung gegenüber einem von Menschenhand Geschaffenen gegen besseres Wissen, daß die Autorität des Werkes eigens begründet werden muß. Das geschieht dann allerdings auf eine Weise, die den Widersinn nur verschiebt: das Werk wird zum Geschöpf des unfehlbaren "Genies". Verdankte die bürgerliche Person des Komponisten ihr Avancement zum "Autor", zum großen Namen, zum Mythos oder zur Legende ursprünglich seinen Werken, so bürgt nun der Name für die Werke. Sie sind gleichsam testamentarischer Wille, dem ehrfürchtig zu willfahren ist. Interpretation bedeutet, sich mit dem Komponisten zu identifizieren, heißt es sogar, übereinstimmend, bei so verschiedenen Musikern wie Claudio Arrau und Friedrich Gulda. ("Darin sind sich alle, die etwas von der Sache verstehen, einig.")

Was läßt sich, psychoanalytisch, schließen aus einer solchen Vorstellung? Nichts. Aber der Wunsch nach Identifikation sollte doch berücksichtigen, daß die Identität des Künstlers (und die seines Werkes) selbst eine imaginäre, immer

schon unterminierte ist. So wie unsere Identität - das, was wir von uns wissen - den Punkt nicht miteinbegreift, von dem aus wir es wissen (er ist kein archimedischer Punkt!), so liegt die Identität des Komponisten für ihn selbst nur in dem, was er von sich und seinem Werk verstanden - und goutiert - hat. Schon zu seiner Entstehungszeit ist das Werk a priori "mehr", als sein Schöpfer davon zu wissen vermag.

Die Vorstellung des schreiend und gestikulierend durch die Straßen Wiens stürzenden Beethoven läßt ahnen, wie stark der Künstler diesem Mehr, dem Amorphen, bisweilen ausgesetzt ist, und Beethovens Skizzenbücher lehren, wie verschlungen und wie bedroht oft der Weg vom Einfall zur endgültigen Konstruktion ist. Jede Komposition hat Momente, die in dieser Konstruktion nicht aufgehen, von ihr sich nicht integrieren lassen; diese Momente sind es, die (Adorno hat darauf immer wieder hingewiesen) die Geschichte der Künste - wie jede Geschichte - vorantreiben und nach und nach auch die bestehenden Werke verändern. Das herrlich unermüdliche, den melodischen Höhenflug immer wieder vereitelnde Sequenzieren im Kopfsatz des 6. Brandenburgischen Konzerts hören wir anders als der Komponist, - spätestens seit es die minimal music (und Wendy Carlos' unschätzbare Switched-on-Version!) gibt und, auf der Kehrseite einer Warenwelt im Zeichen technischer Reproduzierbarkeit, die seltsame, nicht notwendig regressive Lust am Immergleichen, am ereignislosen Auf-der-Stelle-treten. Dies, wie gesagt, ist kein blosses Wissen um historische Korrespondenzen (das Bach trivialerweise nicht haben konnte), sondern eine qualitativ andere ästhetische Erfahrung. Wir hören "mehr" als Bach, in anderer Hinsicht

aber zweifellos auch "weniger". Das Mehr - welches sich, beiläufig, aus jenem entfaltet hat, das schon zu Zeiten des Komponisten die Intention überschritt - ist aber nicht durch "Identifikation" auszugrenzen, sondern es ist der Sinngehalt des Werkes, den Interpretation im emphatischen Sinne herauszuarbeiten hat.

Und selbst wenn man sich unbedingt identifizieren möchte: man sollte den großen Alten doch nicht den eigenen Traditionalismus unterstellen. Angenommen, Bach wäre nicht 1750 gestorben, sondern würde, unverwüstlich und immer noch neugierig, was die Jungen machen, bis heute Aufführungen des besagten Brandenburgischen Konzertes dirigieren: ist es vorstellbar, daß Bach das Werk nach wie vor unverändert, "werktreu" im defizienten Sinne, interpretieren würde? Die Werktreue-Bewegung hat ihre Meriten, sie hat viel Überlegung investiert (und investiert noch) in die Rekonstruktion historisch getreuer Aufführungen; sie hat weiland tatsächlich einen neuen Aufführungsstil - und später, in ihrem historistischen Ableger, einen weiteren - geschaffen, und zwar über die geschichtliche Epoché des Traditionsbruchs, der allein authentische, im Wandel der Werke begründete Tradition gewährleistet. Aber lange schon ist der nächste Traditionsbruch überfällig: Es ist an der Zeit, nicht mehr "historisch" zu denken - nach Heideggers Unterscheidung -, sondern geschichtlich, und nicht nach allgemeinen Regeln, sondern kasuistisch, ad hoc. Die Werke haben nicht nur eine Entstehungs-, ihre Vorgeschichte, sie haben auch ihre - Geschichte, ein Leben, das mit der Vollendung der Partitur beginnt und das, gerade im Detail, ein individuelles ist.

III.

Werfen wir, bevor wir die Aufgabe der

Interpretation in der eingeschlagenen Richtung weiter umreißen, noch einen kritischen Blick auf die angesprochene historisch-historistische Aufführungspraxis. Das Interesse, vorab, ist zweifellos legitim: herauszufinden, wie alte Musik "damals" geklungen hat. Aber die Versuche, allein mittels originaler Instrumente und stilgerechter Umsetzung der Notation die historische Wahrheit zu rekonstruieren, verkennen, wie weit sie von ihrem Ziel entfernt sind; sie übersehen nämlich das wesentlichste Moment: den geschichtlichen Wandel der Affekte. Denn natürlich kann man einen Text des 17. oder 18. Jahrhunderts auch mit Originalinstrumenten "swingen" lassen, kann ihn motorisch-perkussiv traktieren oder in romantischen (oder was wir dafür halten) rubati-Bädern aufweichen, ohne gegen die Notation zu verstoßen.

Die krassen Beispiele machen deutlich, was gemeint ist, und beleuchten grell die weitverbreitete, unbefragt-selbstverständliche Überzeugung, daß im Verlauf der Jahrhunderte wohl die Faktur der Werke sich verändert habe, das musikalische "Denken" sozusagen, nicht aber die Affektivität, die "Gefühle".

Gewiß evoziert die Aufführung eines gregorianischen Cantus andere Affekte als die eines Madrigals von Monteverdi oder einer Beethovenischen Symphonie, und es ist anzunehmen, daß die Notation diese Affekte in einem gewissen Maße "transportiert", so wie die Orthographie des barocken Neuhochdeutschen mit ihren vielen Konsonantenverdopplungen wohl eine kantigere Mundart indiziert, als unsere Gegenwartssprache es ist. Aber wir sind völlig ungeübt im Lesen dieser geheimen Implikationen und Informationen der Notenschrift und nicht einmal mit ihrer Notwendigkeit vertraut, wo wir - wie bei Beethoven - wännen, affektiv

habe sich seither ohnehin nichts verändert.

Der Affekt aber ist fundamentaler, ursprünglicher als der Ton-Wortlaut, so wie die Gestimmtheit einer Rede, ja die Stimme des Redenden ursprünglicher ist als die Worte. Und er ist wesentlicher, insofern die Kultureigenschaften es umso mehr sind, je weniger sie der Intention, der Selbsttransparenz und -kontrolle unterworfen sind. Was ein Mensch, eine Epoche fundamental sind, können sie selbst nicht wahrnehmen. Der Historiker trachtet diese daher "besser" zu verstehen, als sie sich selbst verstanden hat, und der Graphologe orientiert sich an den unscheinbaren Marginalien, nicht am intentionalen Duktus.

Der Affekt vor allem wäre also zu rekonstruieren, das wäre die Aufgabe eines legitimen "Historismus", dem es nicht bloß um die besinnungslos-regressive "Einfühlung" geht. Die Instrumentenfrage und sogar die klassischen Probleme der Textrealisierung sind demgegenüber zweitrangig. Weil sie dies nicht sieht, bestimmt sich die historistische Aufführungspraxis, was die Affektivität betrifft, bloß negativ: durch den Refus von Affektqualitäten, die, wie die Motorik, mit Sicherheit späteren Datums sind als das interpretierte Werk, - oder sie bestimmt sich unbewußt und blind im Positiven, dem Irrtum und der Ideologie anheimgegeben.

Der Wandel der musikalischen Affekte läßt sich nur bis ins erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts zurückverfolgen - bis in die Anfänge der Tonaufzeichnung. Wir können heute noch wissen, wie Schönberg seine Musik gehört hat, vielleicht auch Brahms. Aber eine Schallplatte "Komponisten interpretieren ihre Werke" mit Beethoven am Broadwoodflügel wäre ein heilsamer Schock für all diejenigen, die in ihren inspiriertesten

Momenten mit ihm identisch werden zu können glauben. Harold C. Schonberg resümiert Schindlers Bericht über Beethovens Interpretation der beiden Sonaten op. 14: "Die Pianisten des 20. Jahrhunderts wissen so viel über Beethovens Klavierstil wie er über den heutigen, und wir würden sein Spiel, wenn er heute zurückkehrte, vermutlich als geradezu chaotisch empfinden und er das der Beethoven-Spezialisten unserer Zeit als trocken, unmusikalisch und ausdruckslos." Schindlers Bericht bietet genug, um den "Unterschied zwischen Beethovens eigener Auffassung über seine Musik und dem, was wir 'Werktreue' nennen, augenfällig" werden zu lassen, aber zu wenig, um den Charakter der Beethovenischen Affekte positiv zu bestimmen. Vom Heroischen, Titanischen seiner Musik nehmen wir heute wohl nicht mehr wahr als, mit einer Formulierung Heideggers, den "blassen Schein von Helle", der das nur noch "schwache Wetterleuchten eines längst abgezogenen Gewitters" "in unsere Kenntnis des Gewesenen bringt".

IV.

Ob uns dieses Gewitter noch einmal erschrecken, zumindest beeindrucken kann? Zweifel sind angebracht. Betrachten wir die Werke als abgestorben, sie werden gerade in ihrem Wesentlichen jedem historistischen Wiederbelebungsversuch sich verweigern; tragen wir stattdessen unser späteres Wissen in sie ein. Walter Benjamin, der die "Ansiedlung des Wissens" in den "abgestorbenen" Werken propagierte, hat die Wissenschaft gegen die Behauptung verteidigt, sie könne "zum naiven Kunstgenuß nicht anleiten, so wenig die Geologen und Botaniker den Sinn für eine schöne Landschaft erwecken können" (Julius Petersen): "diese Behauptung ist so schief, wie das Gleichnis, das sie decken soll, irrig.

Sehr wohl vermögen dies der Geologe, der Botaniker. Ja, ohne ein zumindest ahnendes Erfassen vom Leben des Details durch die Struktur bleibt alle Neigung zu dem Schönen Träumerei."

Benjamin hat den wissenden, erkennenden Umgang mit abgestorbenen Kunstwerken als "Mortifikation" begriffen und - man mag einwenden, daß die Werke ja tot per definitionem schon sind, wenn das "tötende" Wissen in ihnen angesiedelt wird - damit zumindest den Gewaltcharakter benannt, der der scharfen begrifflichen Konturierung unvermeidlich innewohnt. "Mortifikation" durch ein Geschichte stiftendes Denken und Handeln dürfte wörtlich auch mehr die falsche Rezeption der Werke treffen als die Werke selbst: diese sind abgestorben, werden aber - bestes Beispiel: das musikalische Repertoire - in einer Scheinlebendigkeit erhalten; die mortifizierende Intention zielt dann auf die Aufgeführtstradition, nicht auf die Werke, die sie vielmehr, in einer gegenwärtigen Gestalt ihrer selbst, gegen jene zur Geltung zu bringen sucht.

Korrespondenzen verknüpfen die Werke nicht nur mit ihrer Gegenwart und Zukunft, sondern auch mit ihrer Vergangenheit. Ein Künstler wie Glenn Gould, der - nicht ganz und gar der einzige moderne Interpret war, aber doch der weitest avanzierteste, hat es wohlweislich vermieden, diese letzteren Korrespondenzen, gemäß einem mißleiteten Fortschrittsdenken, als "Anachronismen" zu kaschieren, sondern er hat sie, indem er Mozart oder Beethoven etwa auf den Barock zurückdatierte, eben so deutlich werden lassen wie die vorausweisenden. Solche Reproduktionen verlassen keineswegs den "vorgeschobenen Posten der Interpretation" (Rudolf Kolisch): sie nehmen die Korrespondenzen ja - zumindest im Idealfalle - von diesem Posten aus

wahr. Interpretation ist also nicht in der Problemlage, die Adorno (wohl auch nicht ganz zurecht) für die Komposition beschrieb: daß der Kanon des Verbotenen immer umfänglicher, der Fächer der Möglichkeiten immer schmaler werde. Eine Fülle von Korrespondenzen, in der Syn- und in der Diachronie, ist in jedem bedeutenden Werk der Musikgeschichte angelegt; sie warten auf die Interpretationen, die sie ans Licht heben.

V.

Unvermeidlich kommt Gewalt ins Spiel, wenn Ausdruckscharaktere stilisiert werden, damit sie von dem Gewohnten, Üblichen unterscheidbar sind; ich habe es bereits angesprochen. Sie ist vergleichbar der Gewaltsamkeit des Begriffs, auf den die vorbegriffliche Erfahrung gebracht wird. Diese ist lebendiger, plastischer, wenn das Wort für sie gefunden ist, sie blitzt auf; andererseits schneidet das Wort stets einen Sektor aus ihr heraus und macht leicht blind für das, was nicht in es eingeht.

Diese Gewaltsamkeit, sei es des Begriffs, sei es des prägnanten, plastischen musikalischen Ausdrucks, ist dennoch kaum ein "Zuviel" zu nennen. Vielmehr wird ein deutliches Zuwenig spürbar, wo ihr ausgewichen wird, wo man es sich besinnungslos an der bloßen Wiederholung des längst Überlebten, Ausgeschliffenen, Leerlaufenden genügen läßt. Schöpferische Interpretation bedarf des "großen Griffs", von dem Gottfried Benn in seiner Poetik sprach. Sie steht im strikten Widerspruch zur Kunst der "infinitesimalen Interpolation" - um Bergs Definition des Komponierens sinnwidrig zu zitieren -, zur Kunst der "Nüanzeriche" (Brecht), zu der Mangel an Einsicht und Courage die Aufführung der tradierten Musik haben zwangsläufig verkommen lassen.

Die Gewaltsamkeit des großen Griffs geht fließend in die Technik der "Verfremdung" über, wie Brecht sie in seiner Theaterästhetik beschrieben hat. Verfremdung ist durchaus nicht gleichbedeutend mit trockener Didaktik, mit aseptischem Rationalismus, wie allzu routinierte Inszenierungspraxis in den vergangenen Jahrzehnten glauben gemacht hat, um die Technik selbst damit in Verruf zu bringen, sondern Verfremdung ist eine oft nur geringfügige Verschiebung der Perspektive. "Im Hervorbringen des Verfremdungseffektes hat man etwas ganz Alltägliches, Tausendfaches vor sich, es ist nichts als eine vielgeübte Art, einem andern oder sich selber etwas zum Verständnis zu bringen, und man beobachtet es beim Studium sowohl wie bei geschäftlichen Konferenzen in dieser oder jener Form. Der V-Effekt besteht darin, daß das Ding, das zum Verständnis gebracht werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding gemacht wird. Das Selbstverständliche wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, das geschieht aber nur, um es dann um so verständlicher zu machen. Damit aus dem Bekannten etwas Erkanntes werden kann, muß es aus seiner Unauffälligkeit herauskommen; es muß mit der Gewohnheit gebrochen werden, das betreffende Ding bedürfe keiner Erläuterung. Es wird, wie tausendfach, bescheiden, populär es sein mag, nunmehr zu etwas Ungewöhnlichem gestempelt." (Brecht)

Dies ins Stammbuch der Interpretenzunft, die fast einmütig das identifikatorische So-und-nicht-anders auf ihre Fahne geschrieben hat. Doch nur, was man auch anders machen könnte, hat man verstanden. Die Freiheit der Distanz gegenüber dem (vermeintlich) Eigenen wäre in der Musikerziehung (von acht bis achtun-

dachtzig) zu entwickeln, statt die falsche Identifikation mit einer Sprache zu fördern, die längst nicht mehr die unsere ist: "Zu den Geheimnissen der Beethoven-Interpretation, die beim Beschriebenen banal klingen, gehört folgende Naivität: was, ganz selbstverständlich scheinbar, in den Noten steht, will dergestalt gespielt werden, daß es nicht nur so ist - sondern so sein muß!" (J. Kaiser) In der Tat: eine Naivität. Es muß eben nicht so sein. Es dürfte Beethovensche Themen geben, die auch Haydn oder Mendelssohn hätten entwickeln mögen; wer zweifelt, daß sie zu ganz verschiedenen Resultaten gekommen wären? Im übrigen wäre die Musikgeschichte nicht weitergeschritten, hätten nicht auch Beethovens Werke ihre Aporien, bei denen die Späteren ansetzten, um dann ganz andere Wege zu gehen. Unsere scheinbare Vertrautheit mit den Werken darf nicht forciert, sie muß vielmehr über die (bestenfalls) immer neue Bewunderung hinaus erschüttert werden. Brecht: "Der Schauspieler soll seine Rolle in der Haltung des Staunenden und Widersprechenden lesen. Nicht nur das Zustandekommen der Vorgänge, von denen er liest, auch das Verhalten seiner Rollenfigur, das er erfährt, muß er [...] in ihrer Besonderheit begreifen; keine darf er als gegeben, als eine, die 'gar nicht anders ausfallen konnte', die 'bei dem Charakter dieser Person erwartet werden müßte', hinnehmen. [...] Geht er auf die Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er nicht macht; das heißt, er spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt. [...] Das, was er nicht macht, muß in dem enthalten sein, was er macht."

VI.

Welche beinahe begriffliche Konturierung, "Gewaltsamkeit" ist notwendig, um im Verhalten gleichzeitig zwei konträre Ausdruckscharaktere so zu gestalten, daß sie unterscheidbar bleiben - das vermag kein sich "einfühlender" "Vollblutschauspieler" (dem der von Adorno gezeißelte Typus des "Musikanten" an die Seite zu stellen wäre). Eine solche Interpretation ist keine "Synthese zwischen der Welt des Komponisten und der Welt des Interpreten", wie Arrau sie fordert, und wie sie sich angeblich aus objektiver Textnotwendigkeit und subjektiver Interpretationsfreiheit zusammenstücken läßt; keine Synthese im historischen Niemandsland. Sie konstruiert vielmehr eine Fluchtlinie, deren Punkte die Gegenwart und eine unserer Vergangenheiten markieren: an ihr entlang können wir ausmachen, woher "wir", woher die Formen unserer musikalischen Sprache kommen. Zeithobene - vermeintlich zeithobene - "Synthese" ließe die beiden Fluchtpunkte zu einem einzigen Punkt zusammenfallen, der meistens nicht allzuweit diesseits von 1890, diesseits der Spätromantik, zu datieren wäre.

Aber sagen wir konkret, wie man das "Nicht - Sondern" (so nennt Brecht die beschriebene Technik) in der Musik verwirklicht. Das bloße Abweichen von der Konvention, das die Erwartung des Hörers "enttäuscht", mag schon einiges erreichen; es konfrontiert diese Hörerwartung mitsamt ihrem je bestimmten geschichtlichen Index mit einer anderen geschichtlichen Gestalt des Werkes und der musikalischen Sprache. Avancierter aber - und weit schwieriger - dürfte eine Strategie sein, die die Fluchtlinie in der Interpretation selbst aufschlägt. Dem Ausdruck muß dann das "Ausdruckslose" Einhalt gebieten, das - weil der Interpret die historische Form eines musikalischen

Gehaltes und das, was heute aus ihr geworden ist, natürlich nicht zugleich zum Klingen bringen kann - an die Stelle des einen oder des anderen tritt und die Distanz, die Differenz zwischen beiden ahnen läßt.

Ein paar Erläuterungen zu diesem schwierigen Sachverhalt. Der Begriff des Ausdruckslosen, den Walter Benjamin in Anlehnung an Hölderlin geprägt hat, benennt erneut ein Gewaltmoment: das Moment nämlich, das den "Schein"-charakter des Kunstwerks, den schönen Schein seiner Vollkommenheit in einer unvollkommenen Welt, zerstört. Benjamin wählt, ich nehme an: aus seinem Eheleben, den folgenden unfreundlichen Vergleich: "Wie die Unterbrechung durch das gebietende Wort es vermag aus der Ausflucht eines Weibes die Wahrheit gerade da herauszuholen, wo sie unterbricht, so zwingt das Ausdruckslose die zitternde Harmonie [des Kunstwerks] einzuhalten und verewigt durch seinen Einspruch ihr Beben." - "Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar zu trennen nicht vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen. [...] [Das Ausdruckslose] erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols."

Der Anschein der Vollkommenheit, des bruchlosen Gelingens, der Anschein, daß das Werk nicht nur so ist, wie es in den Noten steht, "sondern so sein muß!", wie Kaiser sagte, ist auch in der Musik nur ein Schein, und er bedarf der Korrektur durch das Benjaminsche "Ausdruckslose". Nicht ausdrucksloses Spiel ist damit gemeint, kein Ausdrucksgehalt, wie er einer ganzen Passage zu eigen sein könnte, sondern etwas, das selbst nicht erklingt, der "Ausdruck" einer Nega-

tion, die kein Nichts, kein nihil negativum ist, - mit Hölderlin: die "Zäsur".

Um mögliche Mißverständnisse auszuräumen: Weder die Zäsuren der Phrasierung noch die großen Einschnitte der Generalpausen sind Zäsuren im emphatischen Sinne - wenn der Atem nicht angehalten, wenn der Prozeß nicht unterbrochen wird, wenn danach nicht wirklich Neues beginnt. Nur der Augenblick eines merklichen Innehaltens sprengt den Bogen der gewaltsamen Integration, erlaubt es, den soeben vergangenen Moment und den sogleich eintretenden in voller Plastizität erstehen zu lassen, macht es möglich - und damit zurück zur Scheidung der Ausdrucksgehalte, des historischen und des modernen -, ein nicht Darstellbares im Dargestellten ahnen zu lassen.

Es gibt einige wenige Aufnahmen, die einem solchen Ideal reflektierter Interpretation offenbar verpflichtet sind (so schwierig und problematisch es fraglos ist, über den Gehalt musikalischen Ausdrucks auf dieser Ebene zu befinden). Etwa Goulds Beethoven-Sonaten op. 2, die an der Grenze zur Immutilität, mit angezogener Hand-Bremse sozusagen, vorgeführt werden, und in die der Interpret, hinein in die analytisch rekonstruierte musikalische Sprache dieser Werke, immer wieder die "Zäsur" als den ausdruckslosen Ausdruck der Distanzierung eingetragen hat. Der seraphische Über-schwang, die jugendliche Frische, die diese Aufnahmen dennoch verströmen, verdankt sich nicht einer von der "Kraft des Herzens" (Kaiser) gespeisten Einfühlung und Identifikation, sondern der Wahrnehmung einer Korrespondenz zwischen Nicht-Identischem, zwischen der Welt des frühen Beethoven, die dem Zeitalter des autonomen Individuums unmittelbar voraufgeht, und unserer Welt, die von ihm Abschied genommen hat (oder zu nehmen sich anschickt).

Thomas Zabka

Werktreue durch Textgenauigkeit?

Zur 'Eroica' der 80er Jahre

I.

Die hauptsächlich vom konservativen Publikum erhobene Forderung, im Theater und Konzertsaal "unsere Klassiker" wiedererkennen zu können, beruht auf der zumeist irrigen Annahme, man habe jene Werke bereits erkannt und wisse über Neuinterpretationen schon zu urteilen. Werden einmal, wie in den Beethoven-Einspielungen von Günter Wand und Michael Gielen, nicht bloß Konventionen gegeneinander ausgetauscht, sondern mit der Zerstörung eingeschliffener Lesarten Werkstrukturen freigesetzt, so kehrt sich die saturierte Bescheidwisserei schnell in Minderwertigkeitsgefühle gegenüber dem genialen Deuter um; der Satz, man habe "unsere Klassiker" überhaupt nicht wiedererkannt, wandelt sich zum höchsten Lob und ist zugleich Eingeständnis der Partikularität jenes vormals auf die ganze "Kulturturnation" bezogenen Possessivums "unser".

Ungebrochen ist in beiden Fällen das Vertrauen in die grundsätzliche Entscheidbarkeit der Frage nach der Richtigkeit bzw. Werktreue einer Interpretation. Das krasse Gegenteil der Attitüde allzeit bereiter ja/nein-Stellungnahmen zum Wahrheitsanspruch von Interpretationen ist ein rezeptionstheoretischer Skeptizismus, dem das Werk als *tabula rasa* gilt oder als (Loch an Loch und hält doch) Verkettung von Leerstellen. Adornos Einsicht, wonach der Skeptizismus stets der Schatten eines sturen Rationalismus ist, gilt auch hier. Denn richtig ist, daß der Wahrheitsanspruch bei jeder Interpretation literarischer und musikalischer Texte automatisch erhoben wird, was jedoch skeptische und dialektische Antworten keineswegs ausschließt. Jede Entscheidung für eine bestimmte musikalische Spielweise ist eine Entscheidung gegen alle anderen Lösungen, und im Zusammenhang solcher Entscheidungen bildet

sich der Begriff, den eine Interpretation vom Werk gibt. Wo die Entscheidungen nicht bewußt getroffen werden, setzen sich automatisch Konventionen durch, in die die Interpreten immer schon eingebunden sind. Und auch wo Entscheidungen für die Unentscheidbarkeit getroffen werden, da können nur bestimmte, keineswegs unbestimmt bleibende Ausführungen den in sich widersprüchlichen oder negativen Werkbegriff zur Erscheinung bringen.

II.

Einen besonders präzisen Begriff von Beethovens Werken hatten im 19. Jahrhundert ausgerechnet jene Dirigenten, die am stärksten vom Text abwichen. Die größte musikalische Autorität unter ihnen war Richard Wagner, der seine Deutungen z.T. auch als Charakteristiken festgehalten hat. Den "heroischen" Charakter der dritten Sinfonie wollte Wagner "im weitesten Sinne" verstanden wissen: "Begreifen wir unter 'Held' überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen - der Liebe, des Schmerzes und der Kraft - nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand". Dieser Eroica-Begriff terminiert allerdings nicht im bloßen Nebeneinander der Affekte, sondern im "Abschluß" einer "vollkommenen Individualität". Diese Synthese leisten keineswegs schon die Werkstrukturen, sondern erst die "Musiker, welche (...) Sinn für Vortrag haben". Mit Vortragssinn realisiert der Dirigent seinen Begriff vom Werk, und das heißt für Wagner konkret, daß er Stimmen abwandelt, Dissonanzen mildert und das Tempo verlangsamt, wo das Kontinuum der Affekte es gebietet. Affekt, Begriff und Vortragssinn stehen in keinem festumrissenen Kausalitätsver-

hältnis zueinander; sie gerinnen während der Interpretation zu einer gegenüber dem Text hypostasierten Vorannahme oder *Divination* des Werksinns.

III.

Drei Eroica-Dirigenten unserer Gegenwart bemühen sich ausdrücklich darum, Werktreue durch Textgenauigkeit zu erzielen. Claudio Abbado prüft anhand des Autographs, ob in der Partitur auch alle Details stimmen. Günter Wand arbeitet den Eigensinn der Einzelmomente heraus, um ihren Zusammenhang nicht durch eine subjektiv projizierte Einheitlichkeit zu verfehlen. Und Michael Gielen hält sich unter anderem an die oft ignorierten Tempoangaben, die Beethoven 1817, nach der Erfindung des Metronoms, seiner 3. Sinfonie von 1804 gab.

Die Tempofrage zeigt exemplarisch Vor- und Nachteile reiner Texttreue. Abbado und Wand spielen den 2. Satz in jenem eingeschliffenen Tempo, das einem langsamen Trauermarsch angemessen ist, nicht aber der von Beethoven komponierten *schnelleren* *marcia funebre*, die auf eine Tradition des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Diese Abweichung führt zu entstellenden Disproportionen: der 'Seitensatz' mit Fanfaren, sowie der fugierte Mittelteil müssen, um nicht völlig absurd zu klingen, ungefähr im richtigen Tempo gespielt werden, doch steht zwischen beiden die Wiederholung des Themas - ein dauernder Tempowechsel ist die Folge.

Bei Gielen werden zwar die komponierten Proportionen gewahrt, doch isoliert er die Kategorie 'Tempo' strukturell und historisch, wodurch das vermeintlich richtige Tempo falsch wird. Je deutlicher nämlich die Stimmendichte einer Musik hörbar ist, desto schneller wirkt sie. Gielen behandelt die Stimmen oft paritätisch - und das Ganze klingt folglich "zu

schnell". Beethovens - am Klavier bestimmte - Tempi sind relativ zur Ausführung aller anderen Textmomente. Und relativ zur historischen Erfahrung. Wenn Gielen sagt, allein das schnelle Originaltempo gewährleiste die konsistente Wahrnehmung von Teileinheiten, sowie die Erfahrung der komponierten musikalischen "Caraktere", so unterschlägt er, daß die ausgedehnten Themen der Spätromantik sowohl die Perzeptionsfähigkeit als auch die psychische Denotation verändert haben. Der zweite Satz von Bruckners Siebter machte das Originaltempo von Beethovens *marcia* in der Erfahrung 'schneller' und löste den früheren Konnex von Tempo und Charakter.

Interpretation kann weder zu den Werken zurückkehren noch sie in unsere Zeit verpflanzen. Interpretation hat es mit einer historischen "Veränderung der Werke selber" (Adorno) zu tun. An sie reicht bloße Textgenauigkeit nicht heran. Ob beabsichtigt oder nicht, stellt jede der drei textgenauen *Eroica*-Deutungen zugleich einen bestimmten historischen Begriff des Werkes her. Ihn gilt es zu rekonstruieren.

IV.

Michael Gielens Exaktheit gilt allen Parametern des Textes, insbesondere den im Detail wichtigen wie Tonlänge, Pausen, Rhythmik, melodische und harmonische Intervalle. Durch das Setzen vieler klammerartiger Spannungsbögen werden deutlich Perioden geschaffen. Gielens Interpretation ist offenkundig beeinflusst von Kompositionstechniken der seriellen Musik, nämlich dem Grundsatz der gleichberechtigten Parameter und einer deutlichen Einteilung in Abschnitte. Das universelle Konstruktionsprinzip dieser Schule ist das der permanenten Variation in allen Parametern. Ein Beispiel von vie-

len zeigt, daß Gielen - über seine oben zitierten Interpretationsziele hinaus - in der *Eroica* ein vergleichbares, obwohl nicht universelles Variationsprinzip aufzeigen bzw. anwenden möchte.

In der Exposition des 1. Satzes kommt bei der Überleitung zum 'Seitenthema' ein dreitöniges Motiv vor (Bsp.1), dessen letzter Ton im Verlauf zu einer Synkope wird (Bsp.2). Gielen betont aber gleich zu Beginn den letzten Ton so stark, daß später sein synkopisches Eintreten vor der Zählzeit nicht als ein plötzlicher affektueller Impuls erscheint, sondern als die bloße Verkürzung der vorangehenden Note. Das subjektiv motivierte Vorantreiben depotenziert der Dirigent zu einer bloßen Variation im Parameter 'Notenwert'.

Bsp.: 1)



Bsp.: 2)



Dieses konstruktive Übergangsprinzip, das Gielens Begriff der *Eroica* prägt, ersetzt an vielen Stellen deutlich das im subjektiven Ausdruckswillen des Komponisten begründete Prinzip der dramatischen Entwicklung, wie man es von den meisten Deutungen her kennt. Gielen

folgt offenbar Adornos Reflexionen von 1930 über die Aufgabe gegenwärtiger Interpretation. Demnach sollten bestimmte, an modernen Kompositionen gewonnene Ausführungsweisen jene willkürliche affektive Aufladung einzelner Passagen überwinden, die in der Romantik an die Stelle der ursprünglichen Einheit von Ausdruck und Form getreten sei. Die "organisch verlorene Einheit der Werke" gelte es nun anti-psychologisch und "konstruktiv nochmals zu erzeugen".

V.

In Form von Tempoverzögerungen, eingefügten *Ritardandi* sowie dynamischen Hervorhebungen von Stimmen und ihrer motivischen, rhythmischen, harmonischen wie farblichen Wechselbezüge hält Claudio Abbado gewissermaßen ein Brennglas vor den Text, unter dem sich die Details zugleich vergrößern und expressiv entzünden. Die einfachste Begleitfigur, ein in die 1/16-Bewegung zweier gebrochener Terzen aufgeteilter Dreiklang im 1. Satz, erhält spätromantisches Gewicht, als werde hier Siegfrieds Waldweben vorweggenommen. Terz-Sext-Parallelen der Bläser im 2. Satz sind in brahmsischer Melancholie gehalten, wodurch diese Passage ihre Funktion einer Antwort auf die vorangehenden Terz-Parallelen der Streicher zugunsten forcierter Expressivität verliert.

Dieser Katalog ließe sich beliebig fortsetzen, denn die gesamte Interpretation ist eine von Ausdrucksintentionen beseelte, mangels immanenter Schlüssigkeit jedoch theatralisch zusammengehaltene Akzentuierung von Details. Abbados *Eroica* steht in unmittelbarer Nähe zu einer Tendenz, die sich in neueren Arbeiten einiger vormals 'avantgardistischer' Komponisten wie z.B. Krzysztof Pend-

recki oder Maurizio Kagel abzeichnet: Spätromantische und frühexpressionistische Modelle gewinnen an Aktualität, weil die Schritte in die atonale und zwölftönige Musik nicht länger als zwangsläufig und die vorangehenden Stile folglich als unausgeschöpft gelten. Die Frage, ob dieser vom Text gezielt abweichende, ihn andererseits überscharf ausleuchtende neoexpressionistische Begriff der Eroica dem Werk treu wird, kann insofern immanent verneint werden, als Abbado so viele konstitutive Textstrukturen und -proportionen verdeckt, daß die Synthese-Effekte den übrigen Prädikationen gegenüber äußerlich bleiben, und eine vom Komponisten wie immer gestaltete Auseinandersetzung zwischen den Teilen und dem Ganzen zwangsläufig verfehlt werden muß.

VI.

Günter Wand sorgt für eine extreme Textklarheit im Klang, indem er den Eigensinn der Einzelstimmen zur Entfaltung bringt und nach dem Prinzip 'Verdichtung statt Beschleunigung' vorzugehen scheint. Dabei bewirkt dieser Dirigent, anders als Claudio Abbado, nicht die Entkoppelung der Details. Wenn Wand z.B. beim Erscheinen des neuen Themas in der Durchführung des 1. Satzes die Synkopen der ersten Geigen deutlich hörbar macht, so nicht um die expressiven Möglichkeiten dieser Figur zu erloten, sondern weil das Hauptthema dieses Satzes von denselben Synkopen begleitet wird.

Wand vertraut auf die synthetische Kraft des entfalteten Textes und will, daß dessen innere Bezüge sich beim Hören von selbst ergeben: "Wenn ich eine Interpretation 'spüre', bin ich so verletzt, daß ich weghören muß". Nicht immer gelingt ihm diese Zurücknahme von Absichten;

so wird die harmoniestiftende Funktion der vom Blech dominierten Passagen durch das, man möchte sagen: *zu schöne* und meist feierliche Hervortreten dieser Instrumente deutlich gemacht.

Mit seiner Akzentuierung von Fanfaren und Horn-Melodien kennzeichnet Wand nicht die Einflüsse der französischen Revolutionsmusik - dazu fehlt diesen Passagen der Charakter des *Martialisch-Heroischen*. Vielmehr entsprechen sie seiner Deutungs-Perspektive einer im Neoklassizismus wurzelnden 'strukturellen' Neuaneignung hoch- und spätromantischer Musik. Die Orchesterfarbe, die Verdeutlichung von Ordnungsfaktoren und das Auskosten rhythmischer Monotonien erinnern an Bruckner. Wand projiziert allerdings keine Manieren auf den Text, sondern entwickelt einen von Schumann und Bruckner zugleich deutlich unterschiedenen Ort Beethovens innerhalb seines Repertoires. - Innerhalb seines beschränkten, nicht des derzeit allgemeinen Repertoires, und dies bezeichnet die Grenzen im Geschichtsbewußtsein dieser so textgenauen Eroica.

VII.

Erst durch eine theoretische Annäherung an die Eroica lassen sich die nachgezeichneten musikalischen Begriffe vom Werk beurteilen. Der Musikwissenschaftler Constantin Floros widerspricht der gängigen Ansicht, die Eroica sei eine 'absolute' Musik, die alle äußeren Einflüsse und Gehalte in ein reines Spiel der Töne verwandelt. Zwar kehrt Floros nicht zu der älteren Position zurück, die Sinfonie sei die Gestaltung bestimmter Sujets oder Ideen wie 'das Leben Napoleons' oder 'das Heroische', doch weist er nach, daß Beethoven zahlreiche Formen, Muster und Motive aus der "heroischen" Tradition aufgreift, d.h. aus Opern, Balletten

und anderen Vertonungen heroischer Sujets, sowie aus der französischen Revolutionsmusik. Floros leitet aus diesen Erkenntnissen die These ab, die Eroica gehöre "in das Gebiet der charakteristischen Musik, das will hier heißen: der Programmusik". Diese Schlußfolgerung wäre nur dann zwingend, wenn alle Musik in die beiden Kategorien 'Programmusik' und 'sujetlose Musik' eingeordnet werden müßte. Tatsächlich fließen in die Eroica aber auch andere Modelle und Vorlagen ein, die für sich genommen keine äußeren Gegenstände haben. Die Sinfonie läßt sich allenfalls, aber dies auch nur stellenweise, als Programmusik zweiter Ordnung bezeichnen.

Die Synthese disparater musikalischer Modelle, Stile und Charaktere, die in keiner Sinfonie des 18. Jahrhunderts zusammenführbar gewesen wären, ist die im 19. Jahrhundert neue Aufgabe des sinfonischen *Werkes*. Diese Konzeption des "absoluten", nämlich von allen konventionellen Anforderungen gelösten Werkes schließt die Idee der Autonomie ein: Die Form der Synthese und die Auswahl der Einzelmomente gehorchen keinen fremdbestimmten Normen, sondern folgen dem eigenen Gesetz der Sinfonie. Dieses Gesetz, das im Begriff des Werkes gefaßt werden kann und auf das sich jedes Urteil über Werktreue beziehen muß, bildet sich aus den unverbindlich gewordenen, aber noch plausiblen Traditionsmodellen, aus Neuerungen und der freien Entscheidung des Komponisten.

Eben die willkürliche, individuelle Stiftung eines Gesetzes, unter das die Einzelnen nicht gezwungen werden, sondern mit dem sie gewaltlos koinzidieren, ist mit dem zeitgenössischen Begriff des Heroischen gemeint: Heroen "sind Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus

das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist" (Hegel). Die ursprünglich beabsichtigte Widmung der Eroica an den *Konsul* Napoleon läßt sich demnach als Ausdruck einer von Beethoven wahrgenommenen Affinität der politischen zur künstlerischen Ordnungstiftung verstehen. Die musikalisch-heroischen Gegenstandspartikel sind dann nur das sinnfällige materiale Korrelat einer heroischen Produktionsweise. Deren immanentes Gesetz muß sich an kritischen Nahtstellen der Eroica zeigen, wie der Durchführung des Kopfsatzes und dem Schluß des Finales. Diese Passagen sollen auf die kompositorische Lösung zweier Probleme hin untersucht werden: Die nachkonventionelle Legitimation der künstlerischen Entscheidungen und die technische Vermittlung des Disparaten. Das erste Problem wäre bei der Bewältigung des zweiten gleich mitgelöst, denn die Stimmigkeit und innere Zwanglosigkeit des Ganzen ist in nahezu allen Produktionsästhetiken der Goethezeit eine aposteriorische Legitimation künstlerischer Willkür.

In der Durchführung gibt es einen Fortissimo-Abschnitt mit Sforzato-Ketten, zerlegten Akkorden und großen Intervallsprüngen. Sie stammt von Kampf-Illustrationen ab. Ihr folgt das neue Thema, dessen Tonfolge mit der des Trauermarsch-Themas weitgehend identisch ist. Dem "Kampf" folgt die "Klage". Der nachfolgende Einsatz des Hauptthemas ist zum Klage-Thema stimmig gehalten durch Instrumentation (Holzbläser), kleine Intervalle, Dynamik (p) und Mehrstimmigkeit (Kanon). Mit dem Hauptthema setzt ein Motiv der "Kampf"-Passage ein (Bsp.3). Das Hauptthema wird in

der Durchführung also mit dem Modell "Klage" horizontal, mit "Kampf" (als der martialischen Heroik) vertikal synthetisiert und erscheint damit als Träger einer befriedenden und ordnungsstiftenden Heroik. Das Ende der Durchführung schließt sich mit einer Wiederholung einzelner Intervalle der 'Klage' in den Holzbläsern an. Ihnen antworten die Streicher mehrfach mit dem (leiser werdenden und schließlich in den Notenwerten halbierten) aufsteigenden Dreiklang des Hauptthemas. Diese Bewegung kann nur als ein Verschwinden des Hauptthemas verstanden werden und als Ermatten seiner heroischen Synthese-Funktion. Seine Reprise ist dann auch deutlich abgeschwächt und pastoral gefärbt. Die Synthese des Disparaten gelingt dem Hauptthema in der Durchführung ebensowenig wie in der ausgedehnten Coda des 1. Satzes, deren Schlußfigur bezeichnenderweise das martialische Motiv ist und der

sich die "Marcia funebre" anschließt. Die Lösung der Probleme wird damit auf das Finale verschoben.

Am Ende der gesamten Sinfonie erklingt in zwei hymnenartigen Variationen das Melodiethe-ma des Finales, aus dem unter anderem das Hauptthema des 1. Satzes entwickelt ist. Das mit Humanitätsideen konnotierte und daher formal mit der Synthesefunktion befrachtete Final-Thema behält analog zur Durchführung des 1. Satzes nicht das letzte Wort. Eine leise Passage mit trüben Harmonien und Dissonanzen schließt sich an, deren Motiv (Bsp.4) zuerst als Begleitung der Thema-Reprise im Trauermarsch erscheint (Bsp.5), und zwar als eine Moll-Variante des aufsteigenden, martialischen Motivs aus dem ersten Satz (Bsp.3). Dem Hymnus folgt also eine Reminiscenz an die unbefriedete Verkettung von "Kampf" und "Klage". In diese Passage schneidet fortissimo die Es-

Bsp.: 3)



Bsp: 4)



Bsp: 5)



Dur-Coda hinein, in der das melodische Thema fanfarenartig behauptet wird. Dieser plötzliche, ohne innere Notwendigkeit einsetzende Triumph des 'befriedend'-heroischen Themas zeigt die Offenheit der beiden oben genannten Probleme an: Indem die disparaten Impulse des Heroischen antithetisch entgegengesetzt bleiben, scheitert auch die aposteriorische Legitimation der künstlerischen Subjektivität. Anders gesprochen: Die ästhetische Synthese geht aus dem Material nicht zwanglos hervor, sondern muß in der Notlösung einer jublierenden Coda willkürlich herbeigeführt werden. Dies rechtfertigt Adornos Satz, daß bei Beethoven die "formale bürgerliche Freiheit als Stilisationsprinzip nicht zureicht".

Daß Beethoven 1810 seine C-Dur-Messe dem mittlerweile vom Papst abgesetzten *Kaiser* Napoleon widmen wollte, läßt sich in der oben vorgeschlagenen Analogie 'Künstler-Politiker' als eine Legitimationssuche im christlichen Symbolsystem verstehen. Voll entfaltet ist diese im Kontext der literarischen Spätromantik stehende Tendenz in der "Missa Solemnis" (1823), über die Adorno sagt: "Aus Freiheit zediert sich das autonome Subjekt, das anders der Objektivität nicht mehr sich mächtig weiß, an die Heteronomie". Die Probleme, die zu diesem Resultat führen, sind in der ersten autonomen, der "heroischen" Sinfonie bereits entfaltet.

VIII.

Günter Wands differenzierte Interpretation läßt die beschriebene Entwicklung in der Durchführung des 1. Satzes als das ungeschlichtete Aufeinandertreffen "verschiedene(r) Felder" (Wand) erscheinen. Am Ende der Sinfonie wird aber die Gewißheit des Dirigenten, daß aus den Differenzen eine Ordnung entste-

he, als das Problem dieser Interpretation erkennbar: das plötzliche Eintreten des Schlußjubels wird durch eine Abweichung vom Text plausibilisiert. In Wands Deutung überdauert die Kampf-Klage-Reminiszenz nicht das befriedende Hauptthema, um erst durch dessen Auftrumpfen zum Schweigen gebracht zu werden, sondern sie verwandelt sich durch ein ermattendes, in einer Pause endendes Ritardando in einen reinen Übergangseffekt. Es entsteht gewissermaßen ein falscher Fortissimo-Presto-Bedarf.

Wands romantische Einfärbung vor allem der Blechbläser-Passagen entspricht - gewollt oder ungewollt - der romantischen Tendenz zur zeremoniellen Abstützung der sinfonischen Synthese. Verdeckt werden dabei aber die Gegenimpulse, nämlich zum einen die kriegerischen und revolutionären Implikationen der Fanfaren, zum anderen der klassische Charakter des Finales, der am ehesten als eine Selbstkritik des künstlerischen Subjektivismus verstanden werden kann und zum Widerspruchsgeflecht der Eroica konstitutiv hinzugehört.

Michael Gielens Grundprinzip der zur Universalität tendierenden Variation läßt die historische Synthese-Idee nicht sinnfällig werden, wodurch sie klanglich weder affirmiert noch bestimmt negiert werden kann. Vielmehr führt Gielen vor, was aus Beethovens Synthese-Intention im 20. Jahrhundert geworden ist. Trotz aller Textgenauigkeit, die der Musikbetrieb so dringend nötig hat, beweist Gielen als Musikhistoriker, nicht als Dirigent "Werktreue". Die plötzlichen, subjektiven Impulse der Komposition, seien sie als unmittelbares Material unkritisch, seien sie als forcierte Entwicklungen problematisch, werden in Gielens Deutung neutralisiert. Claudio Abbado läßt sie im Gegensatz dazu mit einem Ausdruck auf,

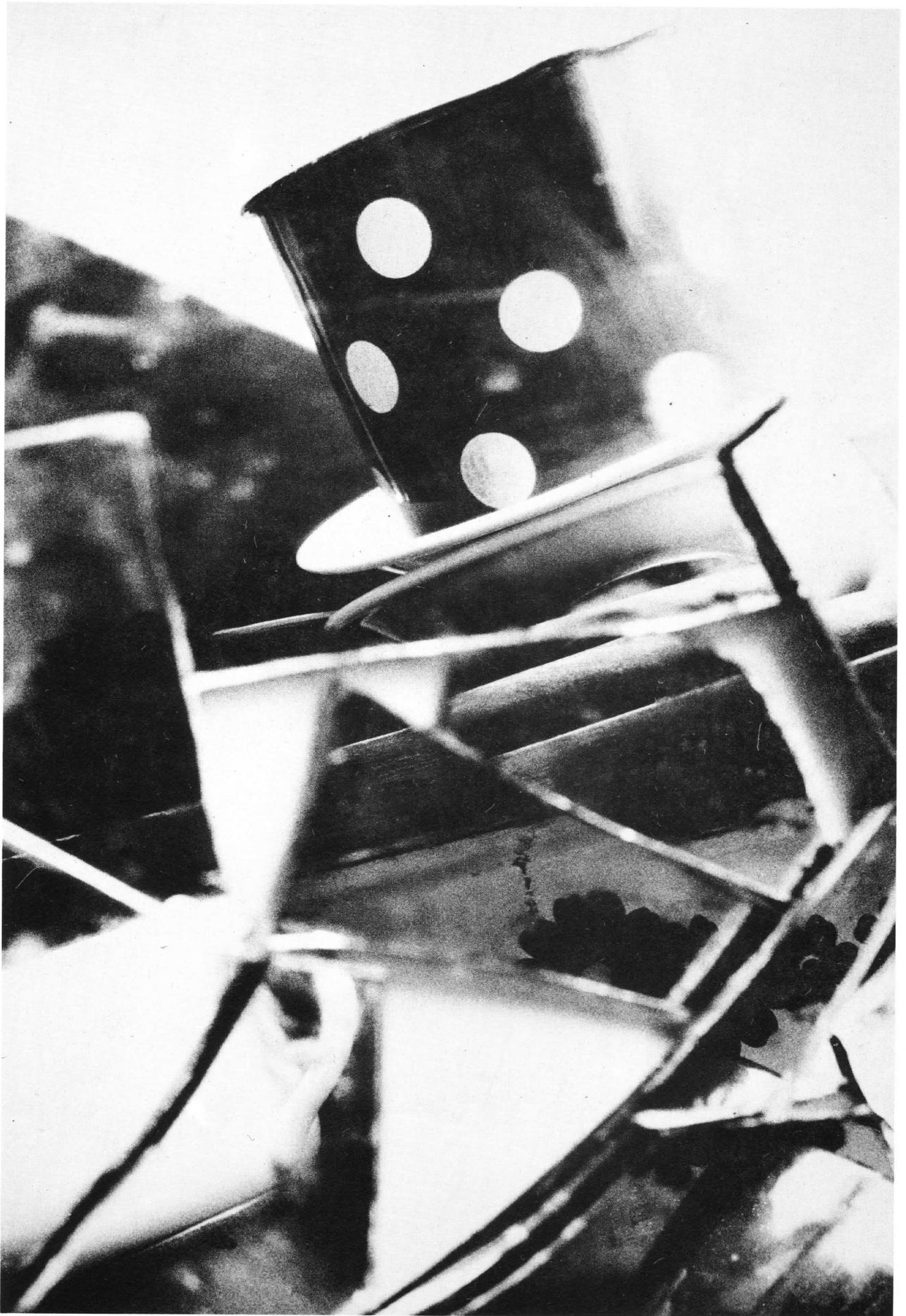
der sie aus dem Zusammenhang und damit aus allen Widersprüchen herausnimmt.

IX.

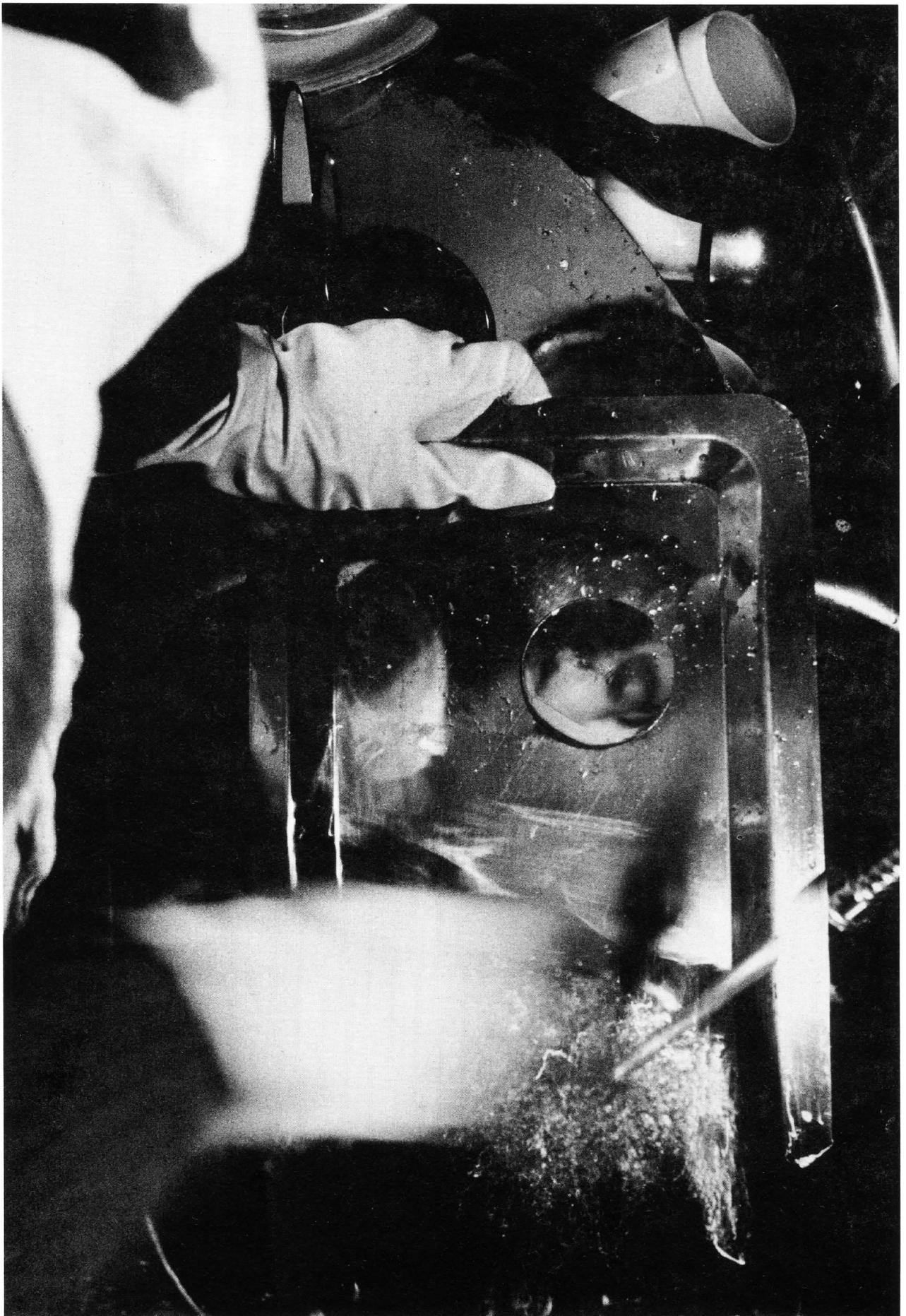
Die Beurteilung der Werktreue einer Interpretation erfordert einen theoretischen Begriff vom jeweiligen Werk. In ihn gehen auch die praktischen, von Dirigenten geleisteten Analysen (also der Gegenstand der Beurteilung selbst) ein. Das Urteil ist zirkulär und kann sich auf kein sicheres, außerhalb des Zirkels liegendes Fundament stützen. Damit wird auch die Vorstellung, es lasse sich irgendeine Interpretation jemals positiv als "werk-treu" bezeichnen, unsinnig.

Doch nicht erst durchs Rezeptionsproblem wird das Werk unerreichbar. Die konstitutiven und unhintergehbaren Differenzen am Werk selbst: zwischen Invention und Text, zwischen Text und Klang, machen die klangliche Werktreue zur Illusion. Die Idee des einen, identischen und vollständig repräsentierten Werkes erscheint dennoch notwendig mit jeder Interpretation als ein dialektischer Schein. Wird auf dessen innere Paradoxie reflektiert, so kann sich ein offenes Spiel divergierender Deutungen und Urteile ohne die zwangsläufige Gefahr von Irrationalität ergeben. Solange der Musikbetrieb dieses Spiel nicht ermöglicht, könnte jeder einzelne Interpret die eigene Deutung "mit willkürlichem Schein von Selbstvernichtung" (Friedrich Schlegel) ironisch unterminieren. Die Eroica-Dirigenten der 80er Jahre tun dies nicht.

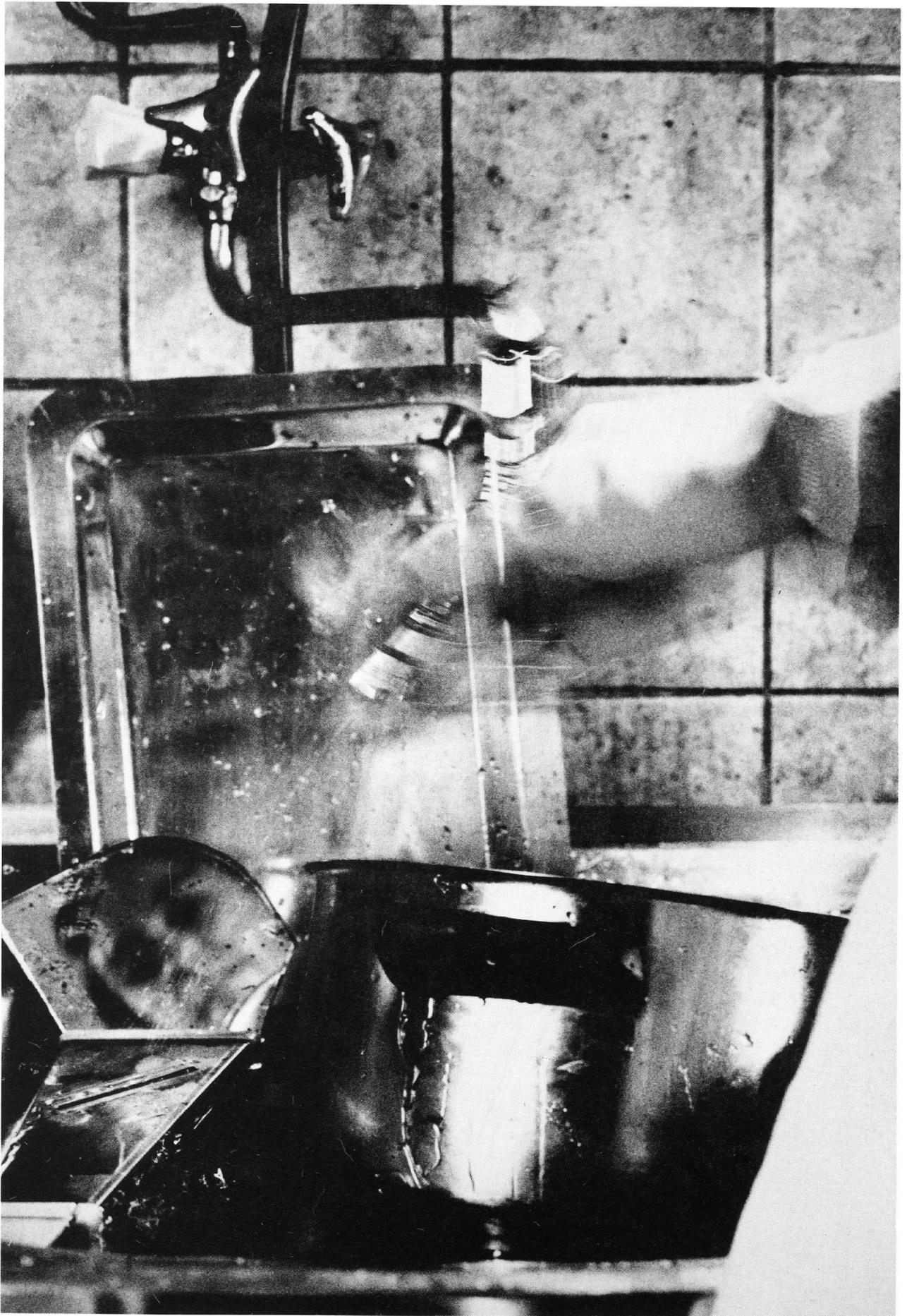


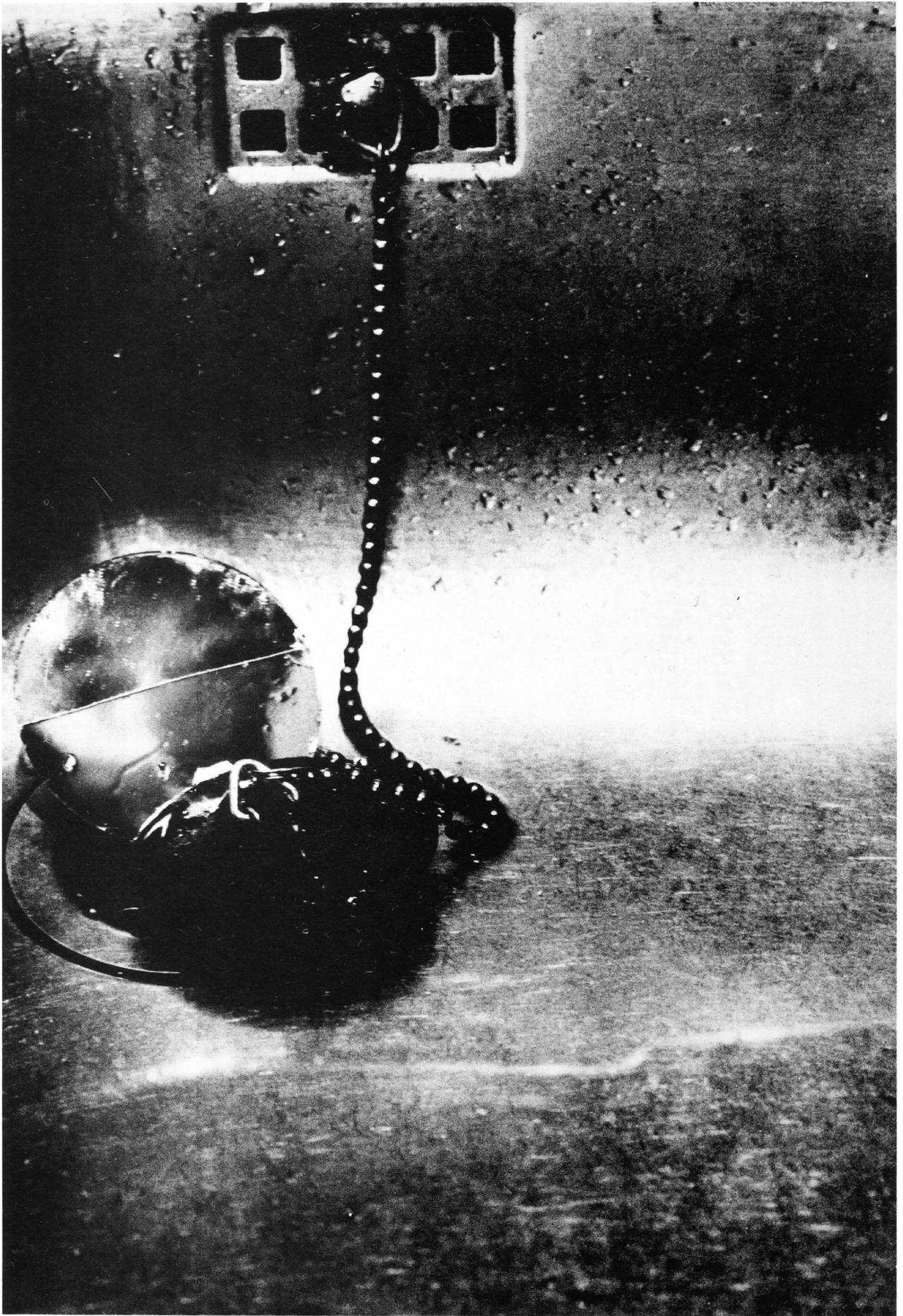












Seigen Ono

Bandmaschine als Partiturbogen

Ein Gespräch mit Gunnar Schmidt

Musik ist zum Ambiente des Alltags geworden. Die Gleichgültigkeit, mit der wir sie wahrnehmen (selten genug lohnt sich das Hinhören), macht vergessen, daß etwas Neues in das halb taube Ohr dringt. Längst entspricht die Musik nicht mehr dem Bild, das wir von ihr haben mögen. War früher das Musizieren handwerklich-künstlerisches Tun, so entspringt sie heute einem technologisch gestützten Verfahren, das mehr ist als nur formelle Rahmenbedingung. Das Verfahren dringt als formgebende Kraft ins musikalische Material ein.

In Berlin, im Hansa Studio, treffe ich Seigen Ono. Ono gehört zu einer neuen Generation von Musikproduzenten, die sowohl als Musiker tätig sind als auch die hochentwickelte Studioteknologie perfekt beherrschen.

Seigen Ono ist Japaner. Er arbeitet aber nicht nur in den großen Studios Tokyos, sondern ebenso in denen New Yorks, Londons oder Berlins. Eine universelle Technologie hat ihn zum Kosmopoliten gemacht.

Die Fragen, die ich an ihn richte, kreisen um das Problem, wie heute Musik gemacht wird und wie sich das Verhältnis von Technologie, musikalischem Material und musikalisch-technischen Fertigkeiten verändert hat.

Schmidt: Ich möchte darüber sprechen, wie heute Musik gemacht wird und zwar im Hinblick auf ihre Reproduktion. Musik wird zum großen Teil als konservierte präsentiert und als solche genossen. Die Voraussetzung dafür ist, daß es technische Aufzeichnungssysteme gibt. Diese haben sich in ihrer Entwicklung stark verändert, so daß man annehmen kann, daß sie auf Grund ihrer verschiedenen Strukturen die Musik selbst beeinflusst haben. Könnten Sie zuerst einmal kurz umrei-

ßen, worin sich frühere Aufzeichnungssysteme von den heutigen unterscheiden.

Ono: In der Tat ist die Technik einer rapiden Wandlung unterworfen. Vor ungefähr hundert Jahren, als man mit Aufzeichnungen begann, wurde das musikalische Ereignis mit einer Nadel direkt auf Platte oder Walze gebracht. Das Ereignis, das ein in der Zeit ablaufendes Ganzes war, sollte bewahrt werden. Dieses Muster bestimmte für lange Zeit die Aufnahmepraxis. Da die Klangqualität sehr schlecht war, bestanden die folgenden technischen Innovationen primär darin, den reproduzierten Klang dem Naturklang anzugleichen. Die Erfindung des elektromagnetischen Bandes war von entscheidender Bedeutung. Sie war die Voraussetzung für das Mehrspurverfahren, das es möglich machte, die Musik differenzierter aufnehmen zu können. Gleichzeitig ist die Mehrspurtechnik aber auch der erste Schritt hin zu einem Verfahren, mit Hilfe dessen der Klang künstlich beeinflusst werden kann. Die einzelne Spur muß nämlich mit den übrigen in ein Verhältnis gebracht werden, was eben auch bedeuten kann, die Musik anders erscheinen zu lassen, als sie realiter wahrgenommen wird.

Schmidt: Dieser Umstand wird ja schon während der Aufnahme deutlich, denn nur selten werden die einzelnen Elemente und Stimmen einer Musik synchron aufgenommen. Die musikalische Arbeit verliert ihre Einheitlichkeit, sie ist ein Patchwork.

Ono: Genau. Die Musik wird zerlegt und sukzessiv, auf die einzelnen Spuren verteilt, aufgenommen. Die einzelnen Spuren können dann unabhängig voneinander mit Effekten versehen werden. Erst im Nachhinein wird die Musik zu einem Ganzen zusammengesetzt. Lange Jahre waren die Studios nur mit 4- oder 8-Spur-

Geräten bestückt. Das war eine noch recht schlichte Angelegenheit. Als ich vor ungefähr neun Jahren begann, in Studios zu arbeiten, war der Standard der professionellen Ausstattung 16 Spuren. Heute benutzt man in der Regel 24 Spuren. Aber es gibt auch Studios, die 32-Spur-Bandmaschinen haben, gelegentlich mit zweien von solchen Maschinen ausgestattet sind. 64 Spuren, das bedeutet eine ungeheure Komplexität. Ich persönlich beschränke mich auf die 24 Spuren, alles andere wird zu kompliziert.

Schmidt: Was bedeutet aber die Perfektionierung der Aufzeichnungsgeräte für die Musik?

Ono: Dazu ist zu sagen, daß die Einführung der Digitaltechnologie Ende der 70er Jahre entscheidend war und dies in doppelter Hinsicht. Zum einen bedeutet die Digitalisierung eine ungeheure Klangverbesserung. Das musikalische Ereignis kann fast ohne Klangverlust aufgenommen werden. Früher bedeutete jede Überspielung, daß etwas von dem originalen Klang verschwand; Frequenzbereiche wurden von Rauschteilen vernichtet. Bei bestimmten Musiken wird durch das digitale Verfahren eine Naturtreue erzielt, die es bisher nicht gab. Hier ist allerdings entscheidend, um welches musikalische Genre es sich handelt. Nehme ich eine Jazzband auf, so benötige ich nur einige Mikrophone und es genügen zwei Spuren. Insgesamt verfare ich also traditionell. Strukturell gesehen besteht kaum ein Unterschied zu Aufnahmen aus früherer Zeit. Der Unterschied besteht allein in der Klangqualität.

Jedes Studio ist heute aber auch ein Instrument der Klangbeeinflussung. Die Digitalisierung bedeutet eine ungeheure Ausweitung der Möglichkeiten, Klänge zu synthetisieren und bestehende Klänge durch Effekte und Bearbeitungen zu be-

einflussen. Das Studio ist ein Medium, aus dem eine unendliche Anzahl von Klängen hervorgezaubert werden können. Dies bedeutet, daß jetzt Musiken möglich sind, die vor einigen Jahren noch undenkbar waren.

Schmidt: Bei diesen neuen Techniken, wie z.B. dem Sampling (damit ist das Aufzeichnen von Naturklängen gemeint, die dann verfremdet und ins Tonspektrum transponiert werden können), handelt es sich also nicht mehr darum, eine Naturtreue zu simulieren, sondern darum, einen selbständigen musikalischen Raum herzustellen.

Ono: Das ist richtig. Das Studio betrachte ich als eine neue Form des Musikinstruments. Die Bandmaschine ist mein Partiturbogen, auf den ich meine musikalischen Ideen eintrage.

Schmidt: Der traditionelle Komponist plant den Klang auf Grund seiner Kenntnisse der Instrumente, die je ihre Eigenarten haben. Das elektronische Instrumentarium hingegen hat keine umschriebene Klangcharakteristik. Zum großen Teil wird also erst durch die experimentelle Handhabung eine Entscheidung über das musikalische Material getroffen. Bevor wir aber näher auf das veränderte Verhältnis von Musikproduktion und Technik eingehen, möchte ich fragen, welche Entwicklungen uns bevorstehen. Kann man eine Vorhersage darüber treffen, ob es weitere einschneidende Veränderungen geben wird?

Ono: Ich glaube, daß es in einigen Jahren, vielleicht in zehn Jahren, keine Bandmaschinen mehr geben wird. Was heute schon mit elektronischen digitalen Musikinstrumenten geschieht, daß sie nämlich auf Diskette aufgenommen werden, wird allgemeine Aufnahmepraxis werden. Auch das Abmischen und das Bearbeiten des Klangs geschieht dann

nicht mehr an riesigen Mischpulten, sondern direkt am Aufzeichnungssystem. Der Fairlight Computer bietet teilweise schon diese Möglichkeiten. Die Folge wird sein, daß die Gerätschaft, die heute riesiger Investitionen bedarf, vergleichsweise sehr billig sein wird. Vielleicht werden Jugendliche, anstatt sich auf eine Gitarre oder einen Synthesizer zu beschränken, solche Systeme besitzen und ihre eigene Musik von hervorragender Klangqualität produzieren.

Schmidt: Dies würde gewissermaßen eine De-Professionalisierung der Musikproduktion bedeuten.

Ono: Das könnte der Fall sein. Bisher war es allerdings so, daß mit der Einführung der neuen Technologie eine Komplizierung der Arbeit einhergegangen ist. Im Moment setzt die Handhabung der Studioteknologi noch eine große Kompetenz voraus. Ständig kommt neues Gerät auf den Markt, in das man sich hineinarbeiten muß und der Aufnahme-prozeß bedarf eines erfahrenen Technikers.

Schmidt: Diese Spezialisierung hat, so nehme ich an, auch die Rolle des Produzenten/Technikers stark verändert. Wie ist heute das Verhältnis von Musiker und Techniker zu beschreiben?

Ono: Früher gab es eine strikte Rollentrennung. Der Musiker hat kaum einmal den Aufnahme-raum verlassen, um zum Techniker ans Aufnahmepult zu gehen. Dieser war allein dazu da, die Technik zu handhaben. Der Produzent sorgte dafür, daß die Musik auf adäquate Weise ausgeführt und festgehalten wurde. Heute vermischen sich mehr und mehr diese drei Funktionen. Ich habe als Musiker begonnen, habe mir dann die Technik der Studios angeeignet und arbeite seit einigen Jahren auch als Produzent. Diese Situation der drei Berufe führt dazu, daß das Studio der Ort ist, wo ich die meiste Zeit

verbringe. Das Studio ist für mich eine Art Wohnzimmer. Dort organisiere ich meine Idee, die ich dann auch hinaustrage und in der Kooperation mit anderen Musikern realisiere. Da ich, wie ich bereits sagte, das Studio als Instrument betrachte, ist es wichtig, in der Zusammenarbeit mit Musikern vorher die Vorstellungen abzuklären, anderenfalls kann es zu Konflikten über das Endprodukt kommen.

Schmidt: Kann man sagen, daß die Rolle des Technikers/Produzenten heute ein größeres Gewicht hat?

Ono: In jedem Fall. Er hat mehr als früher an dem kreativen Prozeß teil. Im Studio wird über den Klang im weitesten Sinne entschieden. Im Moment ist es noch so, daß die Hersteller von elektronischen Instrumenten sehr schlechte Klänge in die Instrumente einbauen. Diese *factory programmes* sind deshalb so miserabel, weil sie von Technikern gemacht wurden, die keine Musik in ihren Ohren haben. Zur Zeit gibt es nur sehr wenige Techniker, die in der Lage sind, gute Sounds herzustellen. Ich tausche also die Klänge aus, erschaffe neue. Ein Klang entsteht immer im Hinblick auf ein konkretes Stück Musik. Deshalb ist es wichtig, selbst Musiker zu sein. Mit den Musikern muß ich klären, welche Vorstellungen sie haben, oder aber ich gebe bestimmte Klänge vor. Ich versuche aber immer, die Essenz der Musik, die mir vorliegt, zu erhalten. Gleichzeitig nehme ich jedoch immer Einfluß auf Klanggebung und Arrangement.

Schmidt: Sie werden gewissermaßen zum *additional musician*?

Ono: Ja.

Schmidt: Bedeutet die Eigensinnigkeit des Technikers/Produzenten, daß die von ihm hergestellte Musik spezifische Charakteristika aufweist? Ist es beispielsweise für Sie möglich, den Produzenten

nur durch das Hören einer Schallplatte zu bestimmen?

Ono: Das ist in jedem Fall möglich. Dieses Produzentenraten betreibe ich hin und wieder als Spiel. Was mich betrifft, so arbeite ich zwar überall, aber meine Wurzeln sind eindeutig asiatisch. Meine Produktionen zeichnen sich durch eine Mischung von Kraft und Ruhe aus. Diese allgemeinen Charakteristiken setzen sich auf die eine oder andere Art durch, unabhängig von der jeweiligen Musik. Dies schließt aber auch ein, daß ich bestimmte Musiken nicht produziere oder nur sehr ungern, z.B. kommerzielle Popmusik oder Heavy Metal Rock.

Schmidt: Ich habe ein wenig bei der Arbeit zugeschaut, die Sie gerade hier machen. Die Musik ist zum großen Teil auf Synthesizern und Rhythmusmaschinen am Computer produziert worden, also eine sehr künstliche Musik. Nun haben Sie gestern einen Cellisten bestimmte Parts spielen lassen. Warum haben Sie nicht einen synthetischen Klang benutzt?

Ono: Obwohl ich viel mit dem Computer arbeite, erscheint er mir insofern begrenzt, da er zu perfekt, zu berechenbar ist. Ein relativ archaisches Instrument wie das Cello bringt Unreinheiten in die Musik, die dadurch erst interessant wird. Da sind die leichten Ungenauigkeiten und Verschiebungen in der Phrasierung, die Intonation ist nie absolut perfekt. Zwar wäre es denkbar, ein Cello im Sampling zu reproduzieren, aber es wäre immer etwas Identisches bei jedem Anschlag. Das Schiefe ist das Menschliche, das verbraucht sich nicht so rasch, das langweilt nicht.

Schmidt: Ich habe kurz mit dem Cellisten gesprochen und er sagte mir, daß er kein Profimusiker sei. Er ist einer der Techniker des Studios. Sie haben sich, so könnte man sagen, seine musikalische Unprofessionalität zunutze gemacht.

Ono: Ja. Es gibt viele Musiker, die sich bemühen, mit der Perfektion eines Computers zu spielen. Ich finde das schrecklich. Ich hätte auch einen teuren Orchestermusiker nehmen können. Dies war aber nicht mein Interesse.

Schmidt: Wir haben darüber gesprochen, wie der Stil des Technikers/Produzenten das musikalische Produkt beeinflusst. Da Sie die großen, technisch avancierten Studios kennen, möchte ich die Frage anschließen, ob es Unterschiede zwischen ihnen gibt.

Ono: Es gibt Unterschiede und ich favorisiere z.B. bestimmte Mischpulte, da sie über eine mir angenehme Klangcharakteristik verfügen. Allgemein läßt sich aber sagen, daß, was den technischen Standard betrifft, die Studios in Tokyo, London, Berlin oder New York sich kaum unterscheiden. Dennoch arbeite ich lieber außerhalb Tokyos. Das hat zwei Gründe: Tokyo kenne ich sehr gut, es hat für mich nicht das Besondere, das Fremde, das ich für die Arbeit brauche. Ich schließe mich nicht nur in die Studios ein, sondern horche hin und wieder auch nach außen. Der andere Grund, warum ich lieber außerhalb Japans arbeite, ist ökonomischer Natur. Die Studios in Tokyo sind sehr teuer, so daß dort der Arbeitsdruck erheblich größer ist.

Schmidt: Was kostet ein Studio in Berlin und in Tokyo?

Ono: Hier in Berlin kostet ein Tag zwischen tausend und zweitausend Mark. In Tokyo bezahle ich dreitausend Mark und mehr. Dauert eine Produktion vier Wochen, so ergibt sich daraus ein großer Unterschied im Kostenaufwand. Arbeite ich in Japan, dann bin ich zu größerer Schnelligkeit gezwungen. Ich erinnere mich, daß ich vor ungefähr fünf Jahren für die Mischung einer Platte fast fünfzig Stunden an einem Stück gearbeitet habe. So etwas mache ich heute nicht mehr.

Schmidt: Dennoch verbringen Sie viele Stunden im Studio, das Sie sogar als Ihr Wohnzimmer betrachten. Abschließend möchte ich die Frage stellen, was die Faszination daran ausmacht?

Ono: Eine schwierige Frage. Ich glaube, es ist ein Spielplatz.

Fiktion und Geschichtsphilosophie

Auf allen Gebieten kennzeichnet sich die sogenannte Postmoderne durch eine wachsende Dematerialisierung, die Fiktion und Wirklichkeit ununterscheidbar macht. Schon um die Mitte der siebziger Jahre wurde in der politischen Ökonomie der Übergang vom Tauschwert zu einer imaginären Zirkulation von Zeichen diagnostiziert, die man zwar noch als Steigerung der universalen Logik des Tauschwertes analysieren konnte, doch so, daß hinter letzterem der Gebrauchswert nicht mehr zu finden ist; der Gebrauch dient vielmehr nur als Maske der nicht mehr in Bedürfnissen verankerten Begierde, während Marx noch den "unmenschlichen, raffinierten, widernatürlichen und imaginären Bedürfnissen", die der Kapitalismus erweckt, wahre Bedürfnisse der "menschlichen Natur" entgegensetzen konnte. In Wissenschaft und Technik ist eine ähnliche Entwicklung zu beobachten, der 1984 unter dem Programmwort "*Immaterialien*" eine Ausstellung im Pariser Centre Georges Pompidou gewidmet wurde. "Zu den Ideen der Moderne habe die Materie als ein, wenn auch noch so veränderlicher, doch immer wieder handfester Stoff gehört, gleichsam die feste wohlgerundete Erde, auf der man mit beiden Beinen stehen kann, oder die sich, wie bei Marx, zum unorganischen Leib des Menschen erklären lässt. Postmoderner Weltbezug dagegen meint im Sinn von Lyotard (dem Mitveranstalter dieser Ausstellung, G.R.) das Auflösen eines solchen Materiellen zu lauter Nachrichten, welche in Apparaturen zwischen Mensch und Welt entstehen. Daraus folgt nach seiner Behauptung der Übergang vom Materiellen zum Immateriellen: Wir haben keine Berührung mehr mit unserer Welt im leiblichen Sinn, sondern nurmehr eine wachsende Menge von sich selbstst ndigenden Informationen über sie" (Schmidt 1985, 9f.). Was die Ausstellung derart inszeniert, ist die Verflüchtigung der substantiellen Natur, die zwar von jeher mit der Rationalisierung einhergeht und den teuer erkaufenen Sieg der "subjektiven Vernunft" (Horkheimer 1946) kennzeichnet, aber heute den Punkt erreicht hat, wo Realität simuliert werden kann und nichtsdestoweniger *als simulierte* durchaus realen Charakter hat. Man braucht nicht darauf hinzuweisen, daß die Informatisierung in ihren kommunikationstechnologischen Anwendungen die Sprache unmittelbar angeht und deshalb, wie Lyotard sagt, "das soziale Band selbst verarbeitet" (Lyotard 1984, 52f.), um einzusehen, daß in beiden Fällen der gesamtgesellschaftliche Zusammenhang als das Medium, in dem sich die Menschengeschichte abspielt, radikalen Veränderungen ausgesetzt ist. Von daher der Versuch, die Verhältnisse zwischen Fiktion und Geschichtsphilosophie neu zu überdenken. Die folgenden Thesen, denen allerdings Versuchscharakter anhaftet, versuchen schon Veröffentlichtes im Hinblick auf diese Fragestellung zusammenzufassen, wobei das Pointieren unvermeidliche Verkürzungen mit sich bringt.

1. Erste These: Jede Synthese hat mit Fiktion zu tun.

Bekanntlich versuchte Kant zugleich die Metaphysik und den skeptizistischen Empirismus zu überwinden, das heißt einer Denkweise zu entgegenen, die er als "transzendentaler Schein" denunziert, und einer, der die kausalen Verhältnisse nur Produkte der Phantasie sind. Er nimmt beide so ernst, daß für ihn jede Synthese des heterogenen sinnlichen Materials (nur) das Werk der Einbildungskraft sein kann. Das Schema, das das Material der Anschauung mit reinen Verstandesbegriffen verbindet, genauer vermittelt, ist "an sich jederzeit nur ein Produkt der Einbildungskraft; aber indem die Synthesis der letzteren keine einzelne Anschauung, sondern die Einheit in der Bestimmung der Sinnlichkeit allein zur Absicht hat, so ist das Schema doch vom Bilde zu unterscheiden (...). Diese Vorstellung nun von einem

allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nenne ich das Schema zu diesem Begriffe" (KrV, B. 180ff.). In jedem Erkenntnisakt entspricht der Schematismus der transzendentalen Affinität als Möglichkeit eines Verhältnisses des Verstandes zu Gegenständen überhaupt. Da Kant sowohl Descartes' Begründung der *adequatio intellectus et rei* durch den gemeinsamen göttlichen Ursprung des Denkens und der Welt wie auch die pr stabilisierte Harmonie ablehnt, schreibt er diese Affinität einer "dem empirischen Subjekt unbewußten, überindividuellen Tätigkeit" zu (Horkheimer 1937, 24), der wir uns "*a priori* in der Erfahrung der durchgängigen Identität unserer selbst in Ansehung aller Vorstellungen, die zu unserem Erkenntnis jemals gehören können, bewußt" werden (KdrV, A.116). Daß "das Mannigfaltige der sinnlichen Vorstellung (Anschauung) zu einem Bewußtsein gehört, vor aller Erkenntnis des Gegenstandes, als die intellektuelle Form derselben", ist auf die "Synthesis derselben durch die reine Einbildungskraft" (KdrV, A.130) zurückzuführen. Kant fügt hinzu, daß es sich "aber nur um die *produktive* Einbildungskraft" handeln kann, "denn die *reproduktive* beruht auf Bedingungen der Erfahrung" (KdrV, A.118).

Des problematischen Charakters dieser Neubegründung ist er sich freilich nur allzu bewußt. Er gibt selber zu, daß "dieser Schematismus (...) eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele (ist), deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten, und sie unverdeckt vor Augen legen werden" (KdrV, B.181). Man kann diese Kunst wie Hegel in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (ad 42, Werke (Glockner) 8, S. 129) der hinterlistigen Güte des absoluten Geistes zuschreiben, der dafür sorgt, daß sich die sinnliche Mannigfaltigkeit frei entfalte, um sie mit Gewinn in die absolute Einheit zurückzuführen, man kann sie aber auch, ohne Hegel zu widersprechen, als die transzendente Macht der gesellschaftlichen Aktivität verstehen (Horkheimer 1937, 24). Von dem Moment an, wo man Kants transzendentalen Hand- bzw. Kunstgriff näher zu umreißen versucht, wird nun die Kantsche Lösung in jeder Hinsicht problematisch: sowohl im Hinblick auf die durchhaltende Selbstidentität eines transzendentalen Subjekts wie auch im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen einer produktiven und einer reproduktiven Einbildungskraft.

"Das Ich, schreibt Hermann Bahr 1904, ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen". Kants Philosophie ist ein in sich mehrfach widersprüchlicher Versuch, verschiedene konkrete Formen der Subjektivität geltend zu machen und durch den gemeinsamen Nenner einer transzendentalen Subjektivität, die aber keine konkreten Formen annehmen kann, zusammenzuhalten. An diese innere Widersprüchlichkeit des "Ich denke" knüpft Lacan an, wenn er die Entzweiung des Kantschen Subjekts als "*fente*" und "*refente*" (dafür gab es bei Freud nur das Wort *Spaltung*) weiterdenkt: Mit "*fente*" ist die Unterscheidung zwischen dem individuellen Subjekt und der Ordnung der Sprache, mit "*refente*" die Festlegung des Subjekts auf sprachlich vermittelte soziale Rollen gemeint. So gibt es also ein "*sujet de l'énonciation*" und ein "*sujet de l'énoncé*" (Subjekt des Aussagens und Subjekt des Ausgesagten), ein *Je* und ein *Moi*. Dem "wahren Subjekt", dem "*Je*" erkennt Lacan den rein utopischen Wert eines Ideals zu; da nämlich an die Stelle des durchsichtigen transzendentalen Subjekts bei Freud ein gespaltenes, undurchsichtiges Verhältnis zwischen "*ego cogito*" und "*ego sum*" tritt, hält Lacan sowohl Descartes wie auch Kant entgegen: "Ich denke da, wo ich nicht bin, also bin ich da, wo ich nicht denke (...). Ich bin nicht da, wo ich der Spielball meines Denkens bin: ich denke

daran, daß ich da bin, wo ich nicht denken kann" (Lacan 1966, 163). Das *cogito* bzw. das *Ich denke* ist nur "das Zentrum jener Täuschung, die den modernen Menschen so sicher sein läßt, daß er selbst ist" (Lacan 1966, 517). Verzichtet man nämlich auf Descartes' göttlich garantierten Zusammenhang zwischen Denken und Sein, dann sieht sich das Subjekt auf die symbolische Ordnung der Sprache und auf die konkreten Formen des Ausgesagten, jene Dimension der Objektivierung, die Lacan das Imaginäre nennt, verwiesen. Dadurch wird eine apriorische, transzendente Identität, die sich diese Umwege ersparen könnte, ausgeschlossen. Vom "Subjekt" kann nie die Rede sein, sondern nur von Gestalten des Subjekts, die in anderer Terminologie dessen illokutionäre Kraft konkretisieren.

Fragt man nun nach der Form, die diese Konkretisierung in "post-modernen" technischen wie sozialen Zusammenhängen annehmen, dann verwandelt sich Hermann Bahrs "Illusion" in ein technisch vermitteltes "Spiel fließender Identitäten" (Guillaume 1987, 86; Raulet 1988, 179ff.). Im Umweg über ihre Konkretisierungen wird nicht nur die Kantsche Trennung zwischen einem empirischen und einem transzendentalen Ich, sondern die Rolle oder Funktion von Subjektivität überhaupt fragwürdig. Die Vernetzung und die allgemeine Austauschbarkeit erlauben sie nur noch in Form momentaner, schwebender Identitäten, vereinzelter und vielfältiger Sprachspiele, unvorhersehbarer Begegnungen.

Wenn man auf das "Subjekt" verzichten muß, so kann man wenigstens, nachdem man seine rein geistige synthetische Kraft als gesellschaftliche Tätigkeit identifiziert hat (Horkheimer 1937), diese schwebenden Identitäten noch als Figuren interpretieren. Bloch ist wohl der einzige, der - wegen seines Festhaltens an wie immer gleichnishaften Figuren einer symbolischen Zielstrebigkeit der Subjekt-Objekt-Beziehung - uns in dieser Hinsicht helfen kann. Im 14. Kapitel von *Experimentum mundi* setzt er sich mit Kants transzendentaler Apperzeption und reiner Einbildungskraft auseinander; er verwirft die Hegelsche List des Absoluten, die uns zu bloßen "Sekretären des Weltgeists" macht (Bloch 1975, 65), und schlägt vor, die transzendente Affinität als *phantasia kataleptike*, als "gegenseitige Subjekt-Objekt-Ergrüfung" zu verstehen. Dieser Hinweis wurde weitgehend mißverstanden und unterschätzt. Vor allem die Rede von einem "wirklichen Logikon" oder noch die polemische Verteidigung eines "transzendentalen Realismus" wurde nur als ein kluges Rückzugsgefecht der Dialektik der Natur interpretiert, während man daraus ganz andere Anregungen ziehen kann, die dann eher auf eine totale Allegorisierung bzw. Fiktionalisierung des synthetischen Vermögens und der jeweiligen Formen der Synthese hinweisen. Wo der junge Marcuse ("Transzendentaler Marxismus?", 1930) in der Zeitlichkeit der Schemata die Geschichtlichkeit erblickte, sieht Bloch - diese Einsicht verlängernd - geschichtliche Formen der Subjekt-Objekt-Begegnung, die jeweils prozeßhaft-konstitutiv sind. Derart an Gestalten orientiert, muß allerdings diese Version der "transzendentalen Affinität" den Unterschied zwischen Erfahrungen, Werken der technischen Kunst und Kunstwerken aufheben. Die Kategorien des Verstandes sind selbst nur, wie die Werke der Kunst, der "Vor-Schein" einer gelungenen Vermittlung.

Da stellt sich die Frage, ob die Trennung zwischen der produktiven Einbildungskraft der Schemata und der reproduktiven Einbildungskraft der Ästhetik noch verteidigt werden kann. Schreibt doch Kant selbst in der Einleitung zur Kritik der Urteilskraft, daß "(die) Auffassung der Formen in die Einbildungskraft niemals geschehen (kann), ohne daß die reflektierende Urteilskraft, auch *unabsichtlich*, sie wenigstens mit ihrem Vermögen, Anschauungen auf Begriffe zu beziehen, vergleiche" (KdUk, B.XLV; Hervorh. v. mir).

2. Zweite These: Fiktionalisierung des Grundes.

Kants Kritik der dogmatischen Metaphysik läuft auf eine Verwandtschaft zwischen Grund und Fiktion hinaus. Der transzendente Schein fließt nämlich auf Grundsätze ein, "deren Gebrauch nicht einmal auf Erfahrung angelegt ist", indem er uns "über den empirischen Gebrauch der Kategorien wegführt und uns mit dem Blendwerk einer Erweiterung des reinen Verstandes inhält". Während aber der logische Schein der Trugschlüsse nur aus einem "Mangel der Achtsamkeit auf die logische Regel" entspringt und behoben

werden kann, bleibt der transzendente Schein auch nach seiner Aufdeckung durch die transzendente Kritik bestehen: "Die transzendente Dialektik wird also sich damit begnügen, den Schein transzendenter Urteile aufzudecken, und zugleich zu verhüten, daß er nicht betrüge; daß er aber auch (wie der logische Schein) sogar verschwinde und ein Schein zu sein aufhöre, das kann sie niemals bewerkstelligen. Denn wir haben es mit einer *natürlichen* und unvermeidlichen *Illusion* zu tun, die selbst auf subjektiven Grundsätzen beruht und sie als objektive unterschleibt" (KdV, B. 352ff.).

Während Marcuse, der im frühen Aufsatz "Transzendentaler Marxismus?" die Auffassung der Schemata als Formen der Geschichtlichkeit und die Übersetzung der Ontologie in historisch-gesellschaftliche Phantasie suggeriert hatte, dann immer wieder - von Hegels Ontologie bis hin zur Permanenz der Kunst - dazu neigte, diese in eine lebensphilosophische, oder gar biologistische Ontologie zurückzuübersetzen (hierzu Raulet 1987), finden wir auch hier bei Bloch den Ansatz zu einer "Fiktionalisierung des Grundes", die nur noch Prozeßgestalten sozusagen als den Text oder die Schrift dieser Fiktion kennt. Die Erkenntnis selbst ist nicht mehr das Begreifen eines Objekts durch ein Subjekt, sondern eine im subjektiv-objektiven Prozeß begriffene Figur des Subjekt-Objekts. Daher ist auch jede statische Ontologie eine abstrakte Utopie bzw. Illusion, während konkrete Utopie eine von den nie endgültigen symbolischen Gestalten untrennbare "postontologische Hermeneutik" erfordert (Raulet 1986-2). In diesem Zusammenhang übernimmt Bloch Schellings Auffassung vom allogischen Grund. Als allogisch widersteht dieser jeder fertigen Logik, die ihn eindeutig identifizieren möchte; er entgeht so auch jeder ontologischen Festlegung. Dieser Grund alles Seienden bezeichnet, soweit er keine bloße heuristische Fiktion ist, hermeneutisch die Insistenz eines Sich-Aussagen-Wollens, jener illokutionären Kraft, von der wir bereits gesprochen haben. Wird er erfassbar, dann nur in den Gestalten, die ihn ausdrücken und realisieren, ihm Existenz verschaffen. Erkenntnis und Geschichte verwandeln sich in eine Allegorese - eine Auffassung, deren aktuelle Bedeutung uns erst am Ende dieser Überlegungen, im Kontext der schon angesprochenen Koinzidenz der subjektiven Verblendung mit einem "technischen Schleier" ganz erscheinen wird.

3. Dritte These: Geschichtsschreibung als "Fiction".

Kants Kritik der teleologischen Urteilskraft ist nicht nur, wie er es selbst bekennt, eine "Propädeutik der Theologie", sondern wohl die Neubegründung einer Ontotheologie, die jenseits der Wechselfälle der Geschichte die Einheit eines Sinns zu retten versucht. Ohne eine solche Garantie fiel die Geschichte in Naturgeschichte zurück. Im 9. Satz der kleinen Abhandlung "Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" weist Kant allerdings auf die Verwandtschaft zwischen dem teleologischen Versuch einer "philosophischen Geschichte" und literarischer Fiktion hin: "Es ist zwar ein befremdlicher und, dem Anscheine nach, ungereimter Anschlag, nach einer Idee, wie der Weltlauf gehen müßte, wenn er gewissen vernünftigen Zwecken angemessen sein sollte, eine Geschichte abfassen zu wollen; es scheint, in einer solchen Absicht könne nur ein Roman zu Stande kommen" (A. 407). Seine Antwort besteht, wie man weiß, darin, die Hoffnung auf eine sinnvolle Weltordnung durch die reflexive Anwendung der Idee eines Naturplans auf das sonst "planlose Aggregat menschlicher Handlungen" zu konkretisieren. Nun bezeichnet er ausdrücklich eine solche Idee als eine "heuristische Fiktion" (KdV, B.799). Kant expliziert so den fiktionalen Charakter jener alten Auffassung eines Buchs der Natur, welche die Weltordnung als einen semiotischen Zusammenhang nach dem Muster literarischer Erzählung sich vorstellte. In diesem Sinn macht Ricoeur in *Temps et récit* mit Recht darauf aufmerksam, daß jede Geschichtsschreibung, insofern als sie - wie die Erkenntnis mit Hilfe der Schemata - eine Synthese vornimmt, etwas mit Fiktion zu tun hat - "eine fingierte Intrigue" ist (Ricoeur 1983, 11). Diese "*mise en intrigue*", die Verbindung einzelner Begebenheiten zu einem System (*è tôn pragmatôn sustasis*), heißt bei Aristoteles *mythos* (ebd., 57).

Wenn dem so ist, müßte nicht nur "die schönste gesellschaftliche Ordnung", sondern wohl auch "alle Kultur und Kunst, welche

die Menschheit zieret", so sehr sie auch der teleologischen Rekonstruktion des Fortschritts als "Frucht der ungeselligen Geselligkeit" erscheint, als ein *ästhetisches Gebilde* erfaßt werden, wie es Kant im 5. Satz der "Idee ..." nahelegt (A.396). Jede wie auch immer provisorisch vollendete Gestalt ist ästhetisch zu erfassen.

Nun stellt sich, wenn man Kant so interpretiert, ein Problem, das wiederum Kants strenge Unterscheidung zwischen produktiver und reproduktiver Phantasie und zwischen ästhetischer und teleologischer Urteilskraft ins Wanken bringt. So wie der Unterschied zwischen Erfahrungen, Werken der Technik und Werken der Kunst sich als fragwürdig erwies, wird hier der zwischen der subjektiv bleibenden Ästhetik und der objektiv orientierten Teleologie problematisch. Weil nämlich die teleologische *Sustasis* ein vollendetes Unternehmen bleiben muß, solange die Weltgeschichte nicht abgeschlossen ist, kann sie sich nur an Gestalten orientieren, die im benjaminschen Sinn emblematisch sind, d.h. daß ihr Sinn weitgehend ein Rätsel bleibt und daß der Anteil der "subjektiven Illusion" - hier freilich als ästhetische Erfahrung des schönen Scheins - entscheidend ist. Auch hier ließe sich Blochs "Philosophie der symbolischen Formen" produktiv verwerten. Bloch geht über die Kantsche Parallelierung von Natur und Kunst hinaus, indem er beide in eine Subjekt-Objekt-Dialektik einschreibt und so die Kategorien der Ästhetik auch auf Produkte der Natur oder auf solche, an denen die Natur mitbeteiligt ist, anwendbar macht. So wie er auch den Kunstwerken objektiv-realen Charakter zuerkennt, gehören umgekehrt die Gestalten der Entwicklung in eine Philosophie der symbolischen Formen. Einem gängigen Mißverständnis entgegen ist Blochs Philosophie *keine Teleologie*, sondern vielmehr eine objektivierte, materialisierte Ästhetik. Sie verwandelt gleichsam einen Hinweis, den Kant als Mahnung an die unaufhebbare Grenze zwischen dem subjektiven Ansatz der Ästhetik und dem objektiven Anspruch der Teleologie meinte, in das Grundprinzip einer dialektisch-materialistischen Geschichtsphilosophie, die nicht anders als ästhetisch ansetzen kann, wenn sie nicht um einer Naturdialektik willen in schlechte Teleologie zurückfallen will: "Eine Grundkraft, durch die eine Organisation gewirkt würde, muß also als eine nach Zwecken wirkende Ursache gedacht werden, und zwar so, daß diese Zwecke der Möglichkeit der Wirkung zum Grunde gelegt werden müssen. Wir kennen aber dergleichen Kräfte, ihrem Bestimmungsgrade nach, durch Erfahrung nur in uns selbst, nämlich an unserem Verstande und Willen, als einer Ursache der Möglichkeit gewisser ganz nach Zwecken eingerichteter Produkte, nämlich der *Kunstwerke*" (KdUk, A.131 - hierzu Raulet 1986, 248ff.).

4. Vierte These: Rückfall in Mythologie.

Ist nun Geschichtsschreibung bzw. Geschichtsphilosophie von jeher dem Mythos verwandt, so meint die Parole vom Rückfall der Vernunft in Mythologie Schlimmeres, wie sehr auch der Umstand, daß Geschichte immer mit Mythen zu tun hat, jede Ausgrenzungsstrategie verbietet und vielmehr dazu anregt, in diesen das eigentliche Material der Geschichte zu sehen. In der *Dialektik der Aufklärung* gehen Horkheimer und Adorno so weit, daß die Vernunft, mit ihrem mythischen Ursprung abrechnend, verwirrende Verbindungen mit dem Mythos eingeht und so in eine Lage gerät, deren Bedeutung sich erst im heutigen postmodernen Kontext, der sich dieses Werk scheinbar so zwanglos anzueignen vermag, wirklich ermessen läßt. Sofern sie nämlich noch eine normative Basis besitzt (woran die Kritische Theorie seit den 30er Jahren zweifelte), bringt sie die Vernunft nur in der Form einer erzählerischen Konstruktion zustande (das Buch selbst), die man durchaus als mythisch bezeichnen darf: Sich ursprünglich vom Mythos absetzend und schließlich in dessen Bann zurückfallend, scheint die Vernunft das Gewand des Mythos annehmen zu müssen, um noch von sich selbst sprechen zu können. Adorno und Horkheimer exponieren die "Urgeschichte der Subjektivität" an der homerischen Odyssee, "weil sie darin ein Beweisstück ihrer Doppelthese erblicken: Schon der Mythos ist Aufklärung, und Aufklärung schlägt zurück in Mythologie. So blieben auch sie letztlich im Rahmen einer mythischen Schlüsselfigur" (Taubes 1983, 460). Diese fast undurchdringliche Wesensverwandtschaft zwischen Vernunft und Mythos sollen wir im folgenden insofern in Erinne-

rung behalten, als für die Verfechter der "Postmoderne" das Scheitern der Vernunft gerade darin besteht, daß sie sich im Augenblick der zerfallenden Moderne als bloße Erzählung erweist. Deshalb will ihr eigener philosophischer Diskurs eben nur Mythos sein: er beansprucht keine andere Gültigkeit als die einer Erzählung unter anderen; somit entzieht er sich jeder Kritik, die sich auf eine nicht mythische Normativität berufen würde (hierzu Raulet 1986, 145f. u. 177f.). Die postmoderne Rehabilitierung des Mythos, die insofern mit der von Weber diagnostizierten bzw. prognostizierten "neuen Mythologie" übereinstimmt, bedeutet, daß nach dem Zerfall der "großen Erzählungen", wie Lyotard formuliert, nämlich der Saga der "Vernunft in der Geschichte", eine Vielfalt erzählerischer Ansätze und Wertungen zulässig ist. Die (Post-)Moderne scheint nicht mehr über die Metakriterien zu verfügen, welche diese legitimieren könnten, und läßt deshalb "fröhlich positivistisch", wie man es ihr nur mit halbem Recht vorwirft, die Zersetzung gelten. Gleichzeitig macht deren inflatorische Vielfalt alle Erfahrungen und Behauptungen gleichwertig und austauschbar, so daß man nach Baudrillard das Wirkliche überhaupt nicht mehr vom Fiktiven abgrenzen kann. Die Unmöglichkeit eines Metadiskurses, der mehr wäre als ein Mythos, vereitelt die Ansprüche eines Logos der Selbstreflexion und ersetzt dessen Identität und Verbindlichkeit durch eine Vielfalt möglicher Identifikationen, die sowohl einer vereinheitlichenden Logik als auch einer, die wenigstens eine dieser Identifikationen bevorzugen würde, entgehen (hierzu Raulet 1986, 153ff.). Diese Aufsplitterung in kleine Mythen, die man als einen expressiven Zerfall der Kriterien und eine "schwebende Normativität" bezeichnen könnte, habe ich am Beispiel der neuen Kommunikationstechnologien untersucht (Raulet 1988; Frank 1988, 283-316). Sie erscheint in ihnen als der Sieg einer entgrenzten, zur durchgreifenden Performativität parallel fortschreitenden Expressivität, wobei - wie aus soziologischen Untersuchungen über das französische interaktive Minitel-Experiment hervorgeht - die Rede von einem Rückfall in Mythologie durchaus wörtlich zu verstehen ist, da ja die kleinen Erzählungen, Lebensgeschichten einen ausdrücklich mythischen Charakter haben (vgl. Raulet 1988, 180ff.).

5. Fünfte These: Austauschbarkeit von Wirklichkeit und Fiktion.

Gerade in den neuen Technologien nimmt die Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion - und mit ihr die Irrelevanz der Unterscheidung zwischen produktiver und reproduktiver Einbildungskraft - wirklichen Charakter an. In den Netzen der neuen Kommunikationsmedien werden die Lokalisierungen beliebig austauschbar: Jeder Ort ist von irgendwelchem anderen aus erreichbar, keiner von ihnen hat den privilegierten Status eines Ursprungs oder Ziels mehr. Zur Beschreibung der Netze eignen sich vielmehr Kategorien wie die der Dissemination (Derrida) oder Bilder wie das des Rhizoms (Deleuze/Guattari), die mit den überkommenen Vorstellungen einer hierarchisch geordneten ontologischen Verfassung und eines zielstrebigem, heilsgeschichtlichen oder säkularisierten Weltprozesses brechen. Als ideale Kommunikation wird heute eine Zirkulation von Mitteilungen nach allen Richtungen hin verherrlicht, die Kommunikation mit Kommunikabilität und mit unbeschränkter Kommutativität, also Vertauschbarkeit gleichsetzt. Mit dieser Entörtlichung geht eine Veräumlichung der Zeit einher. Numerische Bilder kennen kein Vorher und Nachher mehr; die Zeit hört auf, als apriorischer Rahmen der Sinnlichkeit, jene Kontinuität der Erfahrung zu schaffen, die für die Wirklichkeit konstitutiv ist. Bilder folgen als beliebige Augenblicke aufeinander, als austauschbare Momentaufnahmen, die keiner zeitlichen Hierarchie mehr gehorchen und ihren Wirklichkeitscharakter einbüßen: "Die endogenen Bilder, die auf einem Bildschirm Form annehmen, sind nicht mehr der Schein der Wirklichkeit, sondern eher eine Simulation oder gar reine Zeichen. Mit der numerischen Bildersynthese ist ein weiterer Schritt in dieser Richtung eingeschlagen worden: Wirklichkeit, Bilder, Fiktionen, alles wird digital, wir treten in eine neue Ordnung des Visuellen ein. Kein Bezug mehr, kein Augenblick mehr, in dem Objekt und Bild zusammengehören; das letztere verweist nur noch auf eine Potentialität, auf ein 'es könnte sein'". (Guillaume 1987,77). Die Numerisierung ermöglicht

die Erzeugung von Bildern durch die bloße Verarbeitung von Daten: "Man muß sich nicht mehr auf ein Muster, auf einen wirklichen Gegenstand beziehen ... Von den Daten eines gegebenen Gegenstandes ausgehend kann der Computer eine fast unendliche Zahl von Bildern erzeugen... Das numerische Bild ist nicht mehr die Übertragung eines bestimmten Vorbildes, es ist nicht mehr die mehr oder weniger getreue Reproduktion eines Originals, ein optisch-chemisches Duplikat wie die Fotografie, es ist ein Bild mit unendlichen Möglichkeiten" (Couchot 1985, 125f.). Fiktion und Wirklichkeit werden austauschbar, wir sind nach Baudrillards Formel in die "Ära des Simulakrums" eingetreten. Die so hergestellte Wirklichkeit ist nämlich eine "Darstellung ohne Referent" (Baudrillard). Deshalb bedeutet der Eintritt in die Ära des Simulakrums auch einen Verlust aller Referenzen, der in dieselbe Richtung geht wie die fortschreitende Auflösung der Normativität und sie weitertreibt, je breiter der Massengebrauch der neuen Informationstechnologien wird.

Daraus ergeben sich bedenkliche Konsequenzen für eine von vielen als fragwürdig erachtete Geschichtsphilosophie. Die Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion zwingt zu einer gründlichen Revision der Mimesis-Theorie, die bei Horkheimer und Adorno, von der *Dialektik der Aufklärung* bis zur *Ästhetischen Theorie*, eine historische Alternative zum historischen Selbstverrat der Vernunft darstellen sollte. Das betrifft zunächst ihre platonischen Quellen. Plato unterschied nämlich unter den Produkten der Kunst zwischen den *mimemata*, die das Sein der Ideen oder geordnete Zustände der Seele nachahmen und daher "wahre Abbilder" (*eika*) sind, und den *eidola* oder *phantasmata*, die nur *phainomena*, Spiegelbilder der empirischen Welt, *wie sie unseren erscheint*, also bloße Trugbilder sind. Aber auch die aristotelische Theorie der Mimesis, die, wie Paul Ricoeur im ersten Band von *Temps et récit* zeigt, in Aristoteles' *Poetik* die Grundlagen einer Theorie der Geschichtsschreibung schafft, müßte neu gedacht werden. Der heutige Kontext fände allerdings, wie schon betont, bei Aristoteles Ansatzpunkte für eine Auffassung der Geschichtsphilosophie, die man zur Fiktionalität bzw. Poetik zählen könnte. Will sie sich nicht heillos den Simulakren ausliefern, so muß sich Geschichtsphilosophie aber, im Zuge jener Übersetzung in eine Philosophie der symbolischen Formen, die mir in *Gehemmte Zukunft* angesichts der wachsenden "Allegorisierung" des Sinns als die einzige noch ergiebige Rückzugsposition erschien und die auch diesen Überlegungen zugrundeliegt (vgl. Raulet 1986, 222ff.), in eine *Theorie der Metamorphosen* verwandeln - in eine *Poetik der Geschichte* also, die in ihrem Bezug auf empirisches "Material", auf die kleinen Erzählungen und fluktuierenden Konstellationen des gemeinschaftlichen Lebens nicht mehr den Standpunkt einer "Wahrheit" stillschweigend unterstellt. Als feste Referenz scheint es diese nicht mehr zu geben, oder zumindest scheint sie sich nicht mehr verbindlich legitimieren zu können. Adorno verwendet nun den Mimesis-Begriff in einem doppelten Sinn: einmal um die Utopie eines ursprünglichen Subjekt-Objekt-Verhältnisses und der entsprechenden punktuellen ästhetischen Praxis - der Konstellation - zu bezeichnen, zum andern um deren Perversion, die "Mimesis ans Tote" in der zur totalen Verdinglichung tendierenden modernen Welt zu denunzieren. Wenn aber heute die neue Form der Verdinglichung die angesprochene wachsende Dematerialisierung ist, eignet sich die Mimesis weder, um die neue Produktionsweise zu beschreiben, noch um ihr kritisch zu widerstehen.

6. Sechste und letzte These: Poetik der Geschichte.

Die postmoderne Produktion von Bildern ist ein doppeldeutiges Phänomen: einerseits verschwindet die Form als solche, andererseits werden durch *Metamorphosen* immer neue Formen erfunden und experimentell verändert. Vielleicht wird hier zum erstenmal endgültig mit der Anthropomorphie der Form gebrochen. Wird der Mensch der privilegierten Stellung beraubt, die er schon als Beobachter besitzt, dann ist die Bilderproduktion gleichsam sich selbst überlassen. Die Metamorphosen verweisen nicht mehr auf ein Urbild, auf welches die erzeugten Bilder wenigstens nachträglich zurückgeführt werden könnten; sie verweisen auch nicht mehr auf ein zentrales Subjekt, dessen synthetisches Vermögen die Kohärenz des Darstellungsraums garantieren würde. Jedes Bild wird gleichsam für sich selbst verant-

wortlich, und dies mündet in eine Geschichtsphilosophie, die sich weder auf ein wenigstens virtuelles Subjekt berufen kann, noch als Entwicklung auf eine Zielvorstellung hin aufgefaßt werden könnte. Und doch, selbst wenn die Kybernetik als Denkmaschinerie das Exportieren des Denkens aus dem menschlichen Körper ermöglicht, selbst wenn die Numerierung das Verhältnis zur Welt derealisiert, bleibt Denken ohne Einschreiben unmöglich (Lyotard 1987, 10) und die numerischen Bilder werden noch mittels eines Videosichtgeräts oder eines Druckers visualisiert; die materielle Stütze verschwindet nicht. Das Experiment Welt geht weiter.

Aus all diesen Gründen entlehne ich Bloch und Benjamin die Auffassung einer verallgemeinerten Allegorese, in der die Bedeutungen end- und haltlos aufeinander verweisen. Der "Postperspektivismus" der synthetischen Bilder zerstört ja auch die Möglichkeit von Symbolismus überhaupt - sei es der Symbolismus des in den prämodernen Gesellschaften als normative Tradition fortwirkenden Grunds (im Sinn von Ursprung wie auch von Boden oder Territorium, Heimat), sei es jener symbolische Zielinhalt, auf den sich die säkularisierte moderne Geschichte hinbewegen soll. Der Gegensatz von allegorischer Breite und symbolischer Tiefe (Bloch) gilt nicht mehr, wenn in einer Bilderproduktion ohne Referenzen Vordergrund und Hintergrund durch eine Manipulation numerisierter Daten ausgetauscht werden können.

Doch schreibt sich diese "wilde Semiosis" des Zerfalls noch in Figuren ein. Dies erklärt sowohl Blochs Rezeption des wissenschaftlichen Relativismus als auch seine Lektüren von Jaspers "kaleidoskopierender" Chiffrenschrift oder noch von Spenglers "wildes Analogisieren" in *Erbschaft dieser Zeit* (hierzu Raulet 1986, 242). Die Allegorien der Weltgestaltung, das Festhalten an den Konstellationen der Realisierung sind unser Los und unsere Rückzugsposition. Das Festhalten also an einer Poetik der Geschichte, in voller Kenntnis ihres sowieso fiktiven Charakters.

- Bloch, Ernst, 1975, *Experimentum mundi*, Ffm., Suhrkamp
 Couchot, Edmond, 1985, "Hybridations", in *Les Immatériaux*, Paris, Revue Autrement.
 Frank, Manfred / Raulet, Gérard / Van Reijen, Willem (Hg.), 1988, *Die Frage nach dem Subjekt*, Ffm., Suhrkamp
 Verwiesen wird auf: Raulet, Gérard, *Die neue Utopie - Die soziologische und philosophische Bedeutung der neuen Informationstechnologien*.
 Guillaume, Marc, 1987, *Postmoderne Effekte der Modernisierung*, in: *Le Rider*, Jacques/Raulet, Gérard (Hg.), *Verabschiedung der (Post-)Moderne*, Tübingen, Narr.
 Horkheimer, Max, 1937, *Traditionelle und kritische Theorie*, Ffm., Fischer 1968
 Ders., 1946, *Eclipse of Reason*, Oxford Univ. Press 1947
 Lacan, Jacques, 1966, *Ecrits*, Paris, Ed. du Seuil
 Lyotard, Jean-François, 1984, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée
 Ders., 1987, *Aus der Diskussion mit J.F. Lyotard in Siegen (13.11. Nov. 1986)*, in: *kulturrevolution*, 14, 1987
 Raulet, Gérard, 1986, *Gehemmte Zukunft. Zur gegenwärtigen Krise der Emanzipation*, Darmstadt u. Neuwied, Luchterhand
 Ders., 1986-2, *Blochs 'Ontologie des Noch-nicht-Seins'. Postontologische Hermeneutik als Philosophie der symbolischen Formen*, in: *Flego Gvozden/Schmied-Kowarzik Wolfdietrich (Hg.)*, Ernst Bloch - *Utopische Ontologie*, Bochum, *Germinal*
 Ders., 1987, *Raison et fiction - l'émancipation en quête de fondements*, in: *Raulet (Hg.)*, *Oublier Marcuse*, Archives de Philosophie, Paris, 1989 (i.E.)
 Ders., 1988, *Leben wir im Zeitalter der Simulation?*, in: *Kemper Peter (Hg.)*, *Postmoderne, oder der Kampf um die Zukunft*, Ffm., Fischer
 Ricoeur, Paul, 1983, *Temps et récit, I.*, Paris, Ed. du Seuil
 Schmidt, Burghart, 1985, *Strategien des Vergessens*, Darmstadt u. Neuwied, Luchterhand
 Taubes, Jakob, 1983, *Zur Konjunktur des Polytheismus*, in: *Bohrer Karlheinz (Hg.)*, *Mythos und Moderne*, Ffm., Suhrkamp

Sprache als Heimat

Joseph Brodskys poetologischer Standort

“Unsere einzige Heimat ist die Schrift, das Wort.” (Pierre Goldman)

Sprache als Heimat - für Joseph Brodsky, der die Realität des Exils in all ihren Erscheinungsformen, von der gesellschaftlichen Ächtung über Gefängnis und Lagerhaft bis hin zur Zwangsausbürgerung, schon in jungen Jahren kennengelernt hat, ist diese Formulierung weit mehr als eine euphemistische Metapher, sie ist Bekenntnis und Programm zugleich, sie hat Geltung für seine persönliche Biographie wie auch für sein dichterisches Schaffen. Heimat als Sprache - das verweist auf den Vorrang der *Wortkunst* vor der “Lebenskunst”, verweist aber auch darauf, daß das Exil nicht als fatale Folge künstlerischen Tuns zu begreifen ist, sondern als dessen Voraussetzung, und das heißt: als Grundbefindlichkeit und als Bestimmung des kreativen Menschen, der - so gesehen - zu konsequentem Außenseitertum, mithin zum Exodus aus jeglicher sozial oder ideologisch beglaubigter Normalität berufen ist. Der Außenseiter wäre demnach mit dem Auserwählten, das Exil mit dem gelobten Land identisch, was freilich nicht als vollendete Tatsache, vielmehr als permanente Herausforderung zu gelten hat. Auf diese Herausforderung scheint Kafka aphoristisch verweisen zu wollen, wenn er jenen sagenhaften *Käfig* evoziert, der “einen Vogel suchen” ging.

Das Paradoxon des Käfigs, der auf den Vogel ebenso angewiesen ist wie dieser auf ihn, wenn es darum geht, den Gesang - die Kunst - zu höchster Vollendung zu bringen, liegt auch Brodskys mehrfach geäußelter Überzeugung zugrunde, wonach das dichterische Wort durch behördlichen Zensurdruck nicht gefährdet, durchaus aber gefördert wer-

den könne. Somit wird auch verständlich, daß der Dichter es vorzieht, den für ihn bestimmten “Käfig” freiwillig aufzusuchen, statt sich der Verfolgung, der Verhaftung oder der Verbannung auszusetzen und damit zum Märtyrer der Staatsmacht zu werden. In einem titellosen, vom 24. Mai 1980 datierten Gedicht schreibt Brodsky:

Anstelle eines wilden Tieres ging ich in den Käfig,
ritzte die Zeit meiner Haft und die Klopfschritte meiner Mitgefangenen mit einem heißen Nagel in die Barackenwand.

(.....)

Den Rabenblick des Wachpostens ließ ich in meine Träume ein,
aß das Brot des Vertriebenen, ohne ein Stück Rinde übrigzulassen.

Meinen Stimmbändern erlaubte ich jeden Ton, nur kein Heulen.

Ich habe zu flüstern angefangen.

Jetzt bin ich vierzig - was soll ich vom Leben sagen?

Daß es lang wurde.

Nur mit dem Kummer fühle ich Solidarität.

Doch solange man mir den Mund nicht mit Lehm vollstopft,

wird aus ihm nur Dankbarkeit ertönen.

(*Deutsch von Mary von Holbeck*)

In diesem Sinn hat Brodskys Gefangenschaft und Exil, verstanden als Paradigma jeder - nicht nur seiner - künstlerischen Existenz, zum Thema seines bisher einzigen Theaterstücks (“*Marmor*”, 1984) gemacht, dessen in einem gigantischen Turm eingekerkerte Protagonisten wiederum einen Kanarienvogel gefangenhalten, um sich, angesichts des Käfigs und seines fluchtunwilligen Insassen, ihrer eigenen Situation bewußt zu bleiben: “Der Kanarienvogel ist zu

groß. Fast ein Tier. Er paßt nicht zum Stil. Im Sinn der Epoche. Er nimmt zu viel Platz weg.” Auf die Frage, ob ihm der Vogel eher leidtue, wenn er “rausgelassen” werde oder wenn er im Käfig “verrecke”, antwortet Publius: “Sowohl als auch ... Ihn rauszulassen auch. Weißt du, er fliegt dann in alle vier ... ich meine dreihundertsechzig ... Schon wieder diese dummen Gedanken ... Wir sind und bleiben schließlich hier - bis ans Ende unserer Tage. Uns läßt niemand raus. Für uns ist hier das Leben. Der Sinn ... Aber uns tut er leid. Außerdem, er singt.” In solchem Verständnis ist auch der Dichter ein unbequemer Sänger, der - wo auch immer er sich aufhält - “zu viel Platz” wegnimmt; der also die gesellschaftlichen Gewohnheitsnormen stört und deshalb ins Ghetto, ins Exil abgedrängt wird (“*Platon weiterdenkend*”):

(.....)

Und sollte man mich am Ende fassen wegen Spionage,

subversiver Tätigkeit, Landstreicherei, Ménage-à-trois

und die Menge ringsum, wie besessen, mit überanstrengtem Finger auf mich weisend,

brüllen: “Der ist keiner von uns!” -

würde ich insgeheim glücklich flüstern:

“Siehe,

das ist deine Chance zu erfahren, wie von innen aussieht, was du so lange von außen betrachtet; merke dir jedes Detail und

rufe dabei: *Vive la patrie!*”

(*Deutsch von Gerhard von Olsowsky*)

Doch das Ghetto, das Exil ist nicht identisch mit dem engen “Käfig”; denn im Käfig konkretisiert sich lediglich die Engnis der schlechten Alltäglichkeit, der

nicht zu entrinnen ist, die der Dichter aber transzendiert, indem er den unabsehbar weiten Kontinent der Sprache zu seiner zweiten - seiner einzigen - Heimat macht. Und diese Heimat ist vom geographischen Raum und von der progressiven historischen Zeit gleichermaßen unabhängig. "Für einen Menschen unseres Berufs ist die Bedingtheit, die wir Exil nennen, vorab ein sprachliches Ereignis", betont Brodsky in einem seiner jüngsten essayistischen Texte (*"The Condition We Call Exile"*, 1987): "Ein exilierter Schriftsteller wird in seine Muttersprache ausgetrieben, oder er zieht sich in sie zurück ... Was als eine private, höchst persönliche Affaire begonnen hat, wird im Exil zum Schicksal - noch bevor es zur Obsession oder zur Pflicht wird. Definitionsgemäß hat jede lebende Sprache eine zentrifugale Dynamik und - Schubkraft; sie ist bemüht, so viel Terrain wie möglich abzudecken und - so viel Leere wie möglich."

Die Sprache wird somit zu einem ungeschichtlichen, zu einem - nach Brodskys Auffassung - "heiligen" Territorium, das als verbaler Subtext die gegenständliche Realität gleichsam unterfängt und trägt, statt sie bloß begrifflich darzustellen und zu erklären. Es versteht sich, daß deshalb, bei Brodsky, die Sprache mehr als nur instrumentelle oder mediale Bedeutung hat; daß sie, im Gegenteil, demjenigen, der sich ihrer bedient, jegliche Verfügungsgewalt entzieht, indem sie ihn, den angeblichen "Autor", ihrem Diktat unterstellt, ihn zum "Epigonen", zum "Papageien", zum Resonator ihres unablässigen Murmelns macht, dessen herkunftslose Ereignishaftigkeit nichts anderes sein kann als die Vibration der reinen Erinnerung. Verschiedentlich - und nicht zuletzt in seiner programmatischen Nobelrede

(*"Nobelevskaja rec"*, 1987) - hat Brodsky unterstrichen, "daß das, was der Volksmund die Stimme der Muse nennt, in Wirklichkeit das Diktat der Sprache ist; daß also nicht die Sprache sein (des Dichters) Instrument ist, sondern er - das Medium der Sprache, die durch ihn ihr eigenes Überleben sichert ... Es handelt sich dabei um eine absolute, eine despotische Abhängigkeit, doch kann sie auch befreiend wirken. Denn da die Sprache immer schon älter als der Schriftsteller ist, verfügt sie über die gewaltige zentrifugale Kraft, die ihr aus ihrem zeitlichen Potential zuwächst - das heißt aus der gesamten noch vor ihr liegenden Zeit. ... Der Dichter ist, ich wiederhole es, das Medium für die Existenz der Sprache. Oder er ist, wie einst der große Auden sagte, derjenige, kraft dessen die Sprache lebt."

So wie Brodsky den Menschen nur als eine Nullstelle zu erkennen vermag, als eine leere Chiffre, durch deren oval- oder kreisförmige Physiognomie - das Gesicht - die Wirklichkeit in ständig wechselnden Teilausschnitten sichtbar wird, so ist für ihn auch der Dichter lediglich ein bediensteter Sekretär, der "die noch kaum hörbare / Stimme der Muse" verstärkt - die Stimme, das Sagen der Sprache selbst, "die im Dunkel so klingt, als gehöre sie niemandem zu", es sei denn einem subjektlosen Gott, der durch den Mund des Dichters sich ausspricht (*"Leben in der Zerstreuung"*). In Brodskys lyrischer Epistel *"An eine Dichterin"* - verfaßt im September 1965 - findet sich dazu eine aufschlußreiche Parallelstelle:

Der Musendienst setzt irgendwo doch Grenzen.
Dafür dient man gewöhnlich so voll Eifer,
daß ein geheiligt Zittern faßt die Hände

und sehr gewiss die Gottheit nahe ist.
Der eine Sänger schickt sich zum Rapport an.

Der andere erzeugt gedämpftes Murren.
Der dritte weiß, daß er bloß Sprachrohr ist.

Und der pflückt alle Blumen der Verwandtschaft.

(Deutsch von Rolf Fieguth)

Von daher wird deutlich, was Brodsky gemeint haben könnte, als er - 1964 - vor Gericht die provokante Aussage machte, seine Gedichte kämen "von Gott", eine Aussage, die er unlängst in einem Interview sinngemäß wiederholte, als er festhielt: "Wenn ich etwas von Gott in mir haben sollte, so glaube ich, es ist die Sprache." Und demgegenüber bleibt das sogenannte auktoriale Ich unabwendbar auf den minderen Status einer Null verwiesen - ein Faktum, das Brodsky in einem neueren Gedicht (*"Nicht die Muse ..."*) wie folgt umschreibt: "Zeichne einen schlichten Kreis auf das Papier. / So werde ich sein: innen - nichts. / Schau's dir an - dann lösche es aus." Einzig durch die Sprache gewinnt der Mensch Kontur und Dauer; die Sprache ist die "Toga", die seine Leere umwallt und strukturiert; im *"Mamor"*-Drama heißt es dazu: "Das Wichtigste an der Toga sind die Falten. Sozusagen eine Welt in sich. Lebt ihr eigenes Leben. Ohne jeden Bezug zur Realität. Den Togaträger inbegriffen. Die Toga ist nicht für den Menschen, sondern der Mensch für die Toga." Und im Zyklus *"Winter in Florenz"* ist zu lesen:

Was ist der Mensch? Ein knirschendes Schreibgerät, ein Federstrich, Schriftzeichen eckig oder rund - bald geht er, bald hält er ein, beim Komma, beim Punkt. Und jeder

weiß, wie oft der Kiel in irgendeinem
Dutzendwort beim "M" entgleist und
feine
Brauen malt statt zu schreiben (denn die
Tinte ist reiner
als das Blut). Im Dunkel fallen Wörter
aus Gesichtern
(umso besser kann die Nässe trocknen) -
Gekicher,
knisternd wie Papier, das man zerknit-
tert.
(*Deutsch von Felix Philipp Ingold*)

Nicht der Mensch, nicht der Dichter hat
also das Sagen - was durch ihn sich aus-
spricht, ist, noch vor dem Gesagten, das
Sagen der Sprache. Brodskys Poetik ver-
bindet sich an diesem Punkt - wie vor
ihm bei Benjamin, bei Mandelstam und
Celan - mit einem sakralen Anspruch.
Explizit wird dieser Anspruch etwa dort,
wo Tullius (wiederum in "*Marmor*")
mit Bezug auf den Schöpfungsbericht
seinen Mitgefangenen darüber aufklärt,
"was zuerst da war": "Am Anfang,
Publius, das weißt du doch, war das
Wort. Und das wird auch am Ende sein.
Vorausgesetzt, du hast Zeit, es auszu-
sprechen." Als Ergänzung dazu sei eine
Passage aus einem Gespräch zitiert, das
Brodsky vor einigen Jahren mit Natalja
Gorbanewskaja geführt hat: "Was mich
angeht - falls ich jemals eine wie auch
immer geartete Theologie entwickeln
wollte, so wäre dies, denke ich, eine
Theologie der Sprache. Und genau in
diesem Sinn ist das *Wort* für mich etwas
Heiliges. ... Ich glaube nämlich - die
Sprache, die uns gegeben ist, ist so gear-
tet, daß wir uns ständig in die Lage von
Kindern versetzt fühlen, die ein Ge-
schenk erhalten haben. Ein Geschenk ist
in der Regel stets kleiner als der *Ge-
schenkgeber*, und das verweist uns auf
die Natur der Sprache. Ich glaube, für

Rußland würde ich es (obwohl das eine
etwas riskante Erklärung sein mag) so
sagen: das Beste, das Wertvollste, worü-
ber Rußland verfügt, worüber das russi-
sche Volk verfügt, ist seine Sprache. ...
Das Heiligste, was wir haben - das sind
womöglich gar nicht unsere Ikonen und
nicht einmal unsere Geschichte, sondern
es ist unsere Sprache."

Durch seine Emigration in den angel-
sächsischen Sprachraum gewann Brod-
sky, kraft der fortdauernden mutter-
sprachlichen Bindung an Rußland, erst-
mals so etwas wie ein von Nationalität
und Rasse unabhängiges Heimatgefühl;
gleichzeitig intensivierte sich naturge-
mäß sein Verhältnis zum Englischen,
das er schon früh im Selbststudium er-
lernt hatte, ohne es freilich aktiv zu be-
herrschen, das er nun aber als Alltags-
sprache und schießlich auch als Instru-
mentarium für seine publizistische oder
essayistische Arbeit sowie für die Über-
tragung eigener Texte aus dem Russi-
schen einzusetzen begann. Obwohl
Brodsky vereinzelt auch Gedichte in
englischer Sprache verfaßt hat, ist doch
das Russische sein hauptsächlich poe-
tisches Idiom geblieben, wohingegen er
sich des Englischen aus primär prakti-
schen Gründen bedient. "Auf russisch
will ich lesen, Gedichte oder Briefe
schreiben", notiert Brodsky in seinen
"*Erinnerungen an Leningrad*"; und was
das Englische betrifft: "In dieser Spra-
che zu schreiben, ist wie Geschirr abwa-
schen - es hilft manchmal sehr."

Die Doppelsprachigkeit, in die
Brodsky (wie einst Nabokov oder die
Zwetajewa) allmählich hineingewachsen
ist, hat ihn - abgesehen von seinen häufi-
gen Ortswechseln zwischen Nordamerika
und Westeuropa - zu einem Nomaden,
zu einem "Dazwischen" gemacht,
für den das Unterwegssein wichtiger ist

als die Ankunft; die daraus resultierende
"leicht schizophrene Situation" ist ihm
dabei zur zweiten Natur geworden. In
einem Interview mit der Wochenschrift
"*Die Zeit*" hat er sich diesbezüglich -
1987 - folgendermaßen geäußert: "...
meine Gespaltenheit ist offenbar mein
Schicksal, ich verfüge über zwei Spra-
chen, ich profitiere von meiner persönli-
chen Dualität - sie stellt eine fortwähren-
de Herausforderung dar. Ich bin ein
Zwilling und bewege mich gleichzeitig
in verschiedenen Sphären, und das emp-
finde ich als kongenial und angemessen,
es irritiert mich nicht im geringsten. -
Ich bin ein schlechter Jude, ein schlechter
Russe, ein schlechter Amerikaner,
ein schlechter ... ich weiß nicht was,
aber ich glaube, ich bin ein guter Schrift-
steller."

Brodsky arbeitet, wie jeder "gute
Schriftsteller", im Namen der Vergan-
genheit, um solcherart - ohne für die
Gegenwart sprechen zu wollen, die ja,
wenn sie zum (zeitbedingten) Gegen-
stand der Rede wird, immer schon über-
holt ist - als Vorfahre der Zukunft für
das Weiterbestehen der Wortkunst ein-
zutreten ("*Mit Blick aufs Meer*"): "Und
die Rede - nicht vom Kommenden, son-
dern / vom Vergangenen - läuft unter der
Feder weg ..." - Um diesem hohen, viel-
leicht elitären Anspruch zu genügen,
muß der Dichter, "wenn er denn ein
echter Dichter ist", die gesamte Sprach-
und Literaturentwicklung "wiederhol-
en", das heißt, wie Brodsky in seinem
Gespräch mit Gorbanewskaja ausgeführt
hat, "er fängt schon beim kindlichen
Lallen an, kommt langsam zur Reife, zu
noch größerer Reife und schließlich - zur
Sprache als solchen"; der russische
Dichter - wie der Dichter überhaupt - ist
"stets ein Produkt dessen, was vor ihm
geschrieben worden ist, er selbst beginnt

zu schreiben, indem er sich davon absetzt oder aber, umgekehrt, nach dem Prinzip des Echos". Ganz ähnlich hat Brodsky auch gegenüber Guy Scarpetta argumentiert, von dem er - vor nunmehr zehn Jahren - zum Verhältnis zwischen Poesie und Dissidenz befragt wurde: "Meiner Ansicht nach funktioniert Literatur in vertikaler Richtung, sie ist so etwas wie ein Akkumulationsprozeß nach oben. Und deshalb bin ich auch der Ansicht, daß jeder neue Schriftsteller - also jeder, der 'nachher' kommt - all das absorbiert und assimiliert haben sollte, was vor ihm schon da war; daß er mit seiner eigenen Arbeit immer erst dann beginnen sollte, wenn er jenen Punkt erreicht hat." Und seinen postmodernen Antihelden Tullius läßt Brodsky (in "Marmor") sekundieren: "Ein Dichter fängt dort an, wo sein Vorgänger aufgehört hat. Das ist wie eine Trittleiter; nur fängt man nicht mit der ersten Stufe an, sondern mit der letzten. Und die nächste muß man sich selber bauen ..."

Bei Brodsky gewinnt dieser enge Traditionsbezug im souveränen Umgang mit dem literarischen Erbe eigenständigen - kreativen - Rang und wird auf vielfältige, durchaus unverwechselbare Weise fruchtbar gemacht. "Poesie", so führt Brodsky in seinem "Zeit"-Interview aus, "ist eine hochformale Kunst, deren Formen immer schon von anderen erfunden und benutzt worden sind - in einem gewissen Sinn sind sie durch den wiederholten Gebrauch geweiht und geheiligt." Der thematische und formale Eklektizismus, den man Brodsky gelegentlich vorgeworfen hat, beruht keineswegs auf der leichtfertigen Vereinnahmung fremder Texte mit dem Ziel, das eigene lyrische Ich möglichst effektiv in Szene zu setzen; vielmehr handelt es sich dabei, im Gegenteil, um eine inge-

niöse Versuchsanordnung, welche dazu dienen soll, die Person des Autors hinter den Text, die Wahrheit des Dichters hinter die Wahrheit der Poesie zurücktreten zu lassen. Es ist also nicht bloß intellektuelle Spielerei oder gar Scharlatanerie, sondern entspricht einer unabwendbaren inneren Notwendigkeit, wenn Brodsky traditionelle - zumeist gereimte - Dichtungsformen wie die Ekloge, das Sonett, die Terzine, die Stanze im eigentlichen Wortsinn wieder "aufleben" läßt, indem er sie mit zeitgenössischer Idiomatik durchsetzt; wenn er des öfteren, direkt oder indirekt, auf frühere Autoren verweist, denen er sich in einer Art von kultureller Genealogie verbunden fühlt; oder wenn er literarische, historische, mythologische Stoffe aufgreift, mit welchen er gewisse Aspekte der Gegenwart "maskiert", um sie der Zeitbedingtheit zu entheben und umso deutlicher deren immerwährende Aktualität aufzuzeigen.

Die thematische wie auch die formale "Maskierung" (oder Verfremdung) erlaubt es dem Autor - so Brodsky in einem Gespräch mit der "Frankfurter Rundschau" - "in Distanz zu treten zu dem, was für ihn quälende Realität bedeutet, und darüber in einem objektiveren Ton zu sprechen, als es, sagen wir, die direkte Rede erlaubt. Denn, was den Autor interessiert, ist weniger die Intensität seiner Erlebnisse als vielmehr die mehr oder weniger objektiven Gründe, die diese Erlebnisse haben. Und das beste Mittel, um diese Gründe herauszufinden, ist, eine möglichst große Distanz herzustellen". - Von daher erklärt sich wohl auch die ansonsten schwer faßbare Tatsache, daß Brodsky, der nie - in "direkter Rede" - ein tagespolitisches Gedicht geschrieben hat, von den sowjetischen Behörden dennoch als *politischer*, als "staatsfeindlicher" Autor eingestuft

und dementsprechend kriminalisiert werden konnte. Politisch anstößig ist aber, gerade in diesem Fall, nicht eine durch die Zensur belanglose auktoriale Aussage, anstößig ist die Poesie als solche, die Sprache als ein spezifisches Sagen, das sich jeglicher Fremdbestimmung entzieht. Dazu noch einmal Brodsky (gegenüber Gorbanewskaja): "Es stellt sich heraus, daß wenn ein Dichter nicht gedruckt wird, so deshalb, weil man seine Sprache nicht drucken will. Die Sprache befindet sich im Zustand des Widerspruchs oder der Gegnerschaft zum System und zur sprachlichen Idiomatik, derer das System sich bedient. ... Eben darum werden bei uns zu Hause die wahren Dichter nicht gedruckt: weil die Macht eine sprachliche Dominante durchsetzen will, da sonst *alles* außer Kontrolle gerät."

Brodskys hohem Sprachethos - seiner Überzeugung, daß die Sprache (und nur sie) kulturelle Werte nicht bloß akkumuliert, sondern, gleichzeitig, auch generiert - steht in umgekehrt proportionalem Verhältnis eine geradezu verächtliche Geringschätzung jedweder außersprachlichen Realität (kurz: des Lebens) gegenüber. In den "Erinnerungen an Leningrad" heißt es dazu lakonisch: "Bücher wurden die erste und einzige Realität, wohingegen die Realität uns als unsinnig oder lästig galt." In seiner Jugend ist Brodsky, nach eigenem Bekunden, weit mehr durch Leseerfahrungen als durch Lebenserfahrungen geprägt worden; Dickens war für ihn "wirklicher als Stalin oder Berija" und stets zog er "das Lesen dem Handeln vor". Der Rückzug auf das Lesen kommt, nach Brodsky, einem Exodus in den Distrikt der Erinnerung gleich, wo die Vergangenheit, statt zum geschichtlichen Faktum zu gerrinnen, allemal präsentisch bleibt und in

ständigem - lebendigem - Wandel begriffen ist: "Mehr als irgend etwas sonst gleicht das Gedächtnis einer Bibliothek in alphabetischer Unordnung, ohne die gesammelten Werke von irgendwem." Demgegenüber erweist sich jegliche auf Veränderung angelegte Handlung als Gratisakt, da die Zukunft - Ziel allen Handelns - grundsätzlich "leer" ist ("*Strophen*", XII):

Je mehr auf dem Blatt die Schwärze die Weiße bedrängt, desto mehr neigen wir zum Vergessen; zu Scherzen. Die Zukunft ist ohnehin leer. Was war, was wird - es trifft sich; zu hoffen bleibt gleichwohl nichts. Und wenn schließlich alles Schrift ist, steht Schwärze anstelle des Lichts. (Deutsch von Felix Philipp Ingold)

Für Brodsky gibt es folglich keinen Zweifel daran, daß "zurückzublicken lohnender ist als das Gegenteil", und zwar ganz einfach deshalb, weil "das Morgen weit weniger verlockend ist als das Gestern"; denn (so steht es im Zyklus "*Kellomäki*", VIII):

(.....)
Ein "damals" gibt's nicht in zeitlicher Sicht: was du warst, warst du "dort". Und "dort" schleicht die Erinnerung, ganz Aug geworden, wie ein Dieb durch dunkle Kammern, wühlt in den Schränken - da! ein Roman fällt zu Boden; es gibt kein Zurück: Gedächtnis voran! (Deutsch von Felix Philipp Ingold)

Damit wird sowohl der Behauptung historischer Notwendigkeit wie auch den Verheißungen einer wie auch immer gearteten "lichten Zukunft" implizit widersprochen. Der Mensch ist, in sol-

chem Verständnis, nicht mehr Objekt - also Opfer - der Geschichte, vielmehr wird er, kraft der Sprache, zum Autor eines jeweils individuellen Lebenstextes, der seine Subjektivität begründet und beglaubigt.

Wenn Brodsky (in seinem Gedicht "*Jalta gewidmet*") "die Abhängigkeit der Wahrheit von der Kunst" - und das heißt auch: die Abhängigkeit der Ethik von der Ästhetik - postuliert, so läßt sich daraus schließen, daß der Lebenstext eines Autors dem Kunsttext desselben Autors, entgegen der üblichen Auffassung, nicht vor-, sondern nachgeordnet ist; daß nicht das Werk die Biographie, sondern die Biographie das Werk widerspiegelt. "Wir leben", sagt auch Heidegger, "der Sprache nach." In diesem Sinn hat Brodsky "die realen Biographien der Dichter" mit denen der Vögel vergleichen können - ihr Leben sei identisch mit dem Echo ihrer Lieder. Die Wortwahl des Autors, so formuliert es Brodsky in seiner Einleitung zu Derek Walcotts "*Poems of the Caribbean*", sei in Bezug auf das Leben "sprechender" als die durch dichterischen Text vermittelte Aussage; der reale Lebenslauf wird demnach nicht durch historische, vielmehr durch poetische Notwendigkeiten bestimmt - es folgt den "Sprachwindungen" des Kunsttextes, und nicht einem kalendarisch oder geographisch vorgegebenen Schicksalsplan: "Die Biographie des Dichters ist in seinen Vokalen und Sibilanten, in seinen Metren, seinen Reimen und Metaphern beschlossen."

Da Brodsky durchweg an der Priorität des Kunsttextes vor dem Lebenstext festhält, kann es nicht eigentlich erstaunen, daß in seinem literarischen Werk autobiographische Fakten kaum vorzufinden sind; gleichwohl wird die "Lebensspur", in welcher die Anwesen-

heit des Autors durch seine Abwesenheit sich konkretisiert, deutlich erkennbar - als Schriftzug: "Schwarz bleibt einzig die Schrift im Heft: / Lebensspur eines Hasen, wundersame Schneise."

Brodskys Dichtung ist von diesem Text = Welt-Paradigma so stark geprägt, daß die Wirklichkeit der Biographie durchweg von sprachlichen Realien überblendet wird. Buchstaben, Wörter, Sätze verselbständigen sich, nehmen dingliche Gestalt an oder schreiben sich als anthropomorphe Sprachkörper ins "Buch des Lebens", ins "Buch der Natur" ein. Der Mensch lebt und überlebt in der Sprache; nur "in Worten" kann er "sich dem Leben anverwandeln" ("*Gorbunow und Gortschakow*"); als Fleisch gewordenes Schriftzeichen bewegt er sich "auf krummen Beinchen" durch seinen Lebenstext, und wie die Verszeile, die sich von der Feder löst, bleibt er - auch nach seinem Tod - auf dem Papier präsent ("*Wiegenlied von Cape Cod*"); seine Zukunft ist identisch mit seiner Vergangenheit, die vom Leser auf immer wieder neue - und erneuernde - Weise vergegenwärtigt wird. "Meine - unsere - Zukunft", so heißt es in Brodskys "*Römischen Elegien*" (V), "ist längst schon beschlossen: / im Alphabet, in der Schwärze der Lettern." Denn es gibt "nichts Beständigeres als die Farbe schwarz", die den "weißen Tag" wie ein "leeres Blatt Papier" mit "Kohorten", mit "Suiten" oder "Schwärmen" von Buchstaben besetzt hält, um "den Sinn" zu wahren ("*Römische Elegien*", VIII): "Laß nur, Kerze, deine Flamme flattern / über dem leeren Blatt (mein Atmen - ihr Wehen), / bleib stets - doch mit Distanz! - dem Schwarm der Lettern / auf der Spur, die für den Sinn einstehen."

Die Lettern repräsentieren die Lebenswelt nicht nur, sie präsentieren sie, verleihen ihr Dauer. So verkörpert sich etwa im Buchstaben O - oder in der Ziffer Null - das Antlitz des Menschen; im "sechsbarmigen Buchstaben" ⌘ ist die Gestalt der Fliege beschlossen, die ihrerseits (wie die Maus) als Konkretion der menschlichen Wenigkeit zu gelten hat. Im Russischen erweist sich für diese Art der Konkretisierung der letzte Buchstabe des kyrillischen Alphabets - das Я (*Ja*), das mit dem Wort für "ich" (*ja*) identisch ist - als besonders geeignet; und Brodsky setzt denn auch des öftern die Letter beziehungsweise das Wort Я mit seinem lyrischen Ich gleich (so in "Strophen", X):

Mein Hirn wird welk: Vergißmeinnicht!
Der Mund steht schief.

Die letzte Letter ist mein

Ich, das rückwärts lief:
durchs Leben. Und die, nach denen
die Sehnsucht ruft, verstehn
nicht, was wir reden -
die Sprache hält sie fern.

(Deutsch von Felix Philipp Ingold)

Bei Brodsky wird nun aber nicht bloß der *Text* als "Welt", sondern auch die *Welt* als "Text" poetisch zum Sprechen gebracht; der Verwandlung sprachlicher (meist *schriftsprachlicher*) Zeichen in Gegenstände entspricht dann, umgekehrt, die Verwandlung der außersprachlichen Gegenstandswelt in sprachliche Zeichen. So kann etwa ein Straßenzug (in "Redeteil") sich perspektivisch zu einem V verengen, und die anstürmenden Wogen des Meers machen "den Lauf der Zeilen" sichtbar, oder sie evozieren "das Tosen der Worte" (in "Flaschenpost"): "Das Meer, Madame, ist jemand's Rede ...". In Brodskys

lyrischem "Brief an General Z." wird der Adressat buchstäblich zu einem Wort-Ding gemacht: "Herr General! Sie dienen mir ja bloß als Reim / zum Wort für 'sterben' ..." (russisch: general/umiral). - In einem Gedicht aus dem Zyklus "Redeteil" stellt Brodsky einen direkten Zusammenhang zwischen Welt und Text her, indem er ein Spezifikum seiner Dichtkunst - die Verwendung des Endreims - auf frühkindliche Erinnerungen an die Ostsee zurückführt: "... ich bin groß geworden / dort, wo die zinkgrauen Wogen stets zu zweit anrollten / - Quelle all meiner Reime. Und Quelle der kläglichsten Stimme ..."

Vielleicht läßt sich die Tatsache, daß Brodsky das Paradigma der *Text*-*"Welt"* und des *Welt*-*"Texts"* gleichermaßen zur Geltung bringt, durch seine Geschichtsauffassung erklären; dadurch, daß er die Menschheitsgeschichte als einen aus dem "Buch der Welt" hervorgegangenen und von diesem modellierten Text versteht, wohingegen er seine individuelle Lebensgeschichte als Realisierung eines durch ihn selbst hervorgebrachten Texts - seines Werks - aufzufassen scheint; im Kunsttext ist der Lebenstext vorgezeichnet, das dichterische Werk wird, wie es im "Jalta"-Zyklus heißt, zur "Voraussetzung allen Geschehens (obgleich die Kunst / des Schriftstellers nicht gleich der Kunst des Lebens ist, / ihr aber gleicht ...)" - Erst indem das Ich in Worten sich artikuliert, nimmt und gewinnt es - kraft der Sprache - Anteil am Dasein. Das Dasein, als Dabeisein, beginnt mit dem Eigennamen. Durch den eigenen Namen, der stets ein fremder, weil von außen auferlegter Name ist, kommt das Ich zu sich. "Ja", so liest man in Brodskys "Lied von der dritten Person", "der eigene Name ist ein Konzentrat. / Er läßt keine

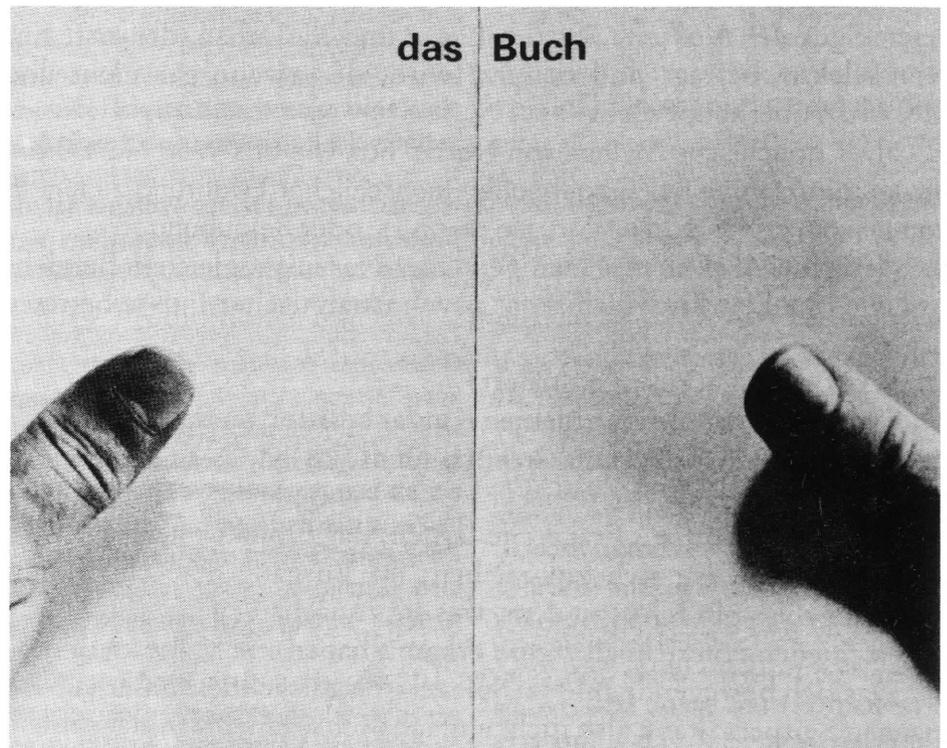
Übertragung zu, / er duldet keinen Ersatz, keinen Wandel, keinen Verlust." - Die Abwesenheit ist es, die Nicht-Identität, welche den Namen zum Wort, zum bloßen Begriff werden läßt; die Absenz von der Welt ist Voraussetzung für die Präsenz im Text: dem Verlust der Geliebten - oder der Kindheit - oder der Heimat - entspricht deren Rückgewinnung durch die Schrift; nur das, was wirklich *gewesen* ist, bleibt dem Gedächtnis erhalten, wird Text, geht in die Geschichte ein: "Ich kann nicht sagen, daß ich ohne dich / nicht leben könnte, da ich ja - wie dies Papier / bezeugt - am Leben bin ... Ich existiere ..." ("An E.R.")

Wenn Brodsky den Autor als Urheber sprachlicher Erzeugnisse verabschiedet und ihm nur mehr den Status eines subalternen Funktionärs zugesteht, durch den die Sprache selbst sich ausspricht, so bedeutet dies keineswegs, daß er das menschliche Subjekt - mit Bezug auf die *Sprach-Kunst* - für unerheblich oder gar für entbehrlich hielte. Weit eher scheint es ihm, einerseits, darum zu gehen, den Schriftsteller, zugunsten der Sprache, von jedem autoritativen Originalitätszwang zu *befreien* und statt dessen, andererseits, zur Stärkung und Durchsetzung seiner Individualität zu veranlassen. Denn einzig dort, wo das Subjekt gegenüber dem nivellierenden Druck der Normalität sich zu behaupten vermag, dort, wo es - als Individuum - seine geistige Unabhängigkeit von der Schwerkraft des "Staats" und der angeblichen Notwendigkeit der "Geschichte", aber auch von "Besitz" und "Ideologie" bewahrt, kann es jene *Freiheit* gewinnen, die ihm überhaupt erst die Möglichkeit gibt, für die Sprache zur *Person* zu werden, sich von ihr - im eigentlichen Wortsinn - "durchklingen" zu lassen.

Diesen poetologischen Ansatz, der auch ein moralischer ist, hat Brodsky in seiner Nobelrede zu einem weit ausgreifenden Plädoyer für die Erhaltung menschlicher Individualität entfaltet, die er durch politische Massenbewegungen und ideologische Bevormundung gleichermaßen bedroht sieht: "Sollte der Kunst irgendeine Lehre zu entnehmen sein (und dies, in erster Linie, für den Künstler selbst), so ist es die Lehre von der Privatheit der menschlichen Existenz. Da Kunst die älteste - und buchstäblichste - Form privaten Unternehmertums ist, fördert sie im Menschen, willkürlich oder unwillkürlich, vor allem die Empfindung der eigenen Individualität, der Einzigartigkeit und Abgeschiedenheit - und verwandelt ihn so aus einer sozialen Kreatur in eine Persönlichkeit. Gewiß läßt sich manches teilen: ein Brot, ein Lager, Überzeugungen, eine Geliebte - nicht aber ein Gedicht, sagen wir mal, von Rainer Maria Rilke. Ein Kunstwerk, besonders aber ein Werk der Literatur und schon gar ein einzelnes Gedicht wendet sich dem Menschen *tête-à-tête* zu, es tritt zu ihm in eine direkte Beziehung, die ohne Vermittler auskommt. Genau dies ist auch der Grund dafür, daß Kunst im allgemeinen, Literatur im besonderen, vor allem aber Poesie bei den Verfechtern des Gemeinwohls, den Führern der Massen und den Verkündern der historischen Notwendigkeit keineswegs auf Gegenliebe stößt. Denn dort, wo die Kunst zum Ereignis geworden ist, wo man ein Gedicht gelesen hat, begegnen ihnen statt des erwarteten Einverständnisses und statt Einmütigkeit - Gleichgültigkeit und Zwietracht, statt entschiedenem Handeln - Unachtsamkeit und Nachlässigkeit. Mit anderen Worten, zwischen die Nullen, mit denen die Verfechter des Gemein-

wohls und die Führer der Massen zu operieren belieben, setzt die Kunst 'Punkt-Punkt-Komma-Minuszeichen'

und verwandelt damit jede Null in eine vielleicht nicht gerade anziehende, aber doch menschliche Visage."



Post Aetatem Nostram

Für A. J. Sergejew

I.

“Ein Land für Narren - das Imperium.”
Die Straßen sind bereits gesperrt, der Kaiser
wird Einzug halten. Schon bedrängt das Volk
die Legion - mit Liedern und mit Schreien;
jedoch die Sänfte bleibt verhüllt. Denn das
Objekt der Liebe haßt Liebäugeleien.

Im leeren Kaffeehaus, nah dem Palast,
spielt ein Vagant aus Griechenland mit einem
seit ewig unrasierten Krüppel Domino.
Von draußen fällt das Licht in Krümeln auf die
gedeckten Tische, und den Vorhang bringt
das Jubelecho leis ins Schwingen. - Aus!
Der Grieche zählt rasch seine Drachmen, und der
Gewinner ruft nach Salz, nach harten Eiern.

In einem übergroßen Schlafgemach
erzählt ein greiser Pachtherr der Hetäre,
daß er den Kaiser sah. Doch die Hetäre
- sie glaubt ihm nicht. Sie kichert. Das gewohnte
Präludium zum Spiel der Liebe.

II.

Der Palast

Zwei marmorne Figuren - Satyr, Nymphe
- fixieren mit dem Blick den Grund des Teichs,
auf dessen Oberfläche Rosenblüten schwimmen.

Statthalter, barfuß, schlägt Platzkommandanten
persönlich in die Fresse wegen dreier
im Teig erhitzter Tauben (die entflohen,
als man die Kruste aufschnitt, um indes
sogleich - plumps! - abzustürzen auf den Tisch).
Verpatzt das Fest und - eine Karriere.

Am Boden windet sich Platzkommandant
unter Statthalters hartem Riesenknie.
Die Wände sind vom Rosenduft benebelt.
Lakaien, stramm wie Statuen, verharren
mit teilnahmslos gesenktem Blick im Raum.
Der blanke Stein bleibt blind - kein Spiegelbild.

Im trügerischen Schein des Nordmonds sieht
der Grieche, der mit seiner Katze auf
dem Schloßdach hinterm Schornstein kauert, wie
zwei Sklaven den in Bast gepackten Leichnam
des Kochs ins Freie tragen und sehr langsam

den Weg zum Fluß einschlagen, und er hört
den Schotter knirschen.

Auf dem Dach versucht
der Mann, dem Katzentier das Maul zu stopfen.

III.

Von seinem Lieblingsknaben schnöd verlassen,
betrachtet sich im Spiegel der Barbier -
der Trennungsschmerz läßt ihn das eingeseifte
Gesicht des Kunden ganz vergessen. “Nein,
der Junge kehrt wohl nicht zu mir zurück.”
Der Kunde ist inzwischen eingekickt,
sein Traum heißt Griechenland - in Reinkultur:
mit Göttern, Kitharisten und mit Kampfsport
in den Gymnasien, wo Schweißgeruch
die Nüstern reizt.

Jetzt kurvt die fette Fliege,
die lange an der Zimmerdecke hing,
durch den Salon, sie setzt sich auf die weiß
getünchte Wand und versinkt im Schaum
wie Xenophons bedauerenswerte Söldner
im Schnee Armeniens, doch langsam kriecht sie
nun weiter über Berg und Tal - durch Schluchten
zum Gipfel, und nach einer Runde um
den Mund erklettert sie die Nasenspitze.

Der Grieche schlägt sein schrecklich schwarzes Auge
auf. Und die Fliege nimmt, entsetzt, Reißaus.

IV.

Wie nüchtern ist die Nacht nach all den Festen.
Die Flagge dort am Tor zerkaut die Luft -
sieht aus wie eine Pferdeschnauze. Mondlicht
ergießt sich durch das leere Labyrinth
der Stadt, das Untier ist längst eingeschlafen.

Die Statuen, die Teiche werden rarer,
je mehr man sich vom Schloß entfernt. Fassaden
verlieren ihren Putz und Balkontüren
- sofern vorhanden - bleiben zu. Den Mauern
ist nachts der Schutz der Ruhe vorbehalten.
Die eignen Schritte hören sich bedrohlich
und gleichwohl völlig hilflos an; die Luft
riecht schon nach Fisch, und Häuser gibt es keine
mehr.

Doch die Bahn des Mondes strömt, verströmt sich,
sie wird von einem schwarzen Kahn geschnitten,

der katzenleich vorübergleitet und
sich auflöst in der Nacht - mit dem Signal:
es lohne nicht, sich weiter vorzuwagen.

V.

In einem "Sendbrief an die Machtinhaber",
der weitherum von allen Wänden prangt,
verlangt ein stadtbekannter Kitharist
wutschnaubend und nicht ohne Mut, der Kopf
des Kaisers müsse (in der nächsten Zeile)
von allen Kupfermünzen Roms verschwinden.

Das Volk gestikuliert. Die grünen Burschen,
die grauen Greise, reife Männer wie auch
schriftkundige Hetären sind sich einig -
"so etwas hat's bisher noch nie gegeben".
Wobei "so etwas" freilich unklar bleibt:
ist damit Mut, ist Heuchelei gemeint?

Die Eigenart der Poesie ist die,
daß es für sie keine Begrenzung gibt.

Der Horizont ist unwahrscheinlich blau.
Die Brandung dröhnt. Auf einem heißen Stein,
eidechsenleich sich räkelnd, liegt ein Mann
- ganz nackt - und knackt die Mandeln, die
er eben erst gestohlen hat. Da vorn -
zwei Sklaven, jeder an des andern Kette,
sie wollen baden gehn zusammen
und helfen sich, laut lachend, mühsam aus den
Klamotten.

Es ist wahrscheinlich heiß;
der Grieche kriecht von seinem Stein, verdreht
die Augen - wie zwei Silberdrachmen, die
das Bild der neuen Dioskuren zeigen.

VI.

Großartige Akustik! Nicht umsonst
hat der Erbauer siebzehn Jahre lang
auf Lemnos Läuse durchgefüttert. Toll!

Und überdies ein toller Tag. Das Volk,
mit dem das Stadion voll ausgegossen
ist, hält den Atem an, erstarrt, wenn es
die Flüche hört, mit denen sich die Kämpfer,
bevor sie zu den Schwertern greifen, reizen,
um endlich doch in Rage zu geraten.

Das Ziel des Wettkampfs ist nicht etwa
Mord, sondern ein gerechter Tod. Im Sport
setzt sich das Dogma folgerichtig fort.

Großartige Akustik! Auf den Rängen drängen
sich lauter Männer. Die Regierungsloge
mit ihren Löwen glüht im goldnen Licht.
Das ganze Stadion - ein Riesenohr.

"Du Aas!" - "Bist selber eins!" - "Du Dreckskerl! Aas!"
Statthalter lacht, und sein Gesicht sieht wie
ein Euter voller Eiter aus - er lacht.

VII.

Der Turm

Ein kühler Mittag.

Der in den Wolken sich verlierende
Metallmast des munizipalen Turms
ist Blitzableiter und Signal zugleich,
trägt aber auch die Landesfahne.
Der Turm, im übrigen, dient als Gefängnis.

Einstmals hat man errechnet, daß zur Zeit
der Pharaonen, in den Satrapien,
im Musulmanen - und im Christenreich
so an die sechszig Prozent des Volks jeweils
im Kerker saßen oder in den Tod
getrieben wurden. Deshalb unternahm
ein Ahn des Kaisers schon vor hundert Jahren
eine Justizreform. Die Todesstrafe
hob man als unmoralisch auf, wodurch
die sechs Prozent auf zwei sich reduzierten,
die aber, laut Gesetz, stets lebenslänglich
erhielten. Schuldig oder nicht - egal;
denn das Gesetz verlangte eigentlich
nichts anderes als eine Zusatzsteuer.
Und damals wurde auch der Turm errichtet.

Man ist vom Gleißeln des verchromten Stahls
geblendet. Auf Stock dreiundvierzig steckt
ein Hirte seinen Kopf duchs Fensterloch
und schickt ein Lächeln in die Tiefe, das
sein Hund, der ihn besucht, entgegennimmt.

VIII.

Der Brunnen, welcher einen springenden
Delphin

im Meer darstellt, ist längst versiegt - ganz trocken.
Verständlich - ist doch der aus Stein geformte
Fisch keineswegs auf Wasser angewiesen,
und Wasser - nicht auf einen Fisch aus Stein.

Soweit der Spruch des Schiedsgerichts, das sich
ja ebenfalls durch Trockenheit auszeichnet.

Unter der weißen Kolonnade des
Palasts erwarten - auf der Marmortreppe -
ein paar gegebte Generäle, bunt
gewandet, das Erscheinen ihres Kaisers
- wie das auf einen Tisch geworfene
Buket auf die gefüllte Vase wartet.

Der Kaiser kommt. Die Führer stehen stramm,
die Lanzen klirren. Lächeln. Küsse. Man
umarmt sich. Nur der Kaiser ist verlegen;
gebräunte Haut hat allerdings den Vorteil,
daß Blutergüsse kaum zu sehen sind.

Der griechische Vagant winkt einem Jungen.
"Worüber schwatzen die?" - "Wer - die? Die - da?" -
"Na ja." - "Bedanken sich bei ihm." - "Wofür?"
- Der Junge hebt den hellen Blick: "Für das
Gesetz, das jetzt das Betteln untersagt."

IX. Der Raubtierkäfig

Das Gitter, das das Publikum
vom Löwen trennt, ist eine eiserne
Abstraktion von unwegsamem Dschungeln.
Im Moos - Tautropfen, die metallisch glitzern.
Ein Lotos, von Lianen fest umgarnt.

Natur wird nachgeahmt mit jener Liebe,
zu der allein der Mensch befähigt ist,
dem's darauf ankommt, wo er sich verirrt:
im Urwald oder in der Wüste.

X. Der Kaiser

Ein Söldner, der, in seiner Rüstung funkelnd,
vorm weißen Tor, aus dem Gemurmel dringt,
athletisch Wache schiebt, wirft Blicke nach
den Frauen, die vorübergehn. Ihm scheint's,
da er schon eine volle Stunde hier
verharrt, als käme stets dieselbe Frau
vorbei, und nicht die bunte Schar der Schönen.

Der goldne Großbuchstabe *M*, der an
der Türe prangt, ist eher klein, verglichen
mit jenem andern, welcher - ein Gigant,
rot angelaufen - hinterm Tor sich über
das Wasser beugt, um unverwandt sein Bild
in allen Einzelheiten zu betrachten.

Das fließende Gewässer ist im Grund
nicht schlechter als die Künstler, die das Reich
mit diesem gleichen Abbild überschwemmen.

Das transparente Wasser strömt und murmelt.
Der riesige Vesuff, der umgekehrt
darüber hängt, kotzt sich mühselig aus.

Wie überhaupt jetzt alles klemmt und knirscht.
Das Reich gleicht einer Strafgaleere, doch
- das Schiff sitzt fest im engen Landkanal.
Die Ruder stochern hilflos auf dem Trocknen,
die Steine reißen in den Schiffsrumpf Löcher.
Und doch ist unser Stillstand nicht total!
Bewegung gibt's, Bewegung findet statt.
Trotz allem schwimmen wir. Und niemand kann
uns überholen. Die Geschwindigkeit
von früher ist jedoch dahin. Wie sollte
man also nicht um jene Zeiten seufzen,
da alles ziemlich glatt vonstatten ging.
Glatt.

XI.

Die Leuchte ist erloschen, bloß der Docht
qualmt weiter in der Dunkelheit. Ein Räuchlein,
sich kräuselnd, steigt zur Decke, deren Weiße
in solcher Finsternis sogleich mit jeder
Erscheinungsform vom Licht zufrieden wäre.
Auch bloß mit Ruß.

Vorm Fenster rauscht
des Nachts barbarisch eine Regenflut
durch den verwilderten Krautgarten. Der
Verstand indes bleibt trocken - so, daß man,
von kalter, fahler Liebesglut erfaßt,
viel schneller Feuer fängt als Zunder oder
ein Blatt Papier.

Der Plafond weiß von solchen Flammen nichts.

Ein Mann, der weder Ruß noch Asche hinter
sich läßt, tritt in die feuchte Nacht und geht
gemächlich auf die Gartenpforte zu.

Jedoch die Silberstimme eines Melkers
ruft ihn zur Umkehr.

Folgsam tritt er
zurück, betritt, durchnäßt, die Küche,
wo er den Gürtel ablegt und die Drachmen
- sein Restvermögen - auf den Tisch ausschüttet.
Danach entfernt er sich.
Kein Vogelschrei.

XII.

Der Grieche, fest entschlossen, außer Lands
zu gehn, beschaffte sich rasch einen Sack,
er fing zwölf Katzen (rabenschwarz) unweit
vom Markt und traf des Nachts mit seiner Last
- sie war ein einziges Gekrabbel und
Miauen - unerkannt beim Grenzwald ein.

Der Mond schien hell, so hell wie immer im
Julei. Klar, daß die Wachhunde mit ihrem
wehmütigen Gebell die ganze Schlucht
erfüllten - und im Sack ließ der Radau
der Katzen nach, sie hielten sich nun ziemlich
still. Murmelte der Grieche vor sich hin:

“Wohlan! Athene, steh mir bei, geh mir
voran...” - und fügte bei: “Sechs Katzen müssen
für diesen Grenzabschnitt genügen, Schluß.”
Kein Hund vermag ‘ne Kiefer zu erklimmen.
Und die Soldaten sind meist abergläubisch.

Und alles lief tatsächlich wie geschmiert.
Der Mond, der Aberglaube, Hunde, Kiefern -
der Mechanismus war perfekt. Der Grieche
stieg hoch zum Paß. Mit einem Fuß stand er
bereits im andern Land, als er entdeckte,
was er soeben aufgegeben hatte:

ein Blick zurück - er sah das Meer.

Es lag
weitab in tiefer Ferne. Im Unterschied
zum Tier sind Menschen durchaus fähig, das zu
verlassen, was sie lieben (bloß um zu
beweisen, daß sie anders sind als Tiere).
Doch wie beim Hund der Geifer, so verraten
beim Menschen Tränen die Natur des Tiers:

“O, Thalatta!..”

In dieser schlimmen Welt

darf man jedoch nicht allzu lang im Licht
des Monds gut sichtbar stehenbleiben an
erhöhter Stelle, weil man sonst sofort
zur lebenden Zielscheibe wird. Er nahm
den Sack und stieg vorsichtig in die Tiefe,
hinab ins Festland; statt des Horizonts
stand ein gezackter Tannenwald vor ihm.

Aus dem Russischen von Felix Philipp Ingold

Anmerkungen des Übersetzers:

“Kitharist”, ein Kitharaspieler; die Kithara
ist ein altgriechisches Musikinstrument mit 7
bis 18 Saiten, vergleichbar der Leier (Lyra);
auf die Kithara sind die späteren Bezeich-
nungen für ‘Gitarre’ und ‘Zither’ zurückzu-
führen.

“Xenophons bedauernswerte Söldner”; be-
zieht sich auf den griechischen Schriftsteller
Xenophon (430-355 v.C.), der am Kriegszug
des jüngeren Kyros gegen Persien teilnahm
und nach dem Tod des Heerführers die
10 000 Mann starke Söldnerarmee durch Ar-
menien ans Schwarze Meer und weiter an
den Hellespont geleitete.

“Dioskuren”, Castor und Pollux; in der
griechischen Mythologie Symbolgestalten
für unverbrüchliche Freundschaft; die Dios-
kuren waren oft auf griechischen Münzen
dargestellt.

“Lemnos”, griechische Sträflingsinsel im
Aegäischen Meer.

“Satrapien”, altpersische Regierungsbezir-
ke, an deren Spitze die Satrapen (Statthalter)
standen. - Dieser Gedichtteil liegt dem von
Brodsky später verfaßten Drama ‘Marmor’
(1984; deutsch 1988) zugrunde.

“der goldne Großbuchstabe M (...) ist eher
klein”, unübersetzbare Doppelbedeutung von
“propisnaja bukva”, was zugleich einen
großgeschriebenen Buchstaben (Majuskel)
und etwas Mickriges, Kleinkariertes bezeich-
nen kann.

“Vesuff” - russisch Verzuviy, Verballhornung
durch Kontamination von Vezuvij (“Vesuv”) und
věrat’ bzw. verzit’, was eine angestrengte,
aber nutzlose Tätigkeit bezeichnet.

“O, Thalatta!..”, Jubelruf griechischer Söld-
ner beim Anblick des Meeres (gr. thalatta),
aus dem Jahr 401 v.C. überliefert durch Xe-
nophon.

Der bescheidene Künstler

Über Joseph Brodsky

Joseph Brodsky, der 1987 für seine literarischen Texte mit dem Literatur-Nobelpreis ausgezeichnet worden ist, hat jetzt eine Essaysammlung ("Flucht aus Byzanz") veröffentlicht, die eine Poetologie des Hell-Dunkel skizziert. Nur im Gedicht wird, so will er uns zeigen, diese Ambivalenz von Licht und Schatten aufgebrochen, hier erstrahlt das Wort in Helligkeit, in energetischer Dichte.

"Jemand, der ein Gedicht schreibt, tut dies vor allem, weil das Schreiben von Gedichten den Geist, das Denken und das Erfassen des Universums auf außerordentliche Weise beschleunigt. Wer diese Beschleunigung einmal am eigenen Leib erlebt hat, ist nicht länger in der Lage, auf die Chance einer Wiederholung dieses Erlebnisses zu verzichten: Er wird abhängig von diesem Schaffensprozeß, so, wie andere abhängig werden von Drogen oder Alkohol. Wer in dieser Weise abhängig wird von der Sprache, ist das, was man einen Dichter zu nennen pflegt."

Der Dichter als Beschleuniger und als Motor der Sprache und der Wörter, aber auch als Triebfeder und Schwungrad kosmischer Prozesse; auch ein Drogenabhängiger, aber einer, der aktiviert, antreibt, energetische Prozesse verstärkt und nicht vermindert. Der Dichter - ein Ankurbler und eine Energiequelle, sich nährend von den eigenen Energien und denen der Vorgänger. Er steht im Schatten und im Licht der von ihm verehrten und zum Vorbild erhobenen Vorläufer.

Brodsky mochte sich in seiner Rede zur Verleihung des Literatur-Nobelpreises nicht entscheiden, ob er sie denn nun als Schatten - deren Atem er "heiss oder kalt im Nacken" spüre, wie er an anderer Stelle sagt - oder als Lichtquellen verstehen sollte: Seine großen Vorbilder sind Ossip Mandelstam, Marina Zweta-

jewa und Robert Frost, Anna Achmatowa und W. H. Auden. Er will für sie ein Sprachrohr sein, die Gelegenheit der öffentlichen Rede nutzen, um für sie zu sprechen, ihr "gesammeltes Schweigen" zum Sprechen zu bringen, auch wenn er die Vergeblichkeit und das Gefühl der eigenen Unterlegenheit betont. Und er weiß auch, daß das Terrain des Künstlers eigentlich nicht das öffentliche Podium ist, sondern die Sprache, der einsame Umgang mit den Wörtern. Er stellt dem sozialen Lebewesen das empfindende Ich des Künstlers gegenüber, das mit der Gestaltung eines "unverwechselbaren Gesichts", seiner eigenen Handschrift, beschäftigt ist.

Im Selbstverständnis von Brodsky sind das Gesicht des Künstlers und jenes des von ihm geschaffenen Kunstwerks nicht zwei kategorial verschiedene Ebenen; jedes Kunstwerk ist für ihn ein "Selbstportrait seines Schöpfers", ein "Selbstentwurf" des Autors. Die Schatten, die die verehrten Künstler und Kunstwerke werfen, bilden ebenso wie die Schatten des eigenen Körpers und der eigenen Schöpfungen jeweils einen Raum, der immer wieder neu belebt, erweitert und erhellt wird.

"Einem Schatten zu Gefallen". Brodsky macht W. H. Auden, den "klügsten Kopf des 20. Jahrhunderts" und auch sich selbst zum Schatten, in wechselseitiger Anpassung und Opferung. Hat Brodsky letztlich kein Zutrauen zu dem Bild der Lichtquelle (wie etwa Saint-Pol-Roux, der davon sprach, daß die Tinte der großen Dichter "aus Licht" gewesen sei, daß sie "mit den Gestirnen jonglierten" und nach Gesetzen arbeiteten, die im Zukünftigen lagen und von daher ihr Licht ausbreiteten)? Ist es nicht ein Akt der Unterwürfigkeit und des Masochismus, sich derart be-

harrlich als Nachahmer und Nachläufer, gleichsam als Schattengewächs darzustellen? Wer so auf den Schatten fixiert ist, findet die verehrten Schatten selbst im Schatten von Objekten vor.

Im Sinne von Brodskys Schattenexistenz und Schattenverehrung taucht denn auch bei ihm immer wieder in verschiedenen Variationen ein Denkmuster auf, das sich von solch einer niederen Selbsteinschätzung herleitet. Ihm sei ein Versagen nach den Standards eines Auden lieber als ein Erfolg nach weniger hohen Standards. Es sei besser, ein Versager in einer Demokratie als ein Mitglied der Führungsschicht in einer Tyrannei zu sein. Er will, wie er lapidar sagt, im Sinne der Vorbilder "weitermachen", das sei schließlich der Prozeß der Zivilisation: weitermachen, fortsetzen, anschließen, weiterreichende Perspektiven entwickeln.

Dieses energetische Normalmaß wird in der Lyrik gesprengt. Im Gedicht, sagt Brodsky, geschehen "die tausend kleinen Explosionen. Nur im Gedicht werden sie Teil des ästhetischen Vorgangs." Das gehe über das mehr passive "Fest der Sinne" in der Malerei, in der Skulptur, in der Oper, im Ballett hinaus. Das aktive und aktivierende Moment der Lyrik greift weit über den poetischen Raum hinaus in das Leben und in die Gesellschaft.

Nur die Lyrik könne wirklich tiefgreifend in ein Leben verändernd, ja explosiv einwirken. Das Gedicht ist für Brodsky der Höhepunkt der Formwerdung, von Ausdruck und Kompression. Es ist exemplarisch darauf angelegt, seinen Produzenten zu überdauern und auf ein "Finale" zuzulaufen - damit also letztlich das Leben auch zu transzendieren. Brodsky glaubt an die Literatur als höchste Instanz menschlichen Scharf-

sinns und moralischer Vorbildlichkeit. "Die Literatur wird siegen": das dichterische Wort über die Reden der Politiker, Bankiers und Manager, die Veränderung "allenfalls verwalten". Nur über die Literatur ("die Bestimmung unserer Gattung") sei eine Gesellschaft veränderbar und moralisch erziehbar; Ästhetik sei die "Mutter der Ethik". Sprache wird zum Dreh- und Angelpunkt unserer Selbstvergewisserung, unserer Kultur.

Die Hochachtung vor der Sprache - darin fühlt sich Brodsky vor allem auch W. H. Auden aufs engste verbunden. Sprache ist älter als Zeit, die ihrerseits auch schon älter als Raum ist. Das hatte Brodsky aus einer Gedichtzeile von Auden herausdestilliert: "Time ... worships language". Er sagt nicht "die" Zeit, sondern "Zeit", und ein Gedicht ist ein besonders hoch entwickeltes Spiel, "das Sprache veranstaltet, um Zeit neu zu strukturieren".

Kunst, sagt Brodsky auch, ist nicht, wie es ja viele meinen, eine Realitätsflucht, sondern gerade das Gegenteil: der Versuch, Realität zu "beseelen". Das ist das Spezifische ihrer Existenzform, die immer wieder aufs neue um ihre Berechtigung zu kämpfen hat. "In gewissen Phasen der Geschichte", meint Brodsky - und er hätte auch auf Celans "Todesfuge" hinweisen können -, "ist nur die Lyrik imstande, mit der Wirklichkeit adäquat umzugehen, indem sie sie zu etwas Fasslichem kondensiert, zu etwas, das anders vom Verstand nicht begriffen werden kann."

Die Poesie gilt als die ältere, die in der Hierarchie der Künste höher stehende Ausdrucksform als die Prosa, verwendet sie doch unendlich viel mehr Mühe darauf, das einzelne Wort zu gewichten und abzuwägen, die Gedanken und Empfindungen zu fokussieren und im-

mer wieder zu reduzieren und zu verdichten. Das ist ein gradueller, aber kein kategorischer Unterschied.

Literatur, die diesem Maß nicht entspricht, ist Schundliteratur. Was nicht (hohe) Form geworden ist, ist Schutt. Das sei nicht weiter schlimm, wenn es nur um ein persönliches Schicksal gehe, das zudem die Kunst im ganzen nicht tangiere oder gar gefährde. "Schlimm" jedoch sei an Prosa, die keine Kunst, sondern eben Schund sei, daß sie das von ihr beschriebene Leben entwürdigende, "Endlichkeiten" ausbreite, wo "Unendlichkeiten" gefordert seien, ein Gefühl der Bequemlichkeit statt der Herausforderung vermittele. Der Dichter sei "zu jeder Zeit im Besitz der gesamten Sprache", und er stehe immer auch in unendlich vielen Abhängigkeiten zu anderen Dichtern und Kunstwerken, sein Werk lebe ebenso von dem Geborgten, Zitierten und Paraphrasierten - ja, der "am tiefsten verschuldete Künstler" sei in diesem Sinn sogar der reichste, auch derjenige, der wieder ein Feld für neue Abhängigkeiten schaffe.

Auch diese Reflexionen führen Brodsky zur Vertiefung seines Selbstverständnisses als eines *bescheidenen* Künstlers. Bescheidenheit wird zu einem Existential; man "wähle" sie nicht, man werde (wie Auden oder er selbst) so geboren; er nennt die "Pose des Anti-Heroen" die "idée fixe unserer Generation".

Brodsky ist fasziniert von der Zurückhaltung im Gebrauch expressionistischer Stilmittel. Bei dem ägyptischen Dichter des 19. Jahrhunderts, Konstantin Kavafis - einem, wie wir Europäer sagen würden, "Caféhausliteraten" - spricht er von der "Ökonomie der Reife", die geradezu die Einbildungskraft des Lesers schwäche; Montales poetische und

menschliche Weisheit sei gekennzeichnet durch seine "karge und fast erschöpft verklingende Tongebung". In dem besagten Gedicht spricht Montale zu seiner toten Frau im Wissen um die "Undurchdringlichkeit dieses Leer-raums" - "expressionistische Signale", "ausgeklügelte Metaphern", "übersteigerte Formulierungen", "steile Worte" würden die Angesprochenen nur verfehlen. Es ist diese Verlassenheit, Einsamkeit und Stille, die Brodsky bewegt, führt sie ihn doch mit Notwendigkeit zum Ton der Bescheidenheit und der Schattenexistenz - und schließlich zum Schattenreich, zum Thema des Todes.

Die Kunst ahmt nicht das Leben nach; wenn, dann den Tod, von dem "das Leben nicht zu berichten hat". Die lyrische Diktion der Dichtung macht sie zur "Nachbarin des Lebens nach dem Tod". Die treffendste dichterische Form ist hierbei die Elegie, zugleich eine der ausgeprägtesten Formen der Selbstdarstellung.

"Ein grosser Schriftsteller ist einer, der der menschlichen Sensibilität eine weitreichende Perspektive schafft, der einem Menschen, der am Ende ist, einen Lichtblick zeigt ..." Er benutzt die Form des Gedichts aus unbewußt mimetischen Gründen: Der aufrecht stehende Knoten schwarzer Wörter auf dem weißen Papier "erinnert ihn vermutlich an seine eigene Stellung in der Welt, an das prekäre Gleichgewicht seines Körpers im Raum."

Magazin

Der endgültige Beethoven

In seiner dritten Träumerei macht der einsame Spaziergänger Rousseau ein Geständnis, das ihm leicht als Borniertheit ausgelegt werden könnte: Über Fragen der Religion habe er einmal grundlegend nachgedacht und sei nach vernünftiger Abwägung aller Argumente und unter Zustimmung des Herzens zu dem Ergebnis gelangt, das man im Glaubensbekenntnis des savoyardischen Vikars nachlesen könne; spätere Zweifel dagegen habe er verdrängt, da sie angesichts des sorgfältigen Urteilspruches von Vernunft und Herz allemal nur temporäre Anfechtungen bedeuten könnten.

Entsprechend läßt sich unter Heranziehung des Standes der Forschung und nach Befragung der musikalischen Sensibilität urteilen: Genau so müssen Beethovens Symphonien gespielt werden, die Zurkenntnisnahme weiterer Interpretationen erübrigt sich.

Bei Beethovens Symphonien scheint wie bei Goethes Faust eine Neues bringende Interpretation undenkbar, kann man doch auf diesem Sektor nur noch durch kühnste Extravaganzen oder Einsatz seiner ganzen Person, im wahren Sinne, zu einigem Ruhm gelangen. Aber das Allereinfachste, das hier als Neuestes auftritt, ist auch für unseren Musikmarkt noch zu extravagant: Norrington spielt, was in den Noten steht, auf den Instrumenten der Zeit mit den vorgeschriebenen Tempi in ursprünglicher Artikulation.

Die Instrumente: Historische Instrumente haben einen wärmeren Klang, den man bevorzugen mag; das Primäre sind jedoch Tonbildung und Transparenz des Orchesterklanges - Harnoncourt führt vor, daß sie auch mit modernen Instrumenten zu rekonstruieren sind -. Die authentische Tonbildung bedeutet gegenüber dem modernen flächigen Klang eine Punktualisierung, die zum einen den schnellen Figuren ihre spielerische Geläufigkeit zurückgibt, zum anderen überhaupt erst die akustische Auflösung dieser Figuren ermöglicht. Die Expressivität der gleichsam explodierenden Töne im Blech erweist sich

insbesondere für die beethovenischen Sforzati als ideal. Dieser horizontalen Differenzierung entspricht eine vertikale. Der moderne Orchesterklang geht auf eine Verschmelzung der Töne unter dem Primat der Streicher, näher: der Violinen. Die kleinere Besetzung bei den Streichern (analog hatte Klemperer die Holzbläser verdoppelt), der andere Bau der Geigen, aber eben auch die punktualisierte Tonbildung lassen, ohne daß es komplizierten Austarierens bedürfte, alle Stimmen gleichermaßen präsent werden; zugegeben, eine Anforderung an den Hörer.

Das fraglos Wichtigste am authentischen Spielen - auch Norrington betont das im Klappentext - ist allerdings die Artikulation. Gegenüber dem weiträumig denkenden spätromantischen Stimmungsbild, zu dem Beethovens Werke gewöhnlich verunstaltet werden, denkt Norrington vom Barock und der Frühklassik her mikrologisch, d.h. er löst den Text in kleinräumige Ausdrucksfiguren auf durch eine Artikulation, die aus den Schriften der Zeit rekonstruierbar ist. Damit entspricht er neueren Forschungstendenzen, die sich um den Nachweis des topischen, zitathaften Charakters dieser Figuren bemüht, um Beethovens Musik an die transzendentalen Bestimmungen der 'Poesie' anzubinden. Zugleich wird verdeutlicht, wie Beethoven im Humor wie in der Expressivität Haydn radikalisiert, innermusika-

lisch erhellt also, daß das revolutionäre Subjekt dem aufklärerischen entspringt.

Nun sind Beethovens Symphonien natürlich nicht nur mikrologisch konzipiert, sondern als exponierte Vertreter autonomer Kunst zugleich selbstgenügsame Ganzheiten. Dabei entspringt der expressiven Entwicklung, dem Roman der Seele, die motivische Arbeit, "die Geschichte des Themas" (Schönberg), kompositionstechnisch. Wenn Norringtons Versenkung ins Detail nicht zu einem Zerfall der Formtotalität führt, wie in erhellender Komplementarität Hogwoods unendlich langweilige Einspielung, so schlicht aufgrund der originalen Tempi - warum gerade ein Historist wie Hogwood sich nicht an die beethovenischen Metronomisierungen hält, wissen die Götter, vermutlich ein Fall erfolgsbedingter Schlamperei -. Durch die schnellen Tempi rücken die Figuren so eng aneinander, daß sie ohne Blick aufs Ganze die Bewegung aus sich hervortreiben, die dieses Ganze konstituiert.

Norrington betont im Klappentext, daß - entgegen aller rationalisierenden Spitzfindigkeit, die aus Beethovens Taubheit seine Unfähigkeit, Metronomzahlen abzulesen, herleiten will - diese schnellen Tempi völlig zeitgemäß waren und die genialen Einspielungen der Mozart-Symphonien durch die Academy of ancient music unter Hogwood und der Haydn-Symphonien durch L'Estro Armonico unter Solomons bestätigen dies. Auch darf man getrost davon ausgehen, daß er Beethoven vom 18. Jahrhundert her interpretiert - und so als bestimmte Negation dieser Tradition erfahrbar macht -. Um so erstaunlicher ist die Ähnlichkeit zu den Interpretationen von Leibowitz oder Scherchen; die konstruktive Bestimmung des Details aus der Totalität und die unreflektierte Erzeugung der Totalität aus dem expressiven Detail konvergiert im Ergebnis in einer Weise, die deutlich zu machen vermag, wie Konstruktion und Ausdruck, Form und Inhalt in der Musik nur komplementäre Betrachtungsweisen derselben Sache sind.

Nachdem mit Harnoncourt und Leonhardt in einer ersten Phase der authentischen Interpretationen Bach geschichtlichem Hören zugänglich gemacht wurde, nachdem mit Hogwood, Solomons und Norrington nun Mozart, Haydn und Beethoven als Nähe in der Ferne erfahrbar geworden sind, bleibt zu hoffen, daß auch das 19. Jahrhundert, Schubert, Schumann und Brahms, von falschen Aneignungen und Verfremdungen befreit wird und wir, mit den Worten Benjamins, aus dem 19. Jahrhundert erwachen.

Gustav Falke

The London Classical Players, Roger Norrington: Beethoven, Symphonie 1+6/CO67 EL7497461 / 2+8 CO67 EL2705631 / 9 CO67 EL7492211

Unglück und Vernunft

„Ich, der ich nichts mehr liebe, / Als die Unzufriedenheit mit dem Änderbaren / Hasse auch nichts mehr als / Die tiefe Unzufriedenheit mit dem Unveränderlichen.“

(Bertolt Brecht)

Optimisten und Pessimisten unterscheiden sich bekanntermaßen in folgender Beurteilung: während jene beim Anblick einer halbvollen Flasche Wein wohlwollend den verbleibenden Inhalt betrachten, bemängeln diese mißmutig die fehlende Hälfte.

Ähnlich reagieren heute die Analytiker der Zeit. Während die einen den katastrophalen Zustand des Planeten bejammern, bescheiden sich die anderen mit seiner relativen Existenz. Was den Unzufriedenen zu billig ist, ist den Zufriedenen das Ausbleiben des letzten Unrechts - und das ist nicht das Wenigste.

Begnügen wir uns also mit dem *status quo*, was einer Duldung halbvoller Weinflaschen gleichkommt - oder rügen wir vehement das Fehlen der Hälfte, was möglicherweise nicht mehr viel nützen wird? Legen wir ermattet die Hände in den Schoß und resignieren ob des Unerreichten - oder kämpfen wir weiterhin den Kampf gegen die Windmühlen, störrische Personalcomputer oder ewig herabrollende Steine?

Die Welt läßt, so wie sie ist, scheinbar nur zwei Möglichkeiten der Wahl zu: entweder ein lakonisches oder zynisches Achselzucken - die Position posthistorischer Passivität (deren arrivierteste Vertreter die Neuen Skeptiker vom Schlage eines Odo Marquard sind), oder ein kritisches Aufbegehren gegen das trotz Bestehende und standhaft Sichweigernde - die Front erster Vernunftkritiker (deren Rezepte von der Radikalkur eines Derrida bis zur maßvollen Therapie eines Habermas reichen). Einig sind sich beide Parteien in der Bewertung der faktischen Welt als nicht unbedingt der besten aller möglichen, uneinig freilich in der Einschätzung der Modifizierbarkeit des Faktischen: wie den einen das Gegebene das unveränderbar Gesetzte ist, zeigt sich den anderen die Welt weiterhin als Vor-Schein eines möglichen Besseren. Im Zwang zur Wahl vermengen sich auf paradoxe Weise die Vorzeichen (die vielleicht Vor-Zeichen dessen sind, was als nächstes folgen mag):

während die Skeptiker Optimisten hinsichtlich des Wirklichen, aber Pessimisten hinsichtlich des Möglichen sind, geben sich die Kritiker als Pessimisten hinsichtlich des Wirklichen, aber als Optimisten hinsichtlich des Möglichen zu erkennen.

László F. Földényi, ein relativ junger ungarischer Kulturphilosoph, der 1980 mit einem Buch über den 'jungen Lukács' für einige Furore sorgte, hat über diese merkwürdigen Verkettungen von optimistischer Resignation und pessimistischer Kritik leider nicht das Buch geschrieben, das er unter dem vielversprechenden Titel "*Melancholie*" hätte schreiben können.

Sicherlich, es ist ein schönes Buch - von der geschmackvollen Aufmachung bis zur bedächtig wissenden Sprache, die von den Wandlungen und Irrungen, von den Ankünften und Abkünften dessen erzählt, was vor fast zweieinhalbtausend Jahren das erste Mal als 'melancholia' (schwarze Galle) in den hippokratischen Schriften die Oberfläche des Pergaments erblickte. In dieser Hinsicht ist die weit gespannte Untersuchung durchaus lesenswert: als eloquente und elegante Reise durch die Epochen der Melancholiebestimmung von den antiken Elementar- und Humoraltheorien über die astrologischen und psychophysiologischen Definitionsversuche bis zur modernen Psychopathologie. Földényi gibt zweifelsohne einen umfassenden Überblick über die epochalen Melancholiediskurse, die durch ein stetes Für und Wider, einen unentwegten Wechsel zwischen emphatischer Befürwortung der Schwermut als genialer Disposition und heftigster Ablehnung bis unerbittlicher Verfolgung als devianter Geisteshaltung gekennzeichnet sind. Auf der Ebene einer zusammenfassenden Referierung und globalen Kennzeichnung des Phänomens Melancholie in der Geschichte des Abendlandes ist das Buch, das diesem Vorhaben mit einem chronologischen Aufbau der Kapitel systematisch nachkommt, sicherlich nicht uninteressant; wer freilich

konkretere Einsichten in das doch äußerst diffizile Problemfeld der Schwermut erwartet, wird enttäuscht.

Földényi selbst geht von einem diffusen 'melancholischen Seinsverständnis' aus, das irgendwo zwischen dem platonisch-aristotelischen Geniebegriff und dem Heideggerschen Existenzial der Gestimmtheit angesiedelt ist und letztlich genauso vage bleibt wie die ganze Untersuchung selbst. Földényi greift die in den pseudoaristotelischen (von Theophrast von Lesbos übermittelten) 'Problemata' entwickelte Charakterisierung des Melancholikens als 'herausragender Persönlichkeit' auf und verfolgt sie über Platons Mania-Konzept bis zu den Romantikern als durchgängige Linie eines positiven Melancholieentwurfs, der sich auch heute noch im sentimentalen Klischee des 'traurigen Dichters' oder 'schweremütigen Künstlers' wiederfindet. Unübersehbar sympathisiert Földényi mit der neoplatonischen 'melencolia generosa' des Renaissancephilosophen M. Ficino, der nach der Verfolgung und Aburteilung der Melancholie im Mittelalter als Todsünde ('acedia' - die verbotene Trägheit des Herzens) dieser erneut den Rang einer außergewöhnlichen Erkrankung zuweist.

Aus der heroisch-genialistischen Melancholie des 15./16. Jahrhunderts wird im Barock die allegorische Schwermut abgründiger Subjektivität, die Welt nur noch als großes Trauerspiel und fragwürdiges Rätselbuch zu erfahren vermag. Der aufklärerische Geist des 18. Jahrhunderts dagegen pathologisiert erneut die Melancholie mit rigorosen Mitteln und verfolgt sämtliche Schwermütigen als subversive Subjekte einer vernunft- und glücksgläubigen Gesellschaft. Zwar werden Hypochondrie und Sentimentalität als abgeschwächte Formen der Melancholie so weit geduldet, wie es das bürgerliche Selbstverständnis zuläßt - und zugelassen wird vor allem die hedonistische Variante der 'süßen Melancholie' ('joy of grief', wie die von Natur aus melancholischen Engländer sagen); aber gehandelt wird die sich verweigernde, rebellische, fundamentale Schwermut, die dem Glücksimperativ aufklärerischer Rationalität ein Dorn im Auge ist.

Wenngleich die Wissenschaft der Anthropologie - und Kants relative Hochschätzung der Melancholie legt davon noch eindringlich Zeug-

nis ab - aus der melancholischen Selbsterforschung in der sogenannten Erfahrungsseelenkunde des 18. Jahrhunderts hervorgegangen ist, die aufklärerische Vernunft den Melancholikern also nicht wenig zu verdanken hat, so bleibt doch der abendländische Geist weiterhin dabei, in der Schwermut eher ein gefährliches oder krankhaftes Verhalten zu sehen als sich ihrer Vermögensseite zu vergewissern. Selbst Freuds Trennung von Melancholie und Trauer - seine Rede von erfolgreicher Trauerarbeit und zwangsneurotischer Melancholie, in der nicht nur die Welt, sondern das gesamte Ich verarmt - bleibt noch dieser Tradition der Diskreditierung und Diffamierung der Schwermut als abtrünniger, unaufrichtiger und revoltierender Haltung verhaftet.

Diese Entwicklung im Aufriß gezeigt zu haben, ist gewiß ein Verdienst Földényis, dessen Position mit seinen eigenen Worten sich folgendermaßen zusammenfassen ließe: "Die Melancholie ist kein Aufstand, keine Revolution, aber auch kein Sichabfinden." Sicherlich ist sie weder das eine noch das andere, aber Földényis Buch genauso wenig. So unentschieden diese Charakterisierung ist, so unentschieden bleibt das ganze Buch. Dazu kommt, neben einem Kapitel über Liebe und Melancholie, das an privatphilosophischer Willkür und Vagheit seinesgleichen sucht, und einem anderen Kapitel über die Romantiker, in dem sämtliche herumirrenden Archetypen über romantisches Genie, Tod und Wahnsinn reproduziert werden, daß Földényi aus Faulheit oder sozialistischem Literaturmangel permanent und unverföhren aus zweiter Hand zitiert. Außerdem muß, wer ein Buch über die Melancholie schreibt, sich an vorhandenen Untersuchungen messen lassen - und diesem Vergleich vermag das Földényische Werk kaum standzuhalten. Die Literatur über die Melancholie füllt inzwischen Bibliotheken. Nicht nur auf medizinischem Gebiet, sondern vor allem im kulturhistorischen und ästhetischen Bereich existiert eine kaum noch zu überschauende Zahl an Arbeiten. Die Allgegenwart und Zeitlosigkeit des Phänomens dürften wohl der Hauptgrund dafür sein, wenn auch der Geist der Zeit in den letzten Jahren ein wenig nachgeholfen haben mag.

Unübertroffen sind jedenfalls bisher weiterhin die Klassiker des Genres: R. Burtons *'Anatomy of*

Melancholy (1621), das seit einigen Monaten in zwei deutschen Übersetzungen vorliegt und für einen Einblick in die apokalyptische Stimmung des Barock sowie für eine amüsante Darlegung der Ubiquität von Melancholie unumgänglich ist; dann für den melancholiefeindlichen Geist des 18. Jahrhunderts die materialreiche Untersuchung von H.J. Schings *'Melancholie und Aufklärung'* (1977); weiterhin das epochale kunsthistorische und kulturphilosophische Werk von R. Klibansky, E. Panofsky und F. Saxl *'Saturn and Melancholy'* (1964) sowie aus soziologischer Perspektive die berühmte Arbeit von W. Lepenies *'Melancholie und Gesellschaft'* (1969) und schließlich das medizinische Standardwerk von H. Tellenbach *'Melancholie'* (1961).

Aber das eigentliche Problem des Buches liegt ganz woanders. Es ist erneut ein unangenehmes Exempel der falschen Kritik des richtigen Problems, was umso schwerer wiegt, als eine gebotene Chance damit vertan wurde. Földényi perpetuiert nur wieder die übliche irrationale Vernunftkritik, die Erlösung von den Zwängen einer reduktionistischen Rationalität allein in einem dubiosen Außerhalb, in einem numinosen Jenseits zu verorten meint. Nachdem er pauschal Demokratie und Liberalismus als "totalitäre Ideologien" abgestempelt hat, glaubt Földényi sich (und uns) einen Gefallen tun zu können, wenn er gegen die bürgerliche Profanisierung des Heiligen eine remythologisierende Energie der Melancholie anführt: "Die gegen die Melancholie eingestellte bürgerliche Mentalität hat kein Verständnis für die Langeweile - für sie öffnet sich aus dem Profanum kein Einlaß ins Heiligtum, aus der Welt der Dinge in das Reich der Rätsel und Geheimnisse, und deshalb versucht sie auch die Melancholie durch Benennung und Draufzeigen unschädlich zu machen." In diesem Sinne spürt der Melancholiker "das Geheimnis eben dort, wo eine Erklärung endgültig zu sein scheint, ein Geheimnis, welches sich, da schon alles beim Namen genannt worden ist, als unbenennbarer Mangel über der Welt der Dinge auftürmt."

Die Melancholie also als kryptisches Benennen des Unbenennbaren, als raunendes Sagen des Unsagbaren, als das vielgesuchte und unauffindbare 'beredete Schweigen'? Die Schwermut als heilsamer Hort gegen den technokratischen Defini-

tionszwang, als stille Insel im Getöse der blechernen Begriffe? Was Wunder, das Gerd Bergfleth das Werk "durchgesehen" hat; oder vielleicht sollte man besser sagen, gottseidank hat er es nur durchgesehen, denn ein Nachwort bleibt dem Leser glücklicherweise erspart, und der Ton des Buches fällt nicht an allen Stellen so dramatisch aus, wie an der angeführten.

Nichtsdestotrotz trifft dies den Kern des Problems. In der Stilisierung der Melancholie zum rettenden Anderen der Vernunft wird nur mit umgekehrten Vorzeichen wiederholt, was die rationalistischen Melancholiekritiker schon seit Jahrhunderten im Namen einer zweifelhaften Glücksideologie vollziehen. So wenig aus dem Unglück per se ein Vermögen entspringt, so falsch ist es, ein Kausalverhältnis zwischen Glück und Vernunft herzustellen. Sicherlich wurde um der Hygiene des Geistes willen häufiger die angeblich kranke melancholische Verfaßtheit diskriminiert; aber das muß nicht zwingend die umgekehrte Verfahrensweise nachschieben (höchstens als Strategie - und das ist ein gefährliches Spiel), die Vernunft mit dem Unglück zu kontaktieren.

Ohne Zweifel macht sich heute verdächtiger, wer frohgemut in die Zukunft blickt; fraglos sind die Optimisten, Fortschrittsapostel und Utopisten heute suspekt. Automatische, gleichsam naturwüchsige Solidarität gibt es dagegen mit den Zweiflern, den resignierten Warnern und traurigen Kritikern. Melancholie hat Konjunktur, und vergessen sind die Zeiten, in denen Lukács und Adorno in Streit lagen, wer denn wohl das 'falsche Bewußtsein' besitze, der dekadente und schwermütige Theoretiker des Nichtidentischen oder der scheinbar aufrechte Apologet des Klassenkampfes.

Stattdessen bietet ein erneuter Melancholiekult vielen die Möglichkeit, aus dem Versagen noch Profit zu schlagen. Wir leben in einer seltsamen Softiekultur, die sich ihre zarten Leiden narzißtisch heranzüchtet, um daran nicht nur neurotischen Gefallen zu finden, sondern zumeist auch noch diffuse Theorien anzuknüpfen. Eine merkwürdige Generation von ästhetisierenden Weichlingen beherrscht die geistige Szenerie, die weniger denn je die entscheidenden Differenzen zwischen wahrer und falscher Kritik zu begreifen vermag. Denn der historische Zwang zu einem melancholi-

schen Bewußtsein ist nicht dessen Legitimation. Es ist vielmehr bitterste Notwendigkeit, die unbedingt durchbrochen werden muß und nicht verklärt werden darf. Daß das Wissen heute in eine Phase der Trauer eingetreten ist, gibt nicht das Recht, eine affirmative 'Theorie der Trauer' zu entwerfen. Im Gegenteil: wahrhafte Melancholie ist immer schon ihre eigene Elimination, wie aufrichtiges Denken schon immer seine eigene Negation beinhaltet.

Eine richtig verstandene Melancholie durchläuft deshalb diametral die beiden Lager der resignierten Optimisten und kritischen Pessimisten. Was jenen an Resignation noch fehlt, um den entscheidenden nächsten Schritt zu tun, erfüllt diese entweder zu sehr mit dem Genuß der eigenen Unfähigkeit oder mit dem falschen, weil zu emphatischen Aufbruch ins nächste Theo-

riekapitel, das dann doch nur wieder die Kritik einer Kritik ist, die nichts mehr zu sagen hat und lieber ungeschriebenes geblieben wäre.

Um der letzten Symmetrie willen, die nun kaum noch herzustellen ist: der Melancholiker sähe sein Glück wahrscheinlich darin, mit dem Änderbaren bis zu dem Zeitpunkt zufrieden zu sein, an dem er die halbe Flasche Wein geleert hat, um dann für immer der notwendigen Möglichkeit von Veränderung die Treue zu halten, in der seine Melancholie verschwunden sein wird wie der Alkoholrausch nach einer weiten und wolkenlosen Wanderung.

Ludger Heidbrink

László F. Földényi: *Melancholie, München 1988 (Matthes & Seitz), 371 Seiten.*



Visionäre Architektur

Der Wiener Günther Feuerstein hat 30 Jahre Wiener Architekturgeschichte und Geschichten, im Grunde aber doch österreichischer Architekturentwicklung von 1958 bis 1988 unter einem speziellen Blickwinkel mit angezettelt und erlebt, weiter verfolgt und jetzt zusammengestellt. Das Ergebnis dieser engagierten Tätigkeit ist dreiteilig: eine Ausstellung, ein Katalog, ein Buch. Nachfolgend wird auf den Katalog eingegangen, der im gleichen Verlag erschien wie das Buch und mit diesem weitgehend identisch sein dürfte. Die Ausstellung soll auch in der Bundesrepublik gezeigt werden.

Die Umschlagseiten des Buch-Katalogs sind grün, grün wie die Hoffnung, die vorhanden sein muß, wenn es um Visionen geht. Architektur enthält, das dürfte immer noch oder zwischenzeitlich wieder bekannt sein, auch eine soziale Komponente, einen gesellschaftlichen Aspekt. Die Funktionen in der Architektur sind nicht nur organisatorisch-wirtschaftlicher und konstruktiv-formaler, sondern auch gestalterischer Art im weitesten Sinne. Und in der Bewältigung dieser kompliziert-komplexen Aufgabenstellung erweist sich die Qualität des gebauten Lebensraumes, innerhalb und außerhalb der Gebäude, der baulichen Anlagen, im Kontext zum Umräum. Dieser erweiterten Problemstellung der Architektur verpflichtet entwickelt sich auch in Österreich im Übergang zu den 60er Jahren die Suche nach einer anderen, besseren Umräumgestaltung. Oft in verschiedenartig zusammengesetzten Gruppen und unter Einbeziehung von bildender Kunst und Literatur, zudem gepaart mit großem Vertrauen in die Technik, mit der damals allgemein vorhandenen "Technikgläubigkeit", war das Wirkungsgeflecht all dieser Bereiche und Problemstellungen, der Schnittraum Stadt, hauptsächlich Ausgang und Ziel vielfältiger Aktivitäten und Aktionen. Humanität und Urbanität, beides ja keine "unpolitischen" Begriffe, wurden experimentell technischer, gestalterischer, sozialer Prüfungen unterzogen, deren Ziel nicht nur eine Zusammenführung, sondern ein Zusammenklang im Rahmen der Gesellschaft darstellte. Wenn auch diese "Urban fiction", so der Titel einer Ausstellung im Jahre 1967 in Wien, als Antriebsaggregat an Schubkraft verlor, technisch geprägte Stadtutopien auch anders-

wo, etwa in England und Japan, nicht realisiert wurden, so hat oder haben sie doch neue Ein- und Ausblicke auch auf Architektur erlaubt. Und einiges von diesem "Neuen" haben Architekten, die damals dabei waren, zwischenzeitlich nicht nur in Österreich verwirklicht.

Doch nochmals zurück in die sechziger Jahre. Unter der Überschrift 'Was uns bewegte' ist beispielsweise nachzulesen: T.W. Adorno, Antiautoritäre Erziehung, Archipel Gulag, F. Arrabal, Arne povera, Atomproteste, ... T. Bernhardt, J. Beuys, H. Böll, ... Concept-art, Le Corbusier, Courrèges, Dissidenten, Drittelparität, A. Dubcek, R. Dutschke, B. Dylan, Easy Rider, Elektronische Musik, Emanzipation, R.W. Fassbinder, F. Fellini, Flower-Power, Free Jazz, Friedensbewegung ... J.L. Godard, G. Grass, ... P. Handke, J. Hendrix, W. Herzog, Herztransplantation, Ho Chi Minh, E. Jonsco ... L. Kahn, J.F. Kennedy, B. Kreisky, Kubakrise, S. Kubrick, Land-art, Laser, R. Lichtenstein, Liedermacher, LSD, Mao Tse-Tung, H. Marcuse, ... A. Mitscherlich ... C. Oldenburg, Op-art, Pariser Mai 68, Pille, Plastics, PLO, R. Polanski, Pop-art, Prager Frühling, Protestsongs, Rolling Stones, F. Sagan, Satelliten ... K.H. Stockhausen, Lévi-Strauss, Strukturalismus, Studentenbewegung, ... Vietnam, A. Warhol, Weltausstellung Montreal und Osaka, Weltraumfahrt, Woodstock, F. Zappa, Gruppe Zero.

Den zitierten Stichworten ist im Grunde nichts anzufügen. Es sei denn dies: Ausgespart wurden einige Namen bzw. Personen (etwa Castro, Molotow), Ergebnisse der Technik (etwa Concorde, Musik-kassetten), Modeerscheinungen (etwa Minirock, Twist).

Der Autor bzw. Herausgeber, seit 1973 Professor für Umräumgestaltung an der HfG in Linz, hat, ohne die Vorläufer "gestalterischer" Visionen und "gesellschaftlicher" Utopien zu unterschlagen oder die internationalen Parallelen dessen zu vergessen, was er visionäre Architektur nennt (über Begriffe zu streiten würde den hier vorgegebenen Rahmen sprengen), eine Dokumentation vorgelegt, die auch durch die

W.V. Hofmann

Günther Feuerstein: Visionäre Architektur. Wien 1958/1988. 296 Seiten, 272 sw Abbildungen, 35 fb. Verlag Ernst und Sohn, Berlin 1988



Deutsch-deutscher Thesaurus

„Aber das Kind war nahe dem Tag“, lautet eine Gedichtzeile in Peter Huchels Zyklus „Das Gesetz“, in dem er 1950, fünf Jahre nach Einleitung der demokratischen Bodenreform, Verheißung und Erfüllung des gesellschaftlichen Aufbruchs beschwört: „So leg den neuen Grund! / Volk der Chausseen, / zertrümmerter Trecks! / Reiß um den Grenzstein des Guts!“

38 Jahre später ist auch die Enttäuschung über das Mißlingen jenes gesellschaftlichen Experiments bereits Vergangenheit, kindlich kommen die Träume vom Ende der Entfremdung daher. Inzwischen (in Heft 3, 1988) hat die Zeitschrift „Sinn und Form“ Texte ihres ehemaligen Herausgebers Johannes R. Becher veröffentlicht, die der Selbstzensur des DDR-Kultusministers zum Opfer gefallen waren. Darin ist von der „gesellschaftlichen Heuchelei“ die Rede, die das Gespräch über die Barbarei von Kommunisten verhindert habe, und das Eingeständnis enthalten: „Ich kann mich nicht darauf hinausreden, daß ich davon (dem stalinistischen Terror, T.G.) nichts gewußt hätte.“

Im hier markierten Spannungsfeld zwischen Aufbruch-Emphase und wachsendem Zweifel, in einem Klima dichter werdender Abschottungen der Ideologien und Systeme bis hin zum Mauerbau entstand unter der Redaktion des Lyrikers Peter Huchel die Zeitschrift „Sinn und Form“. Die ersten zehn Jahrgänge sind im Herbst in deutscher-deutscher Gemeinschaftsproduktion von Rütten & Loening / DDR und Greno / BRD als Reprint neu herausgegeben worden. Der Gemeinschaftsproduktion ist wohl die Beschränkung auf die ersten zehn Jahre 1949-1958 (und die drei in dieser Zeit erschienenen Sonderhefte) geschuldet - Peter Huchel bestimmte das Bild noch bis 1962, als er durch die Beordnung eines zweiten Redakteurs zur Aufgabe gezwungen wurde.

Es ist in erster Linie dem Geschick des parteilosen, oft als 'unpolitisch' apostrophierten Huchel zu verdanken, daß „Sinn und Form“ zur bedeutendsten deutschsprachigen Literaturzeitschrift der fünfziger Jahre wurde. Der „Lord“, wie er nach seinem Ausscheiden abschätzig in der Debatte des VI. Parteitag der SED über die Fehlentwicklung von „Sinn und Form“ genannt wurde, hatte sich vorausschauend ei-

nen exklusiven Vertrag geben lassen, der ihm neben der Unterstützung so unterschiedlicher Persönlichkeiten wie Brecht und Becher die nötige Unabhängigkeit gab.

Das äußere Erscheinungsbild der Hefte vermittelt einen Eindruck seines Stils: nie - außer als Dichter - ergreift er das Wort, keine Editorials, keine Kommentare zur Zeit, volle Konzentration auf die Beiträge, knappste Anmerkungen zu den Autoren. Grußadressen und Friedensresolutionen, die in dieser Hochzeit des Stalinismus oft den überwiegenden Teil einer Publikation ausmachten, blieben als seltene Fremdkörper äußerstes Zugeständnis an die politischen Tagesforderungen. Mit Ausnahme einiger Devotionalien zu Stalins Tod (Stephan Hermlin: „Er starb für mich, für dich, für uns ...“) und in den Gedichten des unumgänglichen Johannes R. Becher zeigt sich die Diktatur nicht, Huchel hielt sie außen vor.

Als habe es die kulturpolitischen Damoklesschwerter des „sozialistischen Realismus“ und des „Formalismus“-Vorwurfs nicht gegeben, erschloß Huchel den seit 1933 isolierten Deutschen beider Staaten die moderne Weltliteratur, setzte Maßstäbe literarischer Qualität und - in den gegebenen Grenzen - literarischer Kommunikation. Es begann mit dem Sonderheft zu Bert Brecht, das ein erstes umfassendes Bild dieses Autors ermöglichte, setzte sich - alles 1949 - fort mit: Romain Rolland, Wladimir Majakowski, Hermann Kasack, Gertrud Kolmar, Federico Garcia Lorca, Hermann Broch, Georg Lukács, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Katherine Anne Porter und und ...

Verdienste über Verdienste: Mit den Einführungen von Werner Krauss und in den Übersetzungen von Erich Arendt wurde die moderne spanische und lateinamerikanische Lyrik ansässig. Durch regelmäßige Erstveröffentlichungen aus dem Nachlaß und dem Archiv Bettina von Arnims wurde dem Verdikt

von der reaktionären Romantik gegengesteuert. Und mit der Veröffentlichung von Kafkas Amtsbriefen wurde die Grundlage für ein neues Kafkaverständnis gelegt. Im Westen gering geachtete Autoren wie Hans Henny Jahn fanden regelmäßige Publikationsmöglichkeiten. Hanns Eislers Gespräche „Über die Dummheit in der Musik“ erschienen in „Sinn und Form“. Reichtum und Vielfalt dieser Schatzkammer lassen sich nur andeuten.

Huchel hielt nicht nur den gesamtdeutschen literarisch-philosophischen Dialog offen. Mit der Veröffentlichung eines Teils des umstrittenen Faustus-Manuskripts von Hanns Eisler und zustimmend-differenzierender Stellungnahmen Bert Brechts und Ernst Fischers, aber auch mit Aufsätzen Blochs (dessen „Figuren der Grenzüberschreitung“ die beiden Verleger Faber und Greno in ihrem Nachwort als Stichwort wieder aufgreifen) bezog Huchel Position gegen verstaubten Klassizismus und bürokratischen Dogma-

tismus im Denken der sich neu formierenden herrschenden Klasse, hielt so Spuren des Zeitgeistes und des Weltgeistes fest, die auch heute, unter veränderten Bedingungen, erinnerenswert sind.

Nicht nur dem jungen Hans Magnus Enzensberger eröffneten sich durch die Lektüre „neue Horizonte“, wie er jüngst im ZDF bekannte; ohne die Grundlegungen des ersten Jahrzehnts wäre die kreative Explosion der DDR-Literatur ab Anfang der 60er Jahre nicht vorstellbar.

In den elf schwarzen Leinenbänden sind Erinnerungen an eine Zukunft enthalten, die es so nicht geben wird. Ihnen und ihrem stillen Dialog miteinander nachzugehen lohnt die Beschäftigung.

Tobias Gohlis

Sinn und Form, die ersten zehn Jahre (1949-1958), Greno Verlag, Nördlingen, 1988. 10732 Seiten, Personen- und Stichwortregister. 11 Bände geb.



Kontrolliert

Mit seinem Debutroman *Irre* (1983) und seinen spektakulären Auftritten in Klagenfurt und Graz hat Rainald Goetz, Jahrgang 1954, für einige der wenigen Überraschungen in einem Literaturbetrieb gesorgt, der in den letzten Jahren wesentlich von der erprobten Qualität der Altmeister oder der braven Kunsthandwerkelei des Nachwuchses bestimmt worden ist.

Durch Kollegenschelte und unverwechselbar eigene Schreibweise hat Goetz zumindest unmißverständlich klar gemacht, was er *nicht* will: einen Literaturbetrieb bedienen, der mit Erfahrungen aus dritter Hand an der dekorativen Kompensation von Sinndefiziten arbeitet. Seine entschiedene Sublimationsverweigerung rebelliert gegen die Surrogatkultur im Namen eines Eigentlichen. Goetz, der von einer Grenze zwischen Kunst und Leben nichts wissen will, hat stets darauf insistiert, daß ästhetische Mängel ungenaueres Denken verrieten, und an Veröffentlichtes die höchsten Ansprüche gestellt. An diesen will auch sein jüngstes Buch, *Kontrolliert*, gemessen werden.

Ein Jahr lang hat der Erzähler, wie er zu Beginn dieser "Geschichte" berichtet, Material des Jahres 1977 zusammengetragen, das persönliche Erlebnisse ebenso dokumentieren soll wie die gesellschaftlichen Ereignisse im sogenannten Deutschen Herbst. *Kontrolliert* ist eine Collage aus Erinnerungsfetzen, "Notnotizen", protokollierten Radio- und Zeitungsmeldungen. Daher auch der Titel, der eine Art Prüfsiegel meint: Die "Dossiers", die der akribische Archivar seinem Erzählessay "Attentäter" angefügt hat, tragen den Stempelaufdruck "Kontrolliert" inklusive Datumsangabe. "Ursprünglich sollte hier (in *Kontrolliert*) der Staat verhandelt werden." Doch dieser Plan erwies sich, wie der Erzähler einleitend einbekennt, als "vermessen". Das archivierte Material, dem er sich in selbstverordneter "Kontaktsperre" auslieferte, habe ihn erschlagen und in eine vierundvierzig Tage dauernde "Lähmung" versetzt. Auf diesen Zustand sei ein Arbeitsanfall gefolgt, als dessen Resultat vorliegendes Buch zu betrachten sei. Dabei handelt es sich nicht um eine Analyse oder Chronik der Ereignisse von 1977, sondern um ein neuerliches, undistanziertes Durchleben jenes Zustandes, in dem sich

der Erzähler als damals Dreiundzwanzigjähriger befunden habe. Er muß Stammheim und die im Deutschen Herbst zur Schau gestellte staatliche Macht als Verkörperung eines universellen Verhängnisses erlebt haben, dem er sich, wie wohl viele seiner Generation, wehrlos ausgeliefert zu sein fühlte. Der "Schmidtstaat" gilt ihm als "der totalste Staat ..., den man als Deutscher je gesehen hat, Jahrgang vierundfünfzig".

Der Leser weiß nicht, ob Bemerkungen dieser Art dem archivierten Material entstammen oder Kommentare des zehn Jahre später Erzählenden sind. Die zeitlichen Ebenen sind ununterscheidbar verschwommen. Überhaupt scheint der dokumentarische Anspruch auf Authentizität, den der Erzähler erhebt, nicht mehr zu sein als ein Vorwand, sich damaligen Phantasien aufs neue lustvoll auszuliefern. Neben Haßtiraden und Alkoholexzessen ("Biergewitter") sind es Visionen terroristischer Akte, mit denen das Ich an der bösen Welt imaginäre Rache übt. Es sind dionysische Gelüste nach Befreiung vom eigenen lästigen Ich, die sich in Gewaltphantasien und Identifikationen mit Jan Carl Raspe austoben. Bei allen diesen angeblich befreienden Aktivitäten, imaginierten wie realisierten, kommt es an auf Geschwindigkeit, auf Lautstärke, auf rauschhafte Brutalität, die klares Denken überflüssig machen. Der Erzähler, dessen Delirien sich sprachlich an den Sprechblasen von Underground-Comics sowie am sektiererischen Jargon der Polit-Szene orientieren, phantasiert über spritzendes Blut und zermantschtes Gehirn.

Natürlich meint Rainald Goetz seine Verbal-Exzesse nicht als tatsächlichen Aufruf zur Gewalttat, ihm geht es nur um die Vision, um die Berauschung. Die unverhohlene Freude über die Entführung und Ermordung Schleyers habe "mit Politik nicht wirklich zu tun gehabt. Die Revolution kommt, das war das

Gefühl." Vielleicht kann man den Staat zerbrechen, dann wären alle Schweine weg, was man nicht denkt, weil es ausdrücklich gedacht ein Unsinn ist, aber das Gefühl fühlt sich ungefähr so an." Mehrfach versucht der Erzähler, seine Sympathien, seine Fasziniertheit zu relativieren und der RAF theoretische Fehler nachzurechnen. Seine Argumentation vermag jedoch nicht zu überzeugen; sie ist trotz präntendierter Klarheit theoretisch hilflos, zum Teil unmotiviert bieder, dann wiederum ist sie in einem zu leichtfertigen, schnoddrigen Ton gehalten. Als einziges Motiv für den Realisierungsverzicht verbleibt: Der Erzähler ist der "Subjektkultkarrierist", als der er sich von einem Freund bezeichnen läßt, der "Bürgerling", als der er sich selbst erkennt und der sich in imaginierten Ersatzwelten austoben muß. Doch gesetzt, die Relativierungen seien plausibel,

worin liegt der Sinn, den dumpfen Haß auf die Welt und die alte Lust an den Gewalt-Phantasien immer wieder noch einmal zu wiederholen? Die Stilisierung sprachlicher Unbeholfenheit und mentaler Selbstbeschränkung befördert keinen Zuwachs an Erkenntnis oder Klarheit. *Kontrolliert* ist nicht einmal lehrreiches Psychogramm, sondern bloße Aneinanderreihung von Banalitäten und billigen Schock-Effekten. Rainald Goetz gibt in *Kontrolliert* nur sehr spärliche Proben seiner Fähigkeit zu präziser, sensibler Beobachtung sowie seiner bisweilen überaus zarten, rhythmisierten Prosa. Sie fallen gegenüber dem Gesamteindruck nicht ins Gewicht.

Christian Klug

Rainald Goetz: *Kontrolliert. Geschichte, Frankurt am Main, Suhrkamp Verlag 1988, 281 Seiten*



Thomas Bernhards Monologe beim Most

Beinahe wäre Thomas Bernhard vor seinem Tode aus seiner Lebensrolle gefallen. Er, der Gerichtsäule in seiner Jugend als Gerichtsberichterstatter und späterhin als Angeklagter in Sachen literarischer Verunglimpfung zu betreten gewohnt war, soll mit dem Gedanken gespielt haben, einmal selbst durch eine Klage die Mühlen der Justiz in Gang zu setzen.

Der Anlaß: Der Wiener Verlag Lökcker hat - kurz nach der triumphalen Wiener Uraufführung von Bernhards Beitrag zum fünfzigsten Jahrestag des "Anschlusses" Österreichs, seines Theaterstücks "Heldenplatz" - einen Band mit sogenannten "Gesprächen" veröffentlicht, die Kurt Hofmann mit Thomas Bernhard geführt hat. Die Veröffentlichung erfolgte gegen den mehrfach und unmißverständlich erklärten Willen des Interviewten. Wie zu hören war, hat Bernhard nur auf Anraten seines Anwalts von einer Klage gegen den Verlag abgesehen.

Diese Gespräche, die der junge Journalist Hofmann (Jahrgang 1954) zwischen 1981 und 1988 für ORF-Radio geführt und aufgezeichnet hat, haben, wie Bernhard betonte, "beim Most" stattgefunden. Unter Auslassung seiner Fragen und ohne Datumsangabe hat Hofmann die Äußerungen Bernhards für die Buchveröffentlichung frei collagiert, zusammengestrichen, stilistisch geglättet und thematisch geordnet. Doch die eigentliche Verfälschung besteht weniger in der Veränderung des Wortlauts als vielmehr darin, daß die Gesprächsatmosphäre aus der Druckfassung nicht mehr zu

erkennen ist: Hofmann hat den ihm zugewiesenen Part, die in Bernhards Stücken wie Interviews gleichermaßen wichtige Rolle des Schweigenden wegretrüschert. Wohl nicht ohne Grund. Der Interviewer gehört offenbar zu jener Kategorie von Leuten, über die es an einer Stelle von Bernhards *Der Weltverbesserer* heißt: "Manche Leute glauben sie müßten eine Leiter / an mich anlehnen / wenn sie mit mir sprechen wollen." Diesen Eindruck jedenfalls vermittelt die Rundfunkfassung der Gespräche. Hofmanns Fragen sind einfältig, seine Zwischenbemerkungen schüchtern und unbeholfen. Seine Versuche, Bernhards immer inspirierteren Monolog zum Gespräch zu machen, ignoriert der Gastgeber schlichtweg, schwätzt munter drauflos und schenkt gut hörbar nach. Indem er sich inkognito als unintellektueller Ad-hoc-Schreiber präsentiert, studiert der humoristisch experimentierende Psychologe Bernhard auf bisweilen recht launige, meistens aber ermüdende Weise die Bereitwilligkeit seines Opfers, hingeworfene Trivialitäten aufzuschnappen. Konsequenz ver-

meidet es der Interviewte, Hochgeistesstüm zu verbreiten, wenn er sich über das Leben, Krankheit und Tod, Sexualität, Unglück und eitles Streben erklärt.

Interessantes hat dieses kuriose Buch aber dennoch zu bieten, und zwar Fotografien aus den dreißiger bis fünfziger Jahren, die hier erstmals publiziert werden und Thomas Bernhard unter anderem mit Mutter und Großeltern zeigen, sowie Erinnerungen des Autors an seine literarischen Anfänge zu Beginn der fünfziger Jahre, an Publikationsmöglichkeiten und Lektoreeinflüsse.

Christian Klug

Kurt Hofmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. Mit Fotografien von Sepp Dreisinger und Emil Fabjan. Wien: Löcker 1988, 125 Seiten, gebunden.*

Bücher von "Spuren"-Autoren

"Ein luftiger Austausch"

Die vorliegende Interpretation arbeitet das Reflexionspotential der in der Sprache der "Duineser Elegien" Rainer Maria Rilkes konstituierten Erfahrungen und Intuitionen auf dem Hintergrund der sprachanalytisch konturierten psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans heraus. Damit wird die innere Dynamik dieser Gedichte ausgehend von der Frage nach dem Subjekt verstanden. Die Untersuchung stellt den ersten Versuch einer eingehenden Interpretation der "Duineser Elegien" dar, bei der ihre metaphysikkritischen Implikationen - die Themen Sprache, Zeitlichkeit und Subjekt umfassend - zusammenhängend entfaltet werden.

Aus dem Inhalt: Rilke mit Lacan? - Zur Subjektproblematik um 1900 - Narziß als Engel - Wahrheit als "Figur".

Karin Schulze: *"Ein luftiger Austausch". Das implizite Wissen vom Subjekt in den "Duineser Elegien" Rainer Maria Rilkes. Verlag Peter Lang. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris, 1988. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1096) 216 Seiten.*

Die Normalität der Kunst

Abbildungen von Behinderten sind von den Vorstellungen der Nichtbehinderten bestimmt. Solchermaßen normalisierte Bilder haben, wie die Studie nachweist, u.a. die Funktion, das Selbstwertgefühl der Normalen in der Mitleidsbezeugung zu heben. Die Kunst, obwohl als Normbrecherin bekannt, hebt diese kontinuierlichen Momente der symbolischen Gewalt kaum auf. Deshalb beschäftigt sich der Autor auch demonstrativ mit der besonderen Art der nicht-behinderten Betrachtungsweise.

Christian Mürner: *Die Normalität der Kunst. Das Bild, das wir Normalen uns von Behinderten machen. Pahl-Rugenstein, Hochschulschriften. Band 272 - Kulturtheorie. 154 Seiten.*

In eigener Sache

Betr: Abonnements. Nach jedem "Brief bei Abo-Ende" bekommen wir Anfragen über den zu zahlenden Betrag, verbunden mit dem Hinweis, die Zahlkarte sei nicht vollständig ausgefüllt. Da wir drei mögliche Beträge anbieten, den jeweiligen Stand unserer Leser aber nicht kennen, möchten wir Sie bitten, die Zahlkarte selbst auszufüllen. Ein ermäßigtes Abonnement (Schüler, Studenten, Arbeitslose) kostet für sechs Hefte 30.- DM. Ein Normalabonnement 48.- DM, ein Förderabonnement 96.- DM. Diese Angaben sind auch im Impressum zu finden. Außerdem bitten wir jene Leser, die eine steuerfähige Rechnung brauchen, uns davon in Kenntnis zu setzen. Sie wird Ihnen dann statt des einfachen Hinweis-Briefes zugesandt.

Die Red.



**Kasbah Mozart zur Werktreue im
Feuilleton / Gustav Falke zum Nutzen
und Nachteil des Aktualisierens /
Jens Hagedstedt zur Musikinterpreta-
tion aus dem Blickwinkel der Moder-
ne / Thomas Zabka zur 'Eroica' der
80er Jahre / Seigen Ono im Gespräch
mit Gunnar Schmidt über die Band-
maschine als Partiturbogen / Thesen
von Gérard Raulet zu Fiktion und
Geschichtsphilosophie / Felix Philipp
Ingold und Hans-Jürgen Heinrichs
über Joseph Brodsky / Joseph
Brodsky: Post Aetatem Nostram /
Fotoserie: 'Abwasch'
von Heike Breitenfeld**