

Nr. 36
März '91
ISSN
0176-7240
DM 8,-

Spuren

in Kunst und Gesellschaft



Kriegsbilder

Editorial

"Um etwas über die 'Person Kriegsphotograf' zu erfahren, ist es interessant, sich die Mappen anzusehen, mit der Fotografen sich um den Pulitzer-Preis bewerben. Die Mappe muß außer den Bewerbungsfotos ein Selbstportrait enthalten und einige weitere Fotos der Selbstdarstellung. Diese Mappe ist von dem Fotografen Horst Faas. An den Fotos ist besonders interessant, wie der Fotograf sich vor einer offiziellen Kommission präsentiert. Man erkennt die Absicht, sich als Held vorzustellen. Ein Foto trägt die Unterschrift: 'Faas studies body of Vietcong-Soldier, killed in this foxhole.' Ein höchst merkwürdiges Bild: Der zertrümmerte Leichnam eines Vietcong in einem Fuchsloch und drumherum lächelnde Soldaten. Offenbar ist gerade ein Witz gemacht worden. Der Fotograf selbst kniet mit seiner Kamera vor dem Fuchsloch und studiert die Leiche, studiert, ob es sich lohnt, ein Foto zu machen. Fast so, wie ein Künstler eben sein Motiv studiert."

Ernst Mitzka, in diesem Heft S. 23

Klassische Sublimierungsprogramme laufen, so scheint es, in barbarische Spitzen aus, die immer wieder ins Getümmel unabwendbarer Versehrung getaucht sein wollen, um daran Zähne, Klauen, Hörner zu verjüngen. Der Quellpunkt dieses zeitentrückten Gleichmuts dürfte im Medienverbund als Leistungsgebilde apperzeptiver Übertragung beschlossen liegen. Übertragung, das sind die geschmeidigen Umbauten einer pontifikalen Technik, die auch vom Golfkrieg, jener von der Ausbürgerung publizistischer Wahrnehmung signierten Kollision von Lebenswelten, die in ihren Anrufungen des Guten und Verwerfungen des Bösen als Aufbrechen religiös grundierter Kampffronten beschreibbar wäre, Bilder und Begriffe auszuwerfen imstande ist, die unseren Wahrnehmungsglauben codieren. Dem Umkreis dieses medientechnischen *Studiiums*, das seine Statur am Bedrängendsten gewinnt, sind die Erkundungen des kriegerischen Gefühls gewidmet, die in diesem Heft versammelt sind. In der Inflation der Bilder und Begriffe vom Unerschüt-

terlichen in der Großerzählung Krieg befragen sie jenes Ungenügen, dem Roland Barthes die Formidee eines *punctum* reservierte, das wie ein Fausthieb oder Blitzschlag trifft und die Erschütterung skandiert, die dem Kriegsbild vom *Studium* den Ruck im Revers erschließen könnte, das unsere Autoren dem Ungewissen der Seele zu entlocken suchen.

Mit Erfüllung und Enttäuschung gegeneinander verschiebbarer Transformertechnologien ist *Lornz Lorenzens* an Computerspielen geschulte Überlegung befaßt. In ihrem Desinformationskern, dem die Fristen des Nachdenkens knapp bemessen sind, scheidet die ideologische Aufladung der Verstehenshorizonte. "Vielleicht muß man TRANSFORMER sein, um jene Welten verstehen zu können." *Ernst Mitzkas* Bericht über Kriegsfotographie, Zensurkonstellation und ikonische Auszeichnung bis zur Denkmalswürde betont die psychische Seite, die die mediale Kriegsberichterstattung belastet. Denn Kriegsphotos werden im grausamsten Ambiente inszeniert. Und Fotografen, in einer Art heroischem Wettbewerb um das gültige Selbstportrait des "tough guy" im *Studium* befangen, müssen "einen sehr ausgeprägten Verdrängungsmechanismus haben, sonst könnten sie das nicht aushalten." Auch das Gespräch, das *Thomas Tielsch* und *Manfred Geier* um den Film "Schuß Gegenschuß" führten, legt den kritischen Finger auf die Verdrängungsnarbe, die es Kamasoldaten allererst erlaubt, auf kalter Pirsch Beutebilder todschlagsgeilen Mordbubentums zu schießen. Der Film, in der Rasanz gewisser Bildsequenzen selbst wie ein Bombardement gestaltet, dokumentiert eine Logistik der Wahrnehmung, die ihre gewalttätige Dynamik verdichtet und abstrahlt. "Du wirst durch die Bilder und ihre Folge gefangengenommen, gefesselt. Es ist da etwas, das dich übermannt."

Die geläufigen Versuche, Fiktion und Realität zu unterscheiden, um sich der eigenen Anwesenheit im Kriegstest schlagend und unwiderlegbar zu vergewissern, entziffert *Hans-Joachim Lengers* Beitrag als "geheime Kriegsge-

schichte des cartesischen Zweifels", die sich der Drohung eines täuschenden "Technik-Gottes" erwehrt. Das Hungerattest des genießerischen Narzißmus, nämlich selbst zu sehen, was geschieht, erweist sich in der Überkreuzung von Realität und Signal als unmöglich. Die Nacktheit und Härte, mit der das Wirkliche des Krieges die Wörter und Bilder zerreißt, markiert auch den Ausgangspunkt für *Susanne Duddas* Anmerkung zum "Riß", der Elementen der Phantastischen Literatur konstellierte werden kann, weil in ihnen das Unmögliche der Selbstvergewisserung ein konstantes Motiv bildet.

Kriegsbilder können als Richtpunkte im Gefechtsfeld zeitparadigmatischen Ausdruckslebens verstanden werden. In Überlebensgesellschaften, denen der ungescheute Blutausch verpönt ist, erkunden sie die Ökonomie einer rätselhaften Lebendigkeit, die dem Tod ins Auge geschaut hat. Die Regsamkeit dieses kriegerischen Gefühls wächst mit der technisch potenzierten Kriegsmaschine, die die höchste Form beansprucht und alles unter ihre Ordnung zwingt. Aus diesem schärfer geschliffenen Spiegel freilich fällt die Agonie der ungewissen Seele in genauerer Kontur entgegen, als Fang und Fessel einer geheimen Kriegsgeschichte, die dem gespannten Bogen im "soziologischen Gedicht vom autonomen Ich" (Lacan) die gebändigtere Wendung des Leidens gibt. So muß die Totale des "präzisen" und "sauberen" Krieges progressiver Zerebration einer winzigen Schicht von Ungedachtem aufruhnen, in die sich die Metonymie der Geschundenen einträgt. Sie werfen den eigentümlich undeutlichen Schleier des Leidens über das Geschehen, eines Leidens, das im *punctum* seiner Nacktheit und Härte traumatisch codiert ist. Im logistischen Rahmen medientechnischer Sublimierungsprogramme sperrt es sich dem Leistungsgebilde Übertragung, das der zeitentrückte Gleichmut bis zum Zynismus bekundet und bis zur Barbarei einfordert: *Fast so, wie ein Künstler sein Motiv studiert.*

Khosrow Nosratian

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
Hans-Christian Dany, Manfred Geier,
Khosrow Nosratian

Gestaltung, Reproduktion und Druck
Martina Palm

Satz
Susanne Dudda

Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Sylvélie Adamzik, Roger Behrens, Anna Blume, Bernhard Blume, Werner E. Drewes, Jürgen Egyptien, Vilém Flusser, Wolfgang Geiger, Joachim Güntner, Jens Hagedstedt, Werner Künzel, Lornz Lorenzen, Ernst Mitzka, Martin Redlich, Christoph Schlingensiefel, Hyun-Sook Song, Thomas Tielsch

Textfotos:
S.8: Hans-Christian Dany
S.15: Ingrid Beckmann

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. Für unverlangt eingesandte Beiträge übernehmen wir keine Haftung.

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 200 100 20, oder gegen Verrechnungsscheck.

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

Inhalt

Beobachtungen und Anfragen

Martin Redlich: Was ist Dichtung? (S.5) / Hans-Christian Dany: Playback (S.7) / Christoph Schlingensiefel: Mit dem Auto übers Eis fahren (S.9) / Vilém Flusser: Vom Vater aller Dinge (S.13)

Lornz Lorenzen
Transformers
S.15

Ernst Mitzka
"Schnitte in die Zeit"
Ein Gespräch über Kriegsfotografie, S.17

Thomas Tielsch / Manfred Geier
Schuß Gegenschuß
Ein Gespräch über Krieg, kriegerischen Blick und Kriegsfilm, S.27

Hans-Joachim Lenger
Kriegsbilder
S.31

Totenkut
(für meinen Bruder)
Fotoserie von Hyun-Sook Song, S.33-41

"Spuren"-Aufsatz
Jürgen Egyptien
Erhabene Melancholie
Einige Spekulationen anlässlich der Lektüre von "Saturn und Melancholie", S.42

Sylvélie Adamzik
Vom Wünschen
Reflexionen über Ilsebill, S.46

Jochen Hiltmann
Totholz. Notierungen des Waldes
Anstelle einer Rezension über "Totes Holz" von Günter Grass, S.50

Anna Blume / Bernhard Blume
Fotografieren kann jeder
Anna und Bernhard Blume im Wald, Fotoserie S.54-55

Jochen Hiltmann
Das meistfotografierte Waldstück
Für Anna und Bernhard Johannes Blume, S.56

Vilém Flusser
Sprache, Technik, Kunst
Ein Gespräch mit Hans-Joachim Lenger, S.57

Magazin
Werner Künzel: Künstliche Intelligenz im Kopf - the software inside (S.63) / Roger Behrens: Postmoderne als Gesellschaftskritik? Wolfgang Welsch entdeckt die Massenkultur (S.64) / Werner E. Drewes: "Mein Gott, wie ich diese fünfzig Pfennig Moderne schätze!" (S.65) / Joachim Güntner: Die Verfassung als Vaterland (S.66) / Wolfgang Geiger: Die chymische Hochzeit des Umberto Eco (S.67) / Jens Hagedstedt: Beethoven (S.69) / Bücher von "Spuren"-Autoren (S.70)



Was ist Dichtung?

Ein Denkmal für Heidegger

Die Sterblichen sind der Mann im Ohr der Götter und Halbgötter, und hierin liegt auch der Grund, warum sie vergessen wurden. Man hat den Mann im Ohr vergessen und doch ist er nicht unbekannt, so weiß ein Märchen von ihm zu erzählen. Der Mann im Ohr ist Halbgöttern und Göttern mit Rat zu Kopfe gestiegen. Durch ihn erhält die Tatkraft des Helden ihre Schärfe und die Liebe des Gottes ihr Unentrinnbares und Grenzenloses.

Im Spiel von Verstehen und Mißverstehen kam dem Halbgott die Idee der Kastration. Aus dem Riß der Sterblichen wurde der Schnitt der Halbgötter, denn nur Halbgötter können sich oder andere kastrieren. Das Motiv der Kastration ist der Wunsch des Helden, vom Rat der Sterblichen unabhängig, frei zu werden. Ein folgenschwerer Irrtum, ein Mißverständnis. Der Halbgott wird durch den Schnitt sowenig Sterblicher, wie das Wesen des Däumlings die Kastration ist. Der Däumling ist kein Kastriert, er ist kein impotenter Halbgott, so kann ein Halbgott auch nie zum Däumling werden, denn dieser ist ja viel kleiner. So wie ein Däumling kein Halbgott werden kann, kann ein Halbgott kein Däumling werden, er bleibt immer Halbgott und wird höchstens ein Krüppel oder verstümmelter Halbgott.

Sowenig die Kastration das Wesen des Däumlings ist, so viel ist doch das Wesen des Däumlings der Ursprung der Kastration. Ohne Däumling wäre nicht Riß, ohne Riß und Mißverstehen nicht Schnitt und ohne Schnitt nicht Kastration. Die Kastration deutet somit auf den Däumling. Es hieße jetzt freilich das Pferd von hinten aufzäumen, wollte man aus dem Wesen der Kastration auf das Wesen des Menschen schließen. Ich halte Heideggers Weg für den besseren.

Den Göttern geht es mit ihrem Parasiten nicht besser. Auch sie wollen ihn loswerden, so werden wie er. So wie die Halbgötter auf das Kastrieren gekommen sind, sind die Götter auf das Sicheln verfallen. Sie haben die Hoffnung, wenn sie nur genug gesichelt haben, würden sie zu Däumlingen. Das sagen sie natürlich nicht so, ihnen ist der Däumling das Höchste, sie nennen ihn ihren Gott, den Höchsten, denn nur Götter können Gott machen. Der Däumling, dem solche Ehre zuteil wird, glaubt fast selbst daran und nennt sich Verstand und Vernunft. Aber das Ganze ist leider ein Irrtum, die Götter können noch soviel mähen, brennen und metzeln, aus der Asche und Glut wird niemals ein Däumling erstehen, sondern nur Phönix, und was sollen sie mit dem. Sowenig wie das Wesen des Däumling die Brandschatzung ist, sowenig sind Verstand und Vernunft unendlich oder göttlich. Der Däumling ist der Sterbliche - und gerade kein gesichelter Gott - und auch wenn man ihn Verstand und Vernunft nennt, so bleibt er das Endlichste, nämlich der Sterbliche. Doch auch hier gilt wieder, das Wesen des Däumlings ist der Ursprung der Sichelung, ohne Däumling kein Riß, ohne Riß und Mißverstehen keine Sichel, ohne Sichel keine Sichelung. Von der Sichelung auf das Wesen des Menschen zu kommen, erfordert göttliche Ignoranz.

Die Geschichte des Abendlandes ist somit von mindestens zwei Mißverständnissen durchwaltet, zunächst wurde der Mensch als kastrierter Halbgott bestimmt und dann wurde er noch zusätzlich gesichelt, der gesichelte kastrierte Halbgott. Diese beiden Irrtümer kulminieren in der Definition des Menschen als *Animal rationalis*.

Es ist nun langsam an der Zeit, die Versuche, das Sein der Unsterblichen durch Verstümmelung und Vernichtung zu dem Sein des Däumlings zu überführen, aufzugeben. Die Unsterblichen bedürfen der Sterblichen, denn nur sie verstehen zu ritzen, ohne gleich zu schneiden oder zu sicheln. Däumlinge sind viel fragiler als die Unsterblichen, viel kleiner und schwächer. Nach dem Sein des Menschen zu suchen hat bei dem Fragilsten, Kleinsten und Schwächsten die größten Erfolgsaussichten, nämlich die Kunst, das Gedicht. Hier tritt der Riß in seiner ganzen Unverbindlichkeit zu Tage, etwas wird wie eine dünne, flüchtige Federzeichnung gerissen. Es kann wirklich nur an der Naivität der Unsterblichen und dem Ort der Sterblichen (das Ohr) liegen, daß solche Risse die Welt so verändern konnten, wie sie es taten. Es gilt das flüsternde Ritzen der Sterblichen zu hören, um von ihrem Sprechen ihr Wesen erahnen zu können. Erst wenn die Sprache der Sterblichen in ihrer Reinheit gehört ist, hat es Sinn, das Sprechen der Halbgötter und Götter zu erkunden und schließlich das Miteinander dieser Drei und ihr Verhältnis zur Erde, die vielleicht auch sprechen kann. Erst wenn wir das Flüstern der Menschen verstehen, können wir so etwas wie Wissenschaft begreifen, weil Wissenschaft als Folge des Geflüsters der Menschen in den Köpfen der Halbgötter und Götter anzusehen ist.

Dieser Zusammenhang ist der Grund für Heideggers Weg von Sein und Zeit zu Hölderlin und zum Ereignis. Ihm ging es um ein Verstehen von Wissenschaft und er war schlau genug, sich in der Not durch Umweg zu helfen. Es geht hier nicht um eine Hierarchie zwischen Denken und Dichten, sondern um ihr Zusammen. Ihr Zusammen ist das Flüstern, was

für die Unsterblichen das Schweigen ist. Wenn das Schweigen laut wird, scheint es brutal, anmaßend und apodiktisch. Das tut es, weil das Flüstern immer das Sprechen des Einzelnen, Einsamen ist, des Däumlings im Ohr. Das Schweigen spricht, wie wir mit uns selbst reden und wofür wir uns schämen, wenn andere es hören. Das Schweigen, Flüstern, das auch das Sagen ist, ist eine Einbahnstraße von Sagendem zu Hörendem. Das Gefühl, in der Sackgasse zu sitzen, ist unter solchen Umständen unangenehm, doch sollte man sich davon nicht irremachen lassen. Das Schweigen ist Einbahnstraße, weil es immer das Sprechen vom Däumling zum Unsterblichem war und die Unsterblichen ihren Mann im Ohr tunlichst vor den anderen Unsterblichen verschwiegen.

Kommunikation war also bis heute immer ein Sprechen der Unsterblichen. In dieser Kommunikation war die Einbahnstraße verpönt und die mehrspurige Straße das proklamierte Ziel. Eine Straße, die möglichst breit ist, auf der man schnell und langsam fahren, tief und hoch fliegen, links und rechts überholen, umdrehen, anhalten, aussteigen, umsteigen, einkaufen, Kaffee trinken, Essen gehen, schlafen und arbeiten kann. Die Straße, auf der man in kürzester Zeit von A nach B kommen kann oder aber auf der man sich ein Leben lang aufhalten kann. Zwei Reisende auf dieser Prachtstraße, die sich vor einem Bistro an einem Tisch sitzend unterhalten und dem Treiben von Raketenauto, Radfahrern und Fußgängern zusehen, mögen sagen: "Ja, dem Heidegger haben wir ja einiges zu verdanken, daß es jetzt zum Beispiel Standstreifen gibt, wo man längst der Straße leben und wohnen kann." Es sei ja eine wichtige Einsicht, daß das Leben Bauen und Wohnen sei, man sollte die-

sen Bereich nicht mehr Standstreifen nennen, sondern vielleicht "Heidegger-Gegend", denn der Standstreifen erinnere ja noch zu sehr an die faschistischen Autobahnen, die die Individualität kanalisieren wollten. Heidegger hätte das ja schon früher gesehen und man verdanke ihm sicher auch die Abschaffung des Rechtsfahrgebotes, ein wirklich preußisches Erbe. Jetzt könne man sich wie man wolle auf der Straße bewegen und alles käme nur noch auf die Geschicklichkeit und Virtuosität des Einzelnen an, das sei doch wirklich Freiheit. Dieser Heidegger sei also zweifellos ein großer Geist gewesen und gerade deswegen irritiere es einen so dermaßen, daß er wie jener römische Politiker immer wieder die Zerstörung Karthagos forderte, einem ständig mit der Forderung in den Ohren liege, Germanien müsse mit Einbahnstraßen durchzogen werden, das falle doch hinter seine eigenen Einsichten zurück, sei ja noch schlimmer, als Autobahnen zu fordern. Ja, das sehe man ja erst jetzt, es sei in hohem Maße undemokratisch, denn Demokratie käme von der Polis, deren Zentrum der Marktplatz sei. Das Zentrum der Demokratie sei also der Markt und die Prachtstraße, die ja eine ewige Marktstraße geworden sei, sei damit demokratisch schlechthin. Demgegenüber die Einbahnstraße zu fordern, sei ja nicht nur nicht demokratisch, sogar undemokratisch und auch faschistisch. Na ja, also mit allem, was Heidegger sage, könne man sich freilich nicht einverstanden erklären. Wie gesagt, zum Beispiel die Einbahnstraße, man könne weder überholen, noch die Fahrtrichtung ändern, noch anhalten, einem schaudere ja schon bei der bloßen Vorstellung, gerade wenn man hier in dieser Freiheit an dieser demokratischen Straße sitze, das sei ja, das sei ja Mittel-

alter. Aber ein Denkmal solle man dem Heidegger doch setzen, wegen der Heidegger-Gegend, da sei er ja fortschrittlich, und wegen der Abschaffung der vorgeschriebenen Fahrtrichtung. Na ja, aber sonst, das sei ja nun doch wirklich unverständlich, aber na ja, man könne in einen Menschen eben nicht hineinschauen. So und so ähnlich könnte geredet werden, wenn man weiterhin den Mann im Ohr leugnet.

Wenn nun die Däumlinge untereinander zu sprechen beginnen, darf dieses Sprechen nicht an der alten Etikette gemessen werden. Das Sprechen der Sterblichen ist eine Einbahnstraße, deren Durchfahrtrichtung aber nicht unveränderlich feststeht.

Bei diesem Text handelt es sich um einen Auszug.

Playback

Heftig stöckelnd sauste der Hase, mit einer Duracell-Batterie um den Hals, in die Lawine. Angekommen bei dem anderen Hasen, der ein wenig farblos neben einer Tanne lag, nahm er die Batterie vom Hals und schob sie in dessen aufklappbare Innereien; der blasse Hase nahm wieder Farbe an und richtete sich der Länge nach auf seinen Skiern auf. Gemeinsam fuhren die beiden weiter. Vor ihnen lagen die Hügel, die immer blauer, einer hinter dem anderen, im Quittenmuster des Unendlichen verschwammen. Um nicht aus dem Hauptprogramm geworfen zu werden, bejahe ich erst einmal und ziehe auf einer weiter außen liegenden Ebene irreguläre Keime ein. Während die LCD-Kurve mit der Entstörgeschwindigkeit meines Definitors schwungvoll steigt, sagt mein Mund: "Ich hätte auch gern Verhörvideos mit dem Papi gekuckt."- Auf dem Entstörgerät sackte die Kurve tänzelnd in sich zusammen. Die Hasen sahen wieder ihren Rechnern ins Auge. Ich sehe lieber fern. Wenn Fleisch und Haut Sinnlichkeit ausmachen, dann bedeutet Fleisch ohne Haut bloß Fleisch. Also nehme man das Fleisch heraus. Die entleerte Haut führe schneller, fiele langsamer und schläge nahezu sanft auf. Die Toten reiten schnell, und wenn man sie motorisiert, fahren sie noch schneller. Tode rückkoppeln. Hohlkörper für den reineren Klang. Permanent die Decodierungsgeschwindigkeiten überrennen. Die Wucht der Echos verstümmele die nachfolgenden Sätze, rastlose Einschläge in das Wunder. Wunderwaffen, die den Sinn der Sätze schwinden lassen. Tänze lebender Landkarten ...Apparaturen einer Gemeinschaft... Zerschaltung der Ebenen für einen bezaubernden Moment der Hysterie. Man würde siegen, indem man sich auslöscht. Die Doppeltänzer

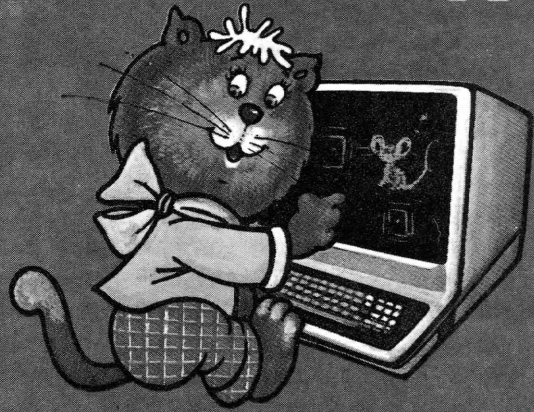
gewinnen Freiflüge in die Heimat der Gekidnappten.

Alle tanzten - die Tanzplatte "Mogadisko", fast so beliebt wie das Programm der willkürlichen Halluzination. Gebündelte Freiheit des Ausschreitens; die Muskeln bewegten sich wie Nachbilder einer zergärten Seele. Von süßlichen Bunkerphantasien bis übelriechend war alles abrufbar. Froschmänner, die sich unterseeisch noch einmal dem Feind entgegenschleudern. Bilder wie in einer Delphin-Schau, in der rechnende Torpedos eingeritten werden. Kybernetische Delphine sozusagen. Nachschriften der Variablen des Dandy-Kriegers, damit dem Konsolen-Cowboy noch ein bißchen Bildspaß bleibt. Kein Wehrmachtsgesetzgerät wird für das weiße Rauschen mißbraucht, die Wellen schlagen einfach so in den Strand. Ich betrachte BAYWATCH lieber in einem Stück. Im Original-Tempo und ohne sinnhemmende Schnitte lasse ich die rot gekennzeichneten Bademeisterinnen ihre Geschichte zelebrieren. Halte sozusagen schützend meine Hand darüber. Kein Hasselhoff-Satz darf rückgekoppelt werden. In höchster Aufmerksamkeit, da das Gute am Fernsehen ist, daß man sich einbilden kann, man denkt, was die Gedanken unberechenbarer macht, verflüssigt. Die Täuschung mußte noch Echtes kennen. Im Subprogramm wird gerade eine geglückte Prothesenfiguration mit drei Augen und vier Ohren vorgeführt. Ich bin entzückt. Sanft streicht der Moderator entlang der dezent mit Äderchen überzogenen Schweißnähte. Zur Auflockerung der Szene ist in die Wohnzimmerkulisse liebevoll ein Kamin animiert. Anstelle eines Feuers flackern darin colorierte Permutationen des Eigennamens Heidegger. Der Moderator läßt durchblicken, man könne den Fluß der Buchstaben durch Nach-vorne-Fahren-mit-

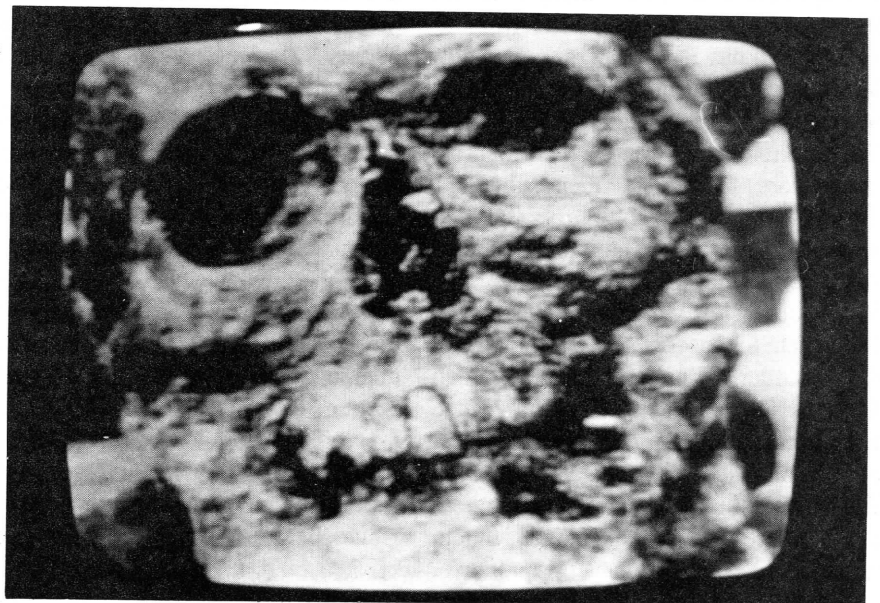
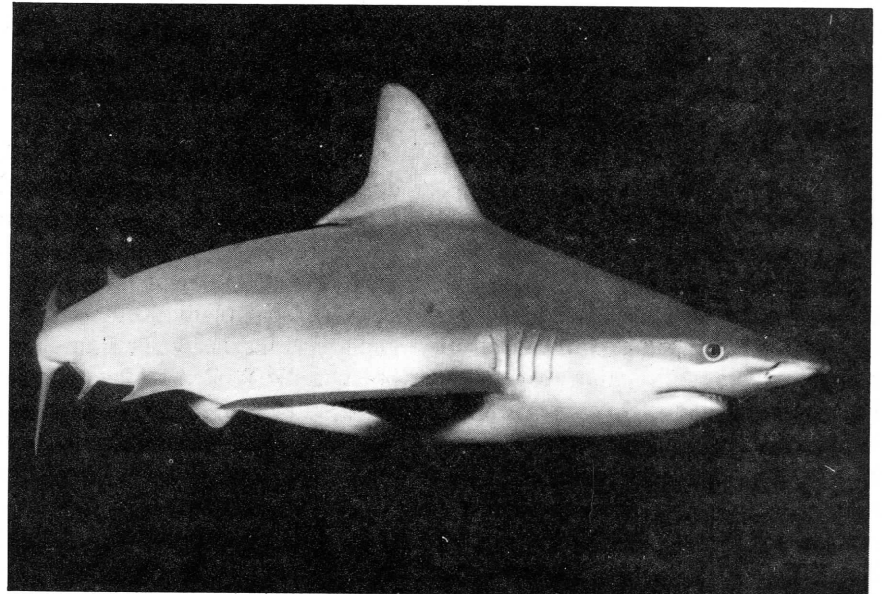
der-Maus forcieren. Ich habe nichts vor und warte gelassen, ob mich die Maus anrührt. Zeit bedeutet, daß man sich beileiden muß - und, wie gesagt, mich langweilt dieses interaktive Gedöns. Ich passe lieber auf, damit die Sendung heil bleibt. Man soll doch aufhören mit dem Kitsch, sich lebend in toten Fahrzeugen zu verstecken. Und dann wieder diese Lebendigkeit, die nur Nervosität ist, um diese dann noch auf das penetranteste heraushängen zu lassen. Also beschloß ich, meiner Tüchtigkeit des Überlebens den Garaus zu machen. Es war dies eines der vielen Programme, die ich mir gekauft hatte, da so lustige kleine Filmchen mitgeliefert wurden. Kopien dieser Filme klebe ich in einer Art Buchhaltung, ergänzt durch Zwischentitel mit dem Datum des Erwerbstages, hintereinander. Ich liebe es, so in der Gegend herumzuplänckeln. Der kleine Friedrich rät mir davon ab. Er wünscht mir mehr Größe. Vielleicht so etwas wie ein Sendungsbewußtsein mit der Maus.

Ich wurde zum Passagier hinter ihren Augen. Sah die Reparateure wie Klammeraffen im Motorbaum hängen, mit ihren Elektro-Zungen die Schäden aus dem Eintritt des Todes beseitigen. Denn so restlos traut dem finalen Spaß des Geschwindigkeitskörpers hier doch keiner. Auch Heidegger hätte bestimmt nicht mitgemacht, nicht mal in einer Mit-Anker-Variante wie dem "Terminator": die Beschleunigung des Angriffs qua Explosion zu finalisieren. Der halbherzige "Terminator" zieht nach dem In-Fetzen-Gehen auch immer noch den LötKolben aus der Hinterhand, um die Teile wieder zusammenzuflicken. Man müßte es den japanischen Kindern eigentlich sagen, wenn sie als Kamikaze-Enkel nach Breisbach verschickt werden, wie sie dort mächtig übers Ohr gehauen werden.

G F U A T N E G N



Jetzt rührt mich die Maus an und witscht mit mir über die prasselnde Haut der Mattscheibe, um in ein erquicklicheres Menü zu geraten ... Rotierende Projektilwesen passagieren in den Läufen des Colts ... Ich als Seargent Pim-Ersatz gehe noch einmal zurück über die umkämpften Höfe, um ein paar liegengeliebene Teile einzusammeln. Die Höfe sind in den letzten Stunden topografisch völlig verändert. Es ziehen schon die ersten Touristen ein. Gegen Geld zeigt man ihnen den Inhalt verschieden großer Kisten. Es gibt wieder Frontlosigkeit, auf deren Äderchen man so wunderbar fahren kann. Ein sprechender Milka-Automat erläutert die Differenz zwischen neuester Kriegstheorie und Partytalk. Militärs, TV-Wissenschaftler und Stand-Up-Comedians gackern endlose Wiederholungen einlesbarer Texte, mitten in einem weißen Meer von gelöschtem Band - Schaum vor den Mündern. Abrufbare Battaillone der Techniken des totalen Friedens. Im Bauch des Camcorders hocken kleine Männchen und fahren geheimniskrämerisch auf einem Karusell. Immer, wenn ich auf den Auslöser drücke, pinseln sie meine Abenteuer auf das Band. Doch die Bilder gefallen ihnen nicht. Ihren Song singend, zerschneiden sie die elektronische Nabelschnur. Das Ausklingen der verzerrten Stimmen geht schnell von statten. Horchende Geschwindigkeitskörper, die auf den Charme des Realen wirklich dankend verzichten. Original echte, lebendige Stimmen ohne Körper, die sich offenbaren.



Mit dem Auto übers Eis fahren.

Ein Gespräch mit Hans-Christian Dany

"Plötzlich steht da jemand im Schulfernsehn und schreit: 'Dämmerung, zeig mir den schwarzen Weg zum Tod.'"

Schlingensief: ... Das Ziel eines Filmes ist ja nun nicht direkt Sieg oder Tod. In meiner Vorstellung ist Film eher ein Terrain mit einer Art Strickmuster, durch das man auf verschiedenen Wegen gehen kann. Dabei kann es passieren, daß ein Hosenbein plötzlich am Ärmel sitzt. Es wird eine Jacke, die vielleicht ein wenig merkwürdig aussieht, aber ein Kleidungsstück wird es schon.

Dany: Was meinen Sie genau mit Kleidungsstück?

Schlingensief: Nicht, daß man sich in bösen Zeiten einen lieben Film aus dem Schrank zieht. Eher die Schnittform: wenn man hier am Schneidetisch sitzt, muß man mit dem leben, was an Material vorliegt. Man will einen Kreis erzeugen, aber dann treten Störungen auf, es funktioniert nicht. Jemand geht aus diesem Zimmer und betritt das nächste auf Knien. Die Frage ist jetzt, wie ich damit umgehe, ob ich das als Chance sehe.

Dany: Alfred Edel beschreiben Sie als Sprechblase des Deutschen Films. Findet da im Hitlerfilm nicht eine Veränderung statt?

Schlingensief: Alfred sagt: 'Arschloch - Arschloch - Arschloch'. Das ist sein Auftritt. Der nur dadurch möglich wird, daß er Hitler durchläuft. Udo Kier als Hitler hatte seinen Auftritt mit dem Dalmatiner Blondie und will nun weggehen. Zu Alfred sagt er nur: 'Na Goebbels, wie gehts.' Er geht garnicht darauf ein, daß Goebbels am Boden liegt und mit Bormann kämpft. Sondern sagt: 'Na Goebbels, wie gehts.' Und tritt ab. Das ist der Moment, bei dem es in einer normalen Filmdramaturgie nicht mehr funk-

tioniert. Da müßte Hitler fragen: 'Warum liegen Sie denn am Boden, Goebbels? Was ist denn da los? Kann ich Ihnen helfen? Verrecken Sie?' So müßte es heißen. Daß er 'Arschloch' sagt, ist einfach die Reaktion darauf, daß der Führer ihn nicht fragt: Warum liegen Sie hier?

Auszug aus dem Drehbuch (bzw. dem gleichnamigen Theaterstück von Schlingensief) 'Die letzte Stunde im Führerbunker', dem ersten Teil einer Trilogie, deren zweiter Teil: 'Das deutsche Kettensägen-Massaker' kürzlich fertiggestellt wurde:

Fegelein (Volker Spengler) liegt gefesselt auf einem Tisch und stöhnt. Plötzlich öffnet sich die Türe und Eva Braun (Brigitte Kausch) betritt den Raum. Sie entdeckt Fegelein.

Eva: Da sind Sie ja. Alle reden über Sie und keiner weiß wo ich Sie finden kann. Sie holt eine Flasche Massageöl heraus.

Eva: Ich wollte Ihnen etwas Gutes tun. Das ist russisches Nußbaumöl. Es entspannt den Körper, gibt ihm seine Geschmeidigkeit zurück und stimuliert.

Sie nimmt den Lappen von ihm und beginnt mit der Massage. Dabei gerät sie langsam in Wallung:

Solange es diese Bolschewiken gibt, wird das zukünftige Reich eine Chance haben. So ein Feind kann Wunder vollbringen. Wunder,... einfach ganz wunderschöne Wunder... nicht die stillen, sondern die harten ... die harten...

Fegelein: Ficken?

Eva wird immer heftiger und lauter, spritzt mit dem Öl herum und bricht nach einiger Zeit auf Fegeleins Körper zusammen. Sie beginnt zu weinen.

Eva: Ich habe Sie so wahnsinnig gerne. Sie sind der einzige, der Adolf vernichten kann.

Fegelein streichelt sie zart und will sie trösten.

Eva: Ich ahne, was man Ihnen anhängen will, ach mein kleines Fegerlein, mein kleines Fegerlein...

Fegelein: Schwester...

Eva: Ja, Ja, meine Schwester...meine arme Schwester. Wie die Motte im Licht und puff... verdampft ... einfach verdampft ...

Krieg funktioniert

Schlingensief: ... Das ist wieder der Punkt, daß ich ein Bedürfnis nach einem Kriegszustand habe. Krieg verbinde ich mit einem kybernetischen Verhaltensprinzip, da ist ein Kreislauf in mir, der trainiert werden muß. Der es aber auch will und deshalb froh ist, wenn er auf Situationen stößt, die in ihn noch nicht eingebaut sind. Das Bedürfnis nach Krieg ist in der Grundstruktur emotional, kann aber durch diesen Kreislauf sehr schnell rational überdacht werden. Was ist dann eigentlich das Effektivste, was man in diesem Moment machen könnte? Brigitte Kausch als Eva Braun bekommt in einer Szene im Bunker die Vorgabe, Volker Spengler bzw. Fegelein zu massieren, dann ist sie eigentlich nur noch in ihrem Text, fühlt sich fast schon beleidigt, weil es zu einfach ist. Spengler, der von mir die weitere Vorgabe erhalten hat: ihr den Rock hochzuschieben usw. Er weiß nicht, ob es klappen wird. Er dreht sich also um und beginnt sie aus-zuziehen. Sie merkt, da ist jetzt was anders, bleibt aber bei ihrer Vorgabe: 'ich soll ihn nur massieren' - dieses latente Gefühl von Krieg setzt ein. Sie weiß 'ich muß reagieren'. Ein am Text Klebenbleiben fände ich furchtbar, das ist ja auch das, was Film kaputt macht, vor allem den Neuen Deutschen Film. Der immer zielgerichtet und gebunden ist. Es geht um den Arbeitslosen B. und seine 4mal in der Woche geschlagene Frau, plus den

Türken von nebenan. Jetzt baue ich das Drehbuch den Auflagen gerecht. Darf der Türke hören, daß der Deutsche seine Frau schlägt? Ja, er muß es sogar hören, weil er nachher hinget und die Frau lieben lernt, die arme geschlagene deutsche Frau. Eines Tages fällt er sogar im Kohlenkeller über den Arbeitslosen her. Der Türke erschlägt den frauenschlagenden Arbeitslosen mit ein paar Kohlestücken und macht sich haftbar. Unter dem Strich kann er dann mit der Frau fliehen. Die Aufgabe des Regisseurs ist es nun, zu überlegen: wie denken wir uns den Türken daheim? Kocht er gerade Kouskous? Das Ziel ist, den armen Türken, die arme geschlagene Frau, den totgeschlagenen und auch sonst armen Arbeitslosen zu zeigen. Die zu zeigen, wie sie aus ihrer Situation nichts Optimales erzeugen und nirgendwo auch nur einen Happen Lust herausziehen. Man zeige sie am besten unter dem Gesichtspunkt Ohnmacht. Arbeitslosigkeit gleich Ohnmacht, Liebe gleich Ohnmacht, Mord im Keller gleich Ohnmacht. Im Neuen Deutschen Film ist der Oberbegriff prinzipiell Ohnmacht. Das einzige, was passiert, ist, daß ich verlangsamt werde. Es gibt nur Ohnmacht, keine tragischen Figuren wie bei Wagner. Oder auch *M. - eine Stadt sucht einen Mörder*, ist in meinen Augen ein Film für..., nicht unbedingt für Päderasten, aber für die Andersartigkeit.

Die Türe öffnet sich und Hitler erscheint zu Tränen gerührt.

Goebbels: Los Göring, schreiben Sie auf.

Göring nimmt ein Stück Kreide und schreibt damit auf den Tisch.

Goebbels: Der Führer...

Göring: Der Führer...

Goebbels: hatte...

Göring: hatte...

Goebbels: Tränen in den Augen

Göring: TRÄNEN IN DEN AUGEN

Hitler zeigt in den Nachbarraum:

... Da, wie furchtbar.

Alle rennen zur Türe und erblicken Schwester Morell, die blutüberströmt mit dem Hund auf dem Hund auf dem Bett liegt.

Goebbels: Am 12. Februar starb die Zarin. Das Wunder des Hauses Brandenburg war eingetreten.

Hitler stürzt auf das Bett zu und ruft:

Meine Zarin ... meine kleine Zarin..

Eva stürzt dazu und schlägt wieder auf Schwester Morell ein.

Eva: Du miese Votze Du miese Votze...

Frau Goebbels wird schlecht.

Göring, Bormann und Goebbels versuchen Eva und Hitler zu trennen.

Eva leise am Boden: Will ich mich mal ausleben.

Ich will mich mal ausleben... Immer nur er.....

Das Nichtwissen

Dany: Eines aber verstehe ich nicht. Auf der einen Seite sagen Sie, Sie werden verlangsamt. Auf der anderen Seite wird aber doch auch eine Leere produziert. Das heißt auch, eine Straße zum Hindurchraschen verfügbar gemacht.

Schlingensief: Aber da wird doch nichts beschleunigt. Wenn ich die Straße schon als Durchraschen ansehe, dann bleibt ja nur, daß ich weiß, die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten ist die Gerade. Es bleibt jetzt noch das Bedienen des mechanischen Gashebels. Wenn auf der Strecke wenigstens noch ein paar Hindernisse wären. Die Verlangsamung ist, daß die Strecke so klar ist. Das verlangsamt mich im Kopf, weil ich doch weiß, wohin es in welcher Zeit und unter welchen Bedingungen geht. Das verstehe ich unter Verlangsamung.

Dany: Das also, was den Einzelnen, nicht was die Menge der Fahrzeuge betrifft? Die ...

Schlingensief: Ja, da sitzen Leute in den Autos. Der einzelne Kämpfer weiß, jetzt kann ich beschleunigen, dann bin ich schneller am Ziel. Aber das ist langweilig = langsam. Der Fahrer wird träge, sagt sich einfach nur: komm ab und gerade durch. Das mit dem Verkehr ist auch ein blödes Beispiel.

Dany: Ich finde die Straße ziemlich wichtig, allein schon wegen ihrer Rolle in den aktuellen 'konventionellen' Kriegen. In Kuwait die Flüchtlingskarawane aus Mercedes-Benz Fahrzeugen oder im Libanon die blitzschnelle Umrüstung von PKW diverser Marken in Kampffahrzeuge. Die Straße, da findet die Mobilmachung statt.

Schlingensief: Das ist aber die Ebene, in der das Ziel immer sichtbar ist. Wie: 'Da unten ist der Golf, dort muß ich jetzt hinkommen.' Also möglichst schnell hin, das wäre langweilig weil langsam. Da ich das Ziel ja kenne. Schön ist es nur, wenn das Ziel unklar ist. Diese Schönheit des Nichtwissens ist doch das Einzige, was einen am Leben erhält. Auch über meine Filme will ich nichts endgültig wissen. Ich möchte die jedesmal wieder drastisch verändert sehen. Deshalb ist es ja auch so schwer, Geld für die Filme zu bekommen. Die Gremien wollen berechenbare = langweilige Ergebnisse. Das typische: 'Fernseher anschalten und schon im Titel wissen: unsere lustige Hundefamilie'. Es geht wirklich nur darum, dann läuft es und befriedigt und Schluß. 'Das deutsche Kettensägenmassaker' ist zwar ähnlich, da weiß man: es wird gesägt. Aber die Aktionen der Akteure legalisieren sich dann auch wieder durch ihre Wechselhaftigkeit.

Dany: Meinen Sie damit jetzt das Zersägen?

Schlingensief: Ja, das Zersägen und auch, was die sonst so treiben. Da sind ja eine Menge komische kleine versteckte Sachen drin. Die eine Frau läßt sich mit einer Eisenstange ficken und kriegt dann noch ein Messer hinten rein, was man aber erst später sieht. Sie macht daraus aber noch einen hervorragenden Auftritt, bei dem sie immer ruft: 'Helle helle, güll güll'. Dann fällt sie nach hinten auf das Messer, sagt aber noch in die Kamera: 'Musch' - um dann liegenzubleiben. In diesem Moment kommen die anderen, setzen ihr die Maske auf, schlagen ihr den Kopf platt und zersägen sie, und das, obwohl sie doch zu ihnen gehört.

Dany: Bedeutet das jetzt ein 'Immer-wieder-unberechenbar-Werden'? Ein Arbeiten am permanenten Wiederaufbau einer Unberechenbarkeit, dem Herausbilden einer Kriegstugend, die Sie auch von den Leuten, mit denen Sie arbeiten, abverlangen. Oder immer noch den Einsatz von dem, was Sie vorhin mit Einsatz einer Andersartigkeit beschrieben?

Schlingensief: Bei vielen Schauspielern ist das etwas, was sie zwar schon spüren, was als Anlage in ihnen drin ist, aber nicht eingesetzt wird. Es zu einer Tugend zu erklären, wäre mir zuviel und die Pflege davon erst recht. Ich könnte das eher mit dem beschreiben, was für mich die 'Menü total'-Irritation (früherer Film von S.) war. Ich führe einen Film vor, den ich schön und gut gemacht finde. Dann entsteht plötzlich eine Diskussion, in der die Leute beginnen, den Film unglaublich auseinanderzunehmen und daran Faschismus, Homosexualität, alle Perversionen dieser Welt festzumachen. Ich sitze da und kann damit garnichts anfangen, werde aber genötigt,

darüber nachzudenken, auch eine Interpretation abzuliefern - was ich ja garnicht will, weil sich die Filme für mich ja immer wieder verändern. Ich weiß nur, daß der Ansatz, einen Film zu machen, nie mit dem Ergebnis beim Drehen übereinstimmt. Ich schreibe etwas, und nachher beim Drehen verwandelt es sich glücklicherweise. Das ist weniger das Ausführen einer Tugend der Unberechenbarkeit, als ein Sich-Ergeben. Es gibt aber auch kein Erschrecken über mein Verhalten, es gibt einfach Sachen, die interessieren, und die macht man auch, wenn man selber darüber irritiert ist. Die macht man dann trotzdem, miteinander und gegeneinander. So weiß ich auch, daß ich Krieg immer als etwas faszinierendes angesehen habe. Es ist keine Tugend und kein Auftrag an alle anderen, unberechenbar zu sein. Es ist eigentlich eher wie bei einem Kleinbürger, ausführendes Element einer Erfahrung, die man gemacht hat. Das treibt mich um. Sonst könnte ich mich umbringen, sonst würde ich mich umbringen. Es gäbe keinen Sinn - wenn da nicht diese Irritation wäre. Wahrscheinlich bin ich zu dumm, das kann aber ein gutes Argument sein: Lieber nicht zu viel zu wissen (lacht). Das war ja das Furchtbare an dem Mitscherlich, diese Allwissenheit, die einem entgegenschlug. Die Argumentation mit dem trivialsten Bild, dem erhobenen Zeigefinger.

Dany: Aber gerade an solchen Situationen, die ein Unbehagen erzeugen, könnte man doch versuchen, Kampf-Techniken herauszuentwickeln. Wenn man von einem Kriegszustand spricht, muß man diesen doch weiter untersuchen. Nicht um etwas endgültiges darüber zu wissen, sondern auch, um ein 'In-der-Unwissenheit-bleiben' zu forcieren. Die Tauglichkeit im Kriegseinsatz über-

prüfen. Wenn man sich im Schlachtenraum bewegt, ist man dann ein Beobachter? Kämpft man als Soldat auf einer Seite der Front? Gibt es überhaupt noch eine Front. Muß man nicht in jedem Falle Tugenden entwickeln, um zu überleben...

Schlingensief: Aber das ist ja der Punkt: der Krieg verlangt das Erlernen von Tugenden, die sich dann nur noch vektormäßig von einem entfernen. Ein ständiges Nicht-erreicht-Werden. Ein Szenario aus der Verwaltungsgruppe: Da sind zehn Generäle. Eine Verteidigung von Generälen, und dann sind da noch die Ziele, verschiedene Ziele. Aber alle mit dem Ziel: da ist der Feind, dort wollen wir hin. Sie irritieren sich selber aber dadurch, daß jeder General - anders als der Soldat - nicht nur ausführendes Element ist, sondern auch Befehle erteilt. Er sagt: 'Disziplin, meine Herren'. Er sagt, meine Herren, ruft dabei aber sich selbst zur Ordnung. Er teilt eine Entscheidung mit, die den anderen unmöglich erscheint. Der andere nimmt das dann wieder auf in seine Antwort. Die Generäle sind dadurch schon wieder selbst Beobachter.

Das, was ich mir unter einem Kriegsbeobachter vorstelle. Nicht Leute, die den Krieg dokumentieren, indem sie sich mit einer Kamera über ein Schlachtfeld robben. Eher ein Schlachtfeld werden, sowas hier (zeigt Fotos in einem Gerichtsmedizinischen Fotoband: Unfallverletzungen, Morde, Suizide - geöffnete, verletzte, zertrümmerte Körper). Das ist für mich Kriegsbeobachtung. Da ist ein Krieg (zeigt einen aufgeschlagenen Kopf) und da ist ein Krieg. Das sind Sachen, die mich unheimlich in Geschichten hineintreiben. Es gibt kein genaues Wissen darüber, was dort genau passiert ist. Aber es hat sich etwas ereig-

net. Das ist der Kriegszustand, der mich veranlaßt, meine Arbeit zu machen.

Dany: Der Beschädigte, der getroffene Körper?

Schlingensief: Ja.

Dany: Sie sagten vorhin, jeder kämpft in seinem eigenen Auftrag. Heißt das, im Auftrag seines Körpers, um diesen zu erhalten, oder auch, um ihn der Vernichtung anheimzugeben?

Schlingensief: Auch, um ihn der Vernichtung anheimzugeben.

Hier dieses Foto (*wieder ein gerichtsmedizinischer Band*): sich gemeinsamen vernichtet zu haben. Das ist das Bild schlechthin. Das Ehepaar an der Tür, das sich erhängt hat. Sie über die linke Seite, er über die rechte Seite mit einem Strick. Die haben einen Krieg gemeinsam geführt und dann gesagt, es ist nicht wichtig, daß einer von uns beiden stirbt. Nein, gemeinsam. Daß man bereit ist, sich bis zum Äußersten einzubeziehen.

(*Göring hat Bormann mit einem Messer gekidnappt. Die beiden sind jetzt vor der Tür.*)

Göring: Ich werd' Reichskanzler und sonst garnichts.

Bormann: Aber ohne die Sympathie des Führers kannst du niemals Reichskanzler werden.

Göring: Der Führer ist tot!

Bormann: Der Führer ist da drin, der mit dem Bart, das ist unser Führer.

Göring zögert, läßt das Messer langsam runtergleiten.

Göring: Versteh' ich nicht. Der Führer ist tot!

Bormann: Und wer ist da drin?

Göring: Na Eva Braun.

Bormann: Und wer ist der Führer?

Göring: Na der, der 'nen Bart hat.

Bormann: Na sehen sie. Und wer ist das momentan?

Göring zögert, beginnt dann zu lächeln und schreit:

Na der Führer!

Er rennt davon. Bormann hinterher. Göring stößt die Tür zum Führerzimmer auf.

Schlingensief: Die Kraft der Atombombe resultiert doch daraus, daß man nicht sagt: 'Ja, wir wollen die Atombombe'. Sondern daß ständig gesagt wird: 'Bloß kein Atombombeneinsatz'. Wenn jetzt alle *Ja* sagen würden zur Atombombe. Dann wäre die Bombe in ihrem trivialen, aber effektiven Gedanken, uns zu erschrecken, kaputt. Mit unserem: 'Ja, wir wollen die Atombombe. Spreng jetzt', wäre die einseitige Bedrohung aufgehoben. Das würde natürlich bedingen, daß man den Körper bis zum Äußersten einsetzt.

Dany: Eine Verschiebung. Die Ersetzung des offenliegenden Krieges durch einen scheinbaren Friedenszustand: Die Atombombe, die lähmende Langeweile, die sie erzeugt, was wiederum diese ungeheure Faszination für Krieg produziert, eine Sehnsucht. Zum anderen aber auch eine Verschiebung von einer äußeren Beschädigung in das Innere vereinzelter Körper.

Schlingensief: Auch ein Bedürfnis nach Beschädigung, zumindest die Möglichkeit von Beschädigung. Es ist ja ein inneres Bedürfnis nach Krieg. Ein Ekel-Gefühl, daß alles in diesem Brei geendet ist. In diesem An-die-Hände-Fassen und dann gemeinsam tanzen oder Frieden rufen und solche Sachen. Frieden schaffen ohne Waffen, dabei ist man selber die beste Waffe. Aber es ist Lust am Krieg, das hat nichts mit Therapie zu tun.

Dany: Ist das wie ein ständiges Schwanken? Dem daran Arbeiten, daß der Körper unbeschädigt bleibt. Und des

Einsatzes des Körpers, der sich der Beschädigung bis zum Äußersten aussetzt. Bis zum Tode?

Schlingensief: Ja, um dann aufzutrompfen und wieder aufzustehen. Es soweit zu treiben, daß der Erschossene wieder aufsteht. Den im Wohnzimmer sechsmal mit Nähnadeln zu Tode Verletzten wieder von hinten ins Bild einrücken zu lassen.

Dany: Das ist ja ein Zombi-Motiv...

Schlingensief: Bei mir tauchen die lebenden Toten aber nicht auf ein Minimum an Funktion reduziert auf. Sie haben auch noch einen nahezu vollständig funktionierenden Willen. Der Körper ist stark lädiert, aber zu allem bereit. Die Reduzierung des Zugriffs entsteht aus dem Verlust an Körperteilen, langsam geht Körperteil für Körperteil verloren, der Kopf redet aber immer weiter. Der Kopf kontrolliert weiter. Der Wille läuft leer, weil er buchstäblich nichts mehr hat, mit dem er zupacken könnte. Würde man jemanden zwingen, mit der Leiche zu spielen, er hätte keine Chance. Das ist gar nicht aufzuholen, auch wenn er versuchen würde, die Leiche in sein Spiel einzubauen, er würde es nicht schaffen.

Eva tritt vor die tote Dalmatinerdogge mit einem Kanister und begießt ihn mit Benzin.

Eva: Du bist ein deutscher Hund.

Ein deutscher Hund muß brennen.

Ein Symbol für all die Menschen in Deutschland,

die täglich auf Erlösung hoffen.

Für die stillen und leidenden.

Ein Symbol für eine Welt voller Symbole. Leb wohl.

Sie wirft das Streichholz und der Hund geht in Flammen auf. Musikeinsatz.

Fegelein erscheint mit dem Kind, faßt Eva an die Hand und schreitet mit ihr nach draußen. Durch den langen Gang.

Vom Vater aller Dinge

Alle Wohlmeinenden ("bleeding hearts") sind selbstverständlich gegen den Krieg, so wie sie für die Mutterschaft sind. Das Malheur dabei ist, daß nicht alles gut ist, was gut gemeint ist. So ist zum Beispiel der Pazifismus der Dreißigerjahre mitverantwortlich für das nazistische Grauen, und vielleicht werden in naher Zukunft jene Leute, die gegenwärtig die Mutterschaft verherrlichen, für die Entsetzen der Überbevölkerung verantwortlich gemacht werden. Wer es nicht wohl meint, sondern versucht, Meinungen durch Erkenntnisse zu ersetzen, der wird wohl oder übel Begriffe wie "Krieg" (oder eben "Mutterschaft") relativieren müssen. So einer wird nicht nur davon ausgehen müssen, daß "Krieg" nur im Verhältnis zu etwas anderem gut oder schlecht ist, sondern auch, daß der Begriff "Krieg" nur innerhalb eines Relationsfeldes überhaupt einen Sinn hat. Zum Beispiel ist eben Krieg im Verhältnis zum Nazismus gut, und in einer anarchischen Lage greift der Begriff "Krieg" daneben. Unter dieser Voraussetzung soll hier über "Krieg" nachgedacht werden.

Ein möglicher Ausgangspunkt ist das Bedenken des Helden. Das scheint ein Mensch zu sein, in welchem sich der Krieg veredelnd verkörpert. Wir haben uns den Helden in seiner ursprünglichen Form als mit Bronzehelm, Bronzeschild und Bronzeschwert ausgestattet vorzustellen. Es hat schon im Neolithikum Krieg gegeben, weil es schon damals Besitz gab, der gestohlen werden konnte und daher verteidigt werden mußte. Aber es scheint vor Bronze keine Helden, sondern nur Diebe, Raufbolde und Nachtwächter gegeben zu haben. Hingegen ist in der älteren Steinzeit von Krieg keine Rede, obwohl es auch damals Raufereien gegeben haben mußte, schon weil nicht jede Frau zu jeder Zeit jedem

Mann zur Verfügung stehen konnte. Wahrscheinlich also ist der Krieg so alt wie Ackerbau und Viehzucht, aber erst in der Bronzezeit wird er heldenhaft, das heißt tragisch. Ab dann ist er ernst zu nehmen.

Was ein Held ist, können wir aus Homer und aus der Bibel erlesen. Beide Texte scheinen auf eine gemeinsame Quelle zurückzugehen, in welcher unter anderem ein Held beschrieben wird, der "David" heißt und dessen Schild beinahe exakt so aussieht wie jenes des Achilles. Wenn man bedenkt, daß der gelbe Judensterne eigentlich Davids Schild ist, dann kann man nicht umhin, an W. Benjamins Reproduzierbarkeit des Kunstwerks erinnert zu werden. Es geht jedoch beim Helden nicht nur um die Kostbarkeit seiner Ausstattung, sondern auch um seinen Mut, seinen furchtlosen Einsatz. Der Krieg ist nicht nur kostspielig und von daher köstlich, sondern er ist auch fürchterlich und kann nur von jenen durchgeführt werden, die der Köstlichkeit halber nichts fürchten. Darin ist allerdings ein Widerspruch enthalten: wenn der Held nichts fürchtet, warum ist er dann so köstlich ausgestattet? Das ist der Widerspruch, der im sogenannten "militärisch-industriellen Komplex" verborgen ist, und Kritiker dieses Komplexes täten gut daran, in Homer und in der Bibel darüber nachzuschlagen.

Die ersten derartigen Kritiker waren die Philosophen. Sie dachten über den Heroismus nach und kamen zum Schluß, daß er dumm ist. Der Held bäumt sich gegen das Schicksal auf, weil er in seiner Dummheit glaubt, es besiegen oder überlisten zu können. In Wirklichkeit bringt die heldenhafte Dummheit das Schicksal erst richtig ins Laufen. Gerade weil er seinem Schicksal entgehen will, tötet Ödipus seinen Vater, schläft mit seiner Mutter und muß sich die Augen aus dem Kopf reißen. Was für ein Trot-

tel der Held ist, zeigt sich bei Ulysses: gerade weil er ein Polytechniker ist (der "Listenreiche"), kommt er in eine ausweglose Lage "aporie" nach der anderen. Er selbst legt die Schlingen, in die er hineinfällt (übrigens eine Strategie, die für alle Kriegsspiele gilt, auch für das Spiel des polytechnischen Fortschritts). Kurz: das trojanische Pferd als Resultat des militärisch-industriellen Komplexes wird seitens der Philosophen als ein tragischer Blödsinn verurteilt.

Der Dummheit des Krieges setzen die Philosophen die Beschaulichkeit des Friedens gegenüber. In der Beschaulichkeit "theoria" wird die Struktur des Schicksals ersichtlich, und dies erlaubt dem Theoretiker, sich darin einzurichten. Dieses beschauliche Sich-abfinden mit dem Schicksal, diese Resignation, nennen die Philosophen das tugendliche Leben "arete". Heldentum als Gegensatz zu Tugend, und der Held als Gegensatz zum Philosophen: das macht den Frieden so unsympathisch wie die Engelchöre den Himmel. Wenn Hannah Arendt die "vita activa" der "vita contemplative" entgegensetzt, so bewegt sie sich in dieser Spannung zwischen Dummheit und Tugend, zwischen Krieg und Frieden, und die Sache wird tragischer als selbst bei Tolstoj.

Daß der Held in seiner köstlichen Ausstattung und seiner Dummheit eine tragische Figur ist (daß der Krieg ein kostspieliger tragischer Blödsinn ist), muß eigentlich gar nicht ausgesprochen werden. Es genügt, sich irgendein Heldendenkmal aus welcher Zeit auch immer anzusehen, um dies einzusehen. (Dies wird bei römischen Statuen und wilhelminischen Säulen besonders deutlich.) Und doch will die Tragik des Krieges bedacht sein. Als Nietzsche vom Ursprung der Tragödie sprach, ist er der Bedeutung des Wortes nicht genügend

nachgegangen. "Tragödie" heißt "Ziegenbesang" (von "tragos=Ziegenbock" und "aidos=Sänger"). Wir haben es bei der Tragik des Krieges mit dem Besingen von Ziegenböcken zu tun, und zwar nicht nur von Pan, sondern ebenso vom Sündenbock: der Krieg ist sowohl panisch wie sündenhaft. Und zwar ist der Krieg panisch, gerade weil er ins Horn bläst, welches dazu bestimmt ist, den Sündenbock auszutreiben. Dieses Horn (hebr. Schofar) ist die Kriegsposaune, vor welcher die Feinde in panischem Schrecken weichen und welche jenes letzte Gericht meldet, dank welchem wir alle anders werden. Dank solch einer Posaune ist jeder Krieg der letzte aller Kriege, er wird geführt, um alle künftigen Kriege zu vermeiden, er ist jenes letzte Gefecht, von dem die Internationale spricht, kurz: die Posaune zeigt den tragischen Blödsinn des Krieges.

Man darf sich das mit der Panik, mit dem Sündenbock nicht zu bequem machen und den Krieg nicht zu einem phallischen Festspiel machen, worin wir alle die Narren abgeben. Denn wenn wir den Krieg derart freudianisieren, vergessen wir seinen relativ späten, jungsteinzeitlichen Ursprung und können glauben, er sei in unserer genetischen Information vorgeschrieben. Im Gegenteil: um Krieg führen zu können, müssen die Helden einander gegenseitig zuerst ins Bockshorn jagen. Von selber, instinktiv, führt niemand Krieg, weil jeder lieber auf der faulen Haut liegt. Wir sind eher für das kontemplative Leben programmiert, sind eher friedlich dösende als heldische Tiere. Ethnologen zeigen, daß Graugänse kriegerischer sind als wir, und daher erinnern Kriegsfeiern und Kriegsreden so sehr an Geschnatter. Kurz: der Krieg ist eine kulturelle Simulation einer uns artfremden Sexualität und Helden sind künstliche Ziegenböcke und Gänseriche.

Alles bisher Gesagte scheint sich auf den Krieg zur Bronzezeit zu beziehen und nichts mit dem Atomkrieg oder selbst mit jenem in Irak zu tun zu haben. Denn all dies bezieht sich auf heldische Kriege, also auf Ziegenböcke und Gänseriche und nicht auf jene blöckenden Schafsherden, in welche der gegenwärtige Krieg die Gesellschaft verwandelt. Aber wenn man Heraklit den Dunklen bedenkt, dann zeigt sich, daß hier vom Krieg überhaupt, vom Krieg an sich gesprochen wurde. Heraklit meint bekanntlich, daß aus dem Urfeuer "logos" dank Krieg alle Dinge entstehen, und daß die Dinge dann wieder dank Frieden im Feuer aufgelöst werden. Den Krieg nennt er den Weg hinab, den Frieden den Weg hinauf, und alles fließt in diesem ewigen Auf und Ab zum und vom "logos". Wenn man seinen Satz, der Krieg sei der Vater aller Dinge, zitiert, vergißt man meistens hinzuzufügen, daß für Heraklit alle Dinge eine Art von Abfall sind, eine Art von Umweltverschmutzung, und daß daher Heraklit den Krieg als den Vater alles Verächtlichen (nämlich der dinglichen Welt) ansieht. Gäbe es den Krieg nicht, dann wäre alles logisch, da es ihn gibt, gibt es so einen unlogischen Unsinn wie eben Dinge. Heraklit ist der erdenklich radikalste Pazifist: er war gegen die Dinge überhaupt, weil sie aus dem Blödsinn des Krieges hervorkommen, und das hat Hegel (man würde sagen absichtlich) verschwiegen.

Aber es ist gut, sich daran zu erinnern. Im allgemeinen Gerede wird immer auf Kriegezerstörungen hingewiesen: vor dem Krieg gibt es Dinge wie Städte und nachher gibt es nichts mehr. Heraklit war der umgekehrten Ansicht. Er meinte, der Zweite Krieg sei der Vater der gegenwärtigen deutschen Städte und gerade deshalb sei der Krieg ein Blödsinn. Das ist zwar nicht die Lesart,

mit welcher die Dunkelheit Heraklits in den Universitäten erhellt wird, denn dort wird er "ontologisch" und "dialektisch" gedeutet. Aber es ist eine naheliegende Lesart. Heraklit hat Homer gelesen (leider nicht auch die Bibel) und hat daraus und aus der eigenen politischen Erfahrung in Ephesus eine Kriegstheorie entwickelt. Und erst gegenwärtig sind wir in der Lage, diese Theorie plausibel zu machen. Man kann die These vertreten, daß alle (oder beinahe alle) technischen Errungenschaften Kriegsfolgen sind, daß wir in diesem Sinn alle schwer kriegsgeschädigt sind, und daß, wenn wir Liebe statt Krieg machen würden, alle Dinge wieder verschwinden würden und wir in den ewigen Frieden einer undinglichen, immateriellen Welt auf- oder untertauchen würden.

Das ist keine hier vertretene These: daß der Krieg schlecht ist, weil er die schlechte Welt hervorbringt. Aber die These klingt ebenso wohlmeinend wie jene eingangs erwähnte, wonach der Krieg schlecht ist, weil er die gute Welt kaputt macht. Die hier vertretene These lautet: die Vaterschaft des Kriegs ist ebenso wie die Mutterschaft der Frauen eine zweideutige, bis tief zu den Wurzeln des Daseins reichende Sache, und wenn man solche Sachen bedenkt, dann zeigt sich unsere tiefgründige Dummheit. Seit der Apokalypse des heiligen Johann, und weiter nach rückwärts über den Propheten Isaias hinaus bis in unbekannte Quellen, wird der erlösende Krieg und das darauf folgende Millennium erwartet. Das sich nähernde Jahr 2000 bietet für diese Erwartung einen bequemen und seitens der Medien ausgewerteten Stützpunkt. In solch einer Zeit ist es geboten, sich an Heraklit zu erinnern, um ein Gleichgewicht zu halten. Man wird die Welt nicht los, denn der Krieg ist ihr Vater.

Lornz Lorenzen

Transformers

Hätte jenes 1,2 Milliarden Dollar teure amerikanische Super-Kriegsspielzeug, das Kriegsschiff "Vincennes", im Juli 1988 die (Radar-)Transponderkennung eines iranischen Jagdfliegers von der Kennung einer vollbesetzten Passagiermaschine unterscheiden können, wäre es wahrscheinlich nicht zum Abschluß am persischen Golf gekommen. Andererseits wäre der aus Teheran kommende vollbesetzte Airbus "A-Z 300" ("Der große Preis") sowieso "abgeschossen" worden. "Sie hätte ja mit Sprengstoff beladen sein können", wie es in einer offiziösen Stellungnahme des amerikanischen Außenministeriums der "MASTERS OF (spin of) SCIENCE AND WAR" hieß.

Wie sollte sich der mit dem Lego-Legos und später mit den Fischertechnik-Konstruktionssets vertraute Autor diesen Aliens, den unheimlichen Rätselgeräten der Dritten Art, auch sonst methodisch nähern? Bevor ich zu den Transformern komme, eine Anmerkungen zu möglichen Nicht-Herangehenweisen, die sich aus universitären Lego-, Playmobil- oder anderen wissenschaftlichen Baukastenmodellen speisen könnten.

E. Panofsky wurde einmal der nicht nur scherzhaft gemeinte Satz zugesprochen, daß man *den Nagel so lange biegen solle, bis man ihm mit dem Hammer auf den Kopf schlagen könne*.

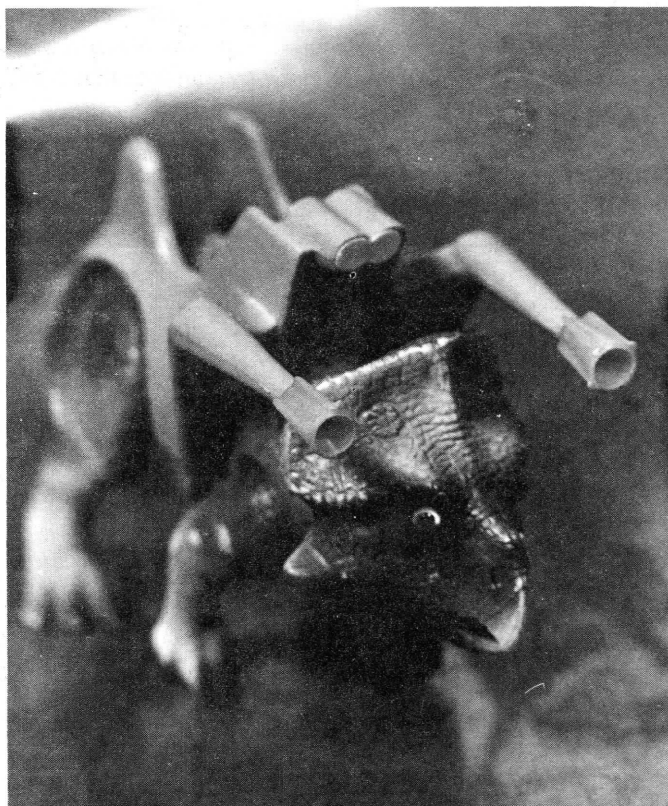
Zu den Gegnern der TRANSFORMERS gehören die DECEPTIONS. Sie sind mit der gleichen Eigenschaft ausgestattet, wie die AUTOBOT-Transformers (der Fähigkeit, sich proteusgleich in alles mögliche zu verwandeln), mit dem Unterschied, daß die DECEPTIONS - wie der Name schon sagt -, nur auf Täuschungsmanöver aus sind. Aus der Sicht von AEGIS, dem ultramodernen Computersystem, das zur Ausstattung der

schwimmenden Festung gehört, aber vor allem aus der Sicht des von dem "elektronischen Spinnennetz" abhängigen Kommandanten, muß die BUMM-BUMM-BOING, bzw. der AIRBUS etwas von einem DECEPTIONS an sich gehabt haben, sonst hätten die Amerikaner sie nicht auf solche Weise vom Himmel geholt.

TRANSFORMERS - MORE ... MUCH MORE THAN MEETS THE EYE! Was sollte der aller unmittelbaren Sinneseindrücke beraubte Kommandant, tief unten in seinem mobilen Führerbunker hockend, von diesem Slogan denken? Etwa, daß die Außenwelt mehr sei als das, was auf seine Netzhaut trifft? Beziehungsweise, was sollte die Besatzung des vermeintlichen DECEPTION-AIRBUS von dem Versprechen halten, außer, daß

es aus unerklärlichen Gründen TRANSFORMERS - MORE ... MUCH MORE THAN MEETS THE EYE plötzlich BUMM, BUMM macht? Gehen wir aus der Visierlinie, verlassen das Gehäuse der "Sehmaschine" oder, je nach Standpunkt, die "Tatort"-Fadenkreuz-Konstellation und wenden uns den TRANSFORMERN von Hasbro Inc. zu.

Da heißt einer BLUDGEON (der Knüppel). Andere heißen STRANGLEHOLD, PINCHER (der Festnehmer) oder OCTOPUNCH, der acht Punchingbälle gleichzeitig bearbeiten kann. In der Aufzählung fehlen noch Langzahn LONGTOOTH (der bis-auf-Zahnfleisch-Gehende oder bis-auf-die-Zähne-Gerüstete) und schließlich der unschlagbare DOUBLEHEADER, den ich in 17,- DM teu-



rem, circa 20 cm hohem Spritzguß mein eigen nennen darf.

"The right head sees, smells and analyzes; the left hears, talks and makes decisions." Androhungen von Erwachsenen im Sinne und in der Grammatik von "Wer nicht hören will, muß fühlen!", prallen an DOUBLEHEADER ab. Deshalb heißt es dort, in der allerdings nur in englisch gehaltenen Beschreibung auch: "DOUBLE-HEADER - COOL UNDER PRESSURE."

Die Konstrukteure von DOUBLE-HEADER sagen in ihrer Beschreibung leider weiter nichts darüber aus, inwieweit beide Köpfe miteinander in gegenseitigem Austausch stehen.

*

Da trat dem Comicleser in SUPERMANN, trotz seines Doppellebens als schwächerer Karriere-Journalist Clark Kent, noch so etwas wie eine fest umrissene Persönlichkeit entgegen. Ein Held, der nach einfachen Mustern handelte und auch aus solchen bestand.

In der Figur eines Vertreters der "Legion der Superhelden", genannt ATOM, verdichtet sich dieses Muster nach der anschaulichen Seite hin. Das ATOM erhält seine Superkräfte durch einen Unfall in einem Laboratorium. Ein nicht untypischer Vorgang, durch Kontamination zu übernatürlichen Kräften zu gelangen. Diese "Superkraft" nennt man auch "Expertenwissen". Die besondere Eigenschaft von ATOM besteht darin, daß es/er seine Größe beliebig verändern kann, ohne sich teilen zu müssen. Wenn es sein muß, geht er mit den Elektronen, wandert durchs Telefon, wenn nicht gerade besetzt ist.

SUPERMANN kann fliegen. SUPERMANN hat übermenschliche Kräfte. Wenn er seine Identität als Clark Kent in Windeseile abstreift - meistens in Tele-

fonzellen - dann findet diese Transformation unter Ausschluß der Öffentlichkeit klammheimlich statt. Er muß seine Geheim-Identität wahren, sonst ginge das Spiel nicht auf.

*

Wird DOUBLEHEADER auseinandergenommen, tritt der Kern zutage. Im Kern ist DOUBLEHEADER ein Roboter, der - abgesehen davon, daß er seinen Kopf einziehen muß, um in DOUBLE-HEADER hineinzupassen - sich, wenn es sein muß, in ein Flugzeug verwandeln kann.

Ist DOUBLEHEADER damit der wahre Supermann? Jemand, der seine Zerrissenheit öffentlich zur Schau stellt? Eine Prothese, der es nicht obliegt, sich in Telefonzellen zu verstecken?

*

Neben der umgangssprachlichen Bedeutung von "Täuschung" bedeutet "deception" allgemein DESINFORMATION. Deshalb sind der Flugzeugabsturz am Golf und der Tarnkappenbomber F-117 beide zugleich Resultat ein und derselben Transformertechnologie. Sie sind gegeneinander verschiebbar. Man könnte auch sagen, daß jedem AIRBUS, überhaupt der zivilen Luftfahrt in diesen quasi Kriegszeiten die undankbare Erscheinung von fliegenden trojanischen Pferden zukommt. Sie sind Geschenke des Himmels, die selbst ungebraten den Kriegsgöttern vom Mars, die das Computersystem AEGIS entwickelten, auch heute noch schmecken.

Wie heißt es bei den Transformern: "Transformer transformiert." Es bleibt keine Zeit zum Nachdenken. Es bleibt - ins Positive gewendet - keine Zeit, diese Figuren ideologisch aufzuladen.

Vielleicht muß man TRANSFORMER sein, um jene Welten verstehen zu können.

Ernst Mitzka

"Schnitte in die Zeit"

Ein Gespräch über Kriegsfotografie

Mitzka: Jedes Jahr setzt sich eine Kommission aus Zeitungsherausgebern, Fotografen und prominenten Journalisten in der Columbia University zusammen und sucht das Foto des Jahres aus für den Pulitzer-Preis. Bei einem Preisfoto wird der Fotograf benannt, die Agentur und die Zeit, wann die Aufnahme gemacht wurde. Ein Pulitzer-Foto ist ein guter Gradmesser für die Bewertung von Kriegsfotografie. Dieser Preis bedeutet, daß sich sowohl die Öffentlichkeit als auch die zuständigen Medienleute einig sind über den exemplarischen Charakter des Fotos: als herausragendes Foto spricht es die emotionalen Bedürfnisse an und weist auf die Einstellung gegenüber dem Krieg.

Dany: Gibt es einen Spezialpreis für Kriegsfotografie?

Mitzka: Der Preis wird für Nachrichtenfotografie vergeben. Ein Beispiel für den Pulitzer-Preis ist dieses sehr berühmte Foto des verbrannten Mädchens. Als es im Life-Heft gezeigt wurde, gab es starke Reaktionen aus der Bevölkerung, im Sinne von: "Das arme Mädchen." In Amerika wurde Geld gesammelt, um ihr Schön-



heitsoperationen zu bezahlen. Ein Jahr später taucht sie erneut im Life-Heft auf. Ein Jahr später also wird das *eine* Opfer vorgeführt und gesagt: "Hier haben wir Geld gesammelt, dem Mädchen die Schönheitsoperation bezahlt. Dem einen Opfer geht es jetzt besser: sie sieht wieder gut aus. Sie ist nach Amerika gebracht und dort wieder hergestellt worden."

Das wäre ein Beispiel für eine direkte Reaktion auf ein Foto: daß ein Opfer sozusagen "prominent" wird. Der gesamte Mitleidsmechanismus macht sich an *einem* Opfer fest - ein Wiedergutma-

chungseffekt: Ein Jahr später lächelt das Mädchen wieder.

Dudda: Damit wird bei dem Betrachter eine Art Illusion geschaffen, derart: "Wunden sind tilgbar. Wir können verwunden, denn wir können es anschließend auch wieder gut machen." Ich halte das für eine gefährliche Bewegung. Und die seelischen Wunden lassen sich nicht durch Schönheitsoperationen beseitigen.

Mitzka: Auf gar keinen Fall. Und natürlich ist das Mädchen auch nur eins von hunderttausenden von Opfern. Das Ganze wurde als große Geschichte veröffentlicht mit dem Titel: "What became of her?" Veröffentlicht auch als Beleg für die gute Absicht einer Zeitung, daß sie nicht nur diese Fotos zeigen, sondern auch etwas tun, sich karitativ bemühen, die Lage der Opfer zu verbessern.

Dany: Hat ein einzelner Fotograf die Geschichte weiterverfolgt, oder wurde dies von der Agentur gemacht?

Mitzka: Das hat die Zeitung gemacht, nicht der Fotograf.

Die Flagge im Wind

Dieses Iwo Jima-Foto entstand im Zweiten Weltkrieg. Joe Rosenthal wurde von der Bildagentur Associated Press dorthin geschickt. Zu der Zeit sind sehr viele amerikanische Soldaten gefallen. Die Japaner hatten sich in ihren Bunkerstellungen eingegraben. Beim ständigen Anrennen der Amis gegen die Bunker gab es irrsinnige Menschenopfer. Über das Iwo Jima-Foto hat Associated Press später ein Heft herausgegeben, in dem man auch die Fotos sehen kann, die vor der Landung, nachher und drumherum entstanden sind.

Dany: Die Fotos sehen aus, als seien sie von einem zur Einheit gehörigen Fotografen gemacht worden.

Mitzka: Nein, die Fotografen werden von der Agentur geschickt und die



Kriegsfotografen haben sich immer sehr mit den Soldaten verbrüdet, auch wenn sie keine Uniformen trugen.

Den Fotos sieht man auch an, wie weit die Fotografen in die vorderste Linie gehen, was für ein Selbstverständnis sie haben, ob sie an den Kämpfen teilnehmen, sich also auch gefährden. Bei vielen Fotos sieht man, daß es nach dem eigentlichen Kampf aufgenommen wurde: die Opfer wurden fotografiert. So ein Fotograf ist beispielsweise sechs Wochen mit einer Einheit unterwegs, und gerade zu dem Zeitpunkt dagewesen.

Dudda: Sind die Kriegsfotografen speziell ausgebildet? Haben sie eine militärische Ausbildung?

Mitzka: Keiner von denen. Es gibt offizielle Armeefotografen, von ihnen sieht man hier nichts. Sie werden durch die Armee sehr viel mehr zensiert als Fotografen der Bildagenturen. Keines der berühmten Fotos, die ich gesehen habe oder die veröffentlicht worden sind, ist unterschrieben mit einem offiziellen Armeefotografen. Die spielen keine Rolle.

Kriegsfotografen, die über verschiedene Schauplätze berichtet haben, berichten auch über ganz unterschiedliche Zensurkonstellationen. Z.B.: Im Sechstage-Krieg in Israel mußten alle Fotografen, die Fotos im Zusammenhang mit Kriegsaktionen gemacht hatten, ihre Filme bei der Armee abliefern. Die Armee entwickelte die Filme und manchmal kamen von einem ganzen Film nur drei oder vier Bilder zurück; die anderen standen nicht mehr zur Verfügung. Darauf wurde schärfstens geachtet. Wenn nun jemand ein Foto herausgeschmuggelt hätte, wäre seiner Bildagentur angedroht worden, daß alle ihre Leute das Land verlassen müßten und sie keine Bilder mehr bekämen.



Es gibt aber auch viele Beispiele freier Fotografen, die Fotos in eigenem Auftrag machten. Im Vietnamkrieg z.B. entschlossen sich viele Fotografen: "Da ist etwas los, da fliege ich mal hin."

Zurück zu Iwo Jima. Nach der Erstürmung dieses Berges ist Joe Rosenthal dabei, als die Soldaten die Flagge aufrichten. Als erstes macht er das offizielle Siegesfoto, auf dem die Soldaten ihre Helme hochheben und jubeln. Danach fordert er einige Soldaten auf, die Flagge noch einmal aufzurichten und es entsteht ein weiteres Foto. Die Fotos wurden vom Kriegsschauplatz per Funk an die Zentrale in New York durchgegeben. Am nächsten Tag bekam Rosenthal am Telefon zu hören, eins seiner Fotos würde sicher den Pulitzer-Preis bekommen und ganz berühmt werden. Die wissen das sofort. Da Rosenthal annahm, es handele sich um das "Siegesfoto", war er später erstaunt, daß die inszenierte Flaggenaufrichtung gemeint war. Aus der Distanz sah das inszenierte Foto aus, als gehöre es noch zu der Aktion des Kampfes; als könnte die Flaggenaufrichtung noch unter Beschuß in der Schlacht als eine heroische Aktion stattgefunden haben. Bei dem Foto stellte sich dann heraus, daß bei den Soldaten, deren Gesichter man kaum erkennt, ein Schwarzer und ein amerikanischer Indianer dabei waren: der Melting Pot Amerika.

Für den Fotografen ist es nicht so einfach, den Zeitausschnitt des Fotos aus dem Erlebnisablauf zu isolieren. An anderen Fotos kann man belegen, daß dieser "Schnitt in die Zeit" das Spezifische der Fotografie ist. Um dieses *eine* Foto bilden sich die Phantasien, die Bewertungen und die Mythen darüber, wie es entstanden ist. Andere Bilder aus dieser Zeit sind nicht über das Telefon geschickt worden; sie wurden erst später veröffentlicht. Die Zentrale in New York bekommt nur vier oder fünf Fotos. Durch Reduktion und Distanz kann dort viel genauer erkannt werden, was an dem Foto als Bild dran ist.

Wie genau das Iwo Jima-Foto nationale Vorstellungen von Heroismus und Kampfgeist traf, ist auch daran zu ermesen, daß es als Denkmal nachgebaut wurde. So steht es jetzt starr in Washington, wird angestrahlt und nur die Fahne flattert noch im Wind. Daß eine Fotografie zum Denkmal wird, ist schon erstaunlich. Interessant ist auch, wie sich das Denkmal in Bezug auf die Fotografie verändert. Etwas, das in den 60er Jahren in der Pop-Art wieder auftaucht (Kienholz).

Von dem Historiker Kosellek gibt es eine interessante Beobachtung über Kriegerdenkmäler im allgemeinen, die auch im Zusammenhang von Kriegsfotografie wichtig ist. So beobachtete er in der Geschichte der Kriegerdenkmäler einen Übergang von den Helden- und Opferdar-



stellungen bis hin zum Panzer auf dem Sockel, wie er erstmals nach dem Ersten Weltkrieg auftaucht: der heroische Geist wird fortan nicht mehr nur durch den idealisierten Menschen in Kämpferpose verkörpert, sondern durch die Maschine.

Dany: Ich habe noch eine Frage zum Bildtelefon: Lag es in der Entscheidung der Fotografen, welche Vorauswahl er den Agenturen schickte. Hat also der Fotograf das Material erst entwickelt oder hat er Negative geschickt?

Mitzka: Genau weiß ich das nur von Vietnam aus meinem Gespräch mit Horst Faas. Er war Leiter des Associated Press-Büros in Saigon. Dort trafen sich jeden Abend die Fotografen und lieferten ihr Material im Büro ab. Als erste Instanz wählte nicht der Fotograf, sondern das Büro aus, was noch am selben Abend "auf den Draht geht", wie sie sagen. Associated Press besitzt eigene Telefonleitungen rund um die Welt, d.h. sie können von jedem Punkt der Welt innerhalb von 5 Minuten ein Bild haben. Das Bild geht als erstes an die Zentrale in New York und wird von dort aus weitergeschickt an die Europäische Zentrale in London, die asiatische in Tokyo etc.

Dany: Läßt sich anhand der Fotos so etwas wie Autorenschaft erkennen? Gibt es bestimmte Blicke, bestimmte Perspektiven?

Mitzka: Auf jeden Fall. Der berühmteste Kriegsfotograf ist Robert Capa. Er ist mit seinen Fotos aus dem spanischen Bürgerkrieg bekannt geworden. Da kann man anhand der Fotos nicht nur die Autorenschaft erkennen, sondern auch das Interesse des Fotografen, nicht nur Kriegsfotos von Soldaten in Aktion, die stürmen oder aufeinanderschießen, abzubilden. Man kann erkennen, daß jemand wie Capa an der Zivilbevölkerung interessiert war. Beispielsweise, wie eine Gruppe auf den Himmel starrt, wenn dort Luftangriffe drohen. Ein Versuch, die Angst der Zivilbevölkerung abzubilden. Im Unterschied zu Kriegsfotografen, die nur Aktionen fotografierten, stellt ein Fotograf wie Capa seine Tätigkeit in einen größeren Zusammenhang und bettet die Fotos in eine Gesamtlage ein.

Dany: Gibt es in der Kriegsfotografie auch das Phänomen, daß jemand nach einem bestimmten Bild sucht? Eine Obsession wie zum Beispiel bei einem Künstler?*

Mitzka: Ich glaube nicht, daß man sagen kann, jemand sucht ein bestimmtes Bild. Man wird an den Bildern immer erkennen können, was für eine grundsätzliche Einstellung der Fotograf zum Krieg hat. Das bestimmt auch, wo er sich überhaupt hinbegibt, was er aussucht und mit welchem Ziel er arbeitet. Insofern kann man vielleicht im Nachhinein behaupten:

das Bild hatte er im Kopf. Wenn er zum Beispiel in Vietnam das Gefühl bekommt, der Krieg wird zunehmend absurder - im Gegensatz z.B. zum Zweiten Weltkrieg, wo der Feind noch klar definiert war -, die ursprüngliche Kriegsabsicht, den Kommunismus zu bekämpfen, wird den amerikanischen Soldaten zunehmend unklarer, dann wird sich das mit abbilden.

Dudda: Worin liegt die Freiheit eines Fotografen wie z.B. Capa, wenn die Agenturen bestimmen, welche Fotos genommen werden?

Mitzka: Capa wäre ein Beispiel für jemand, der nicht von einer Bildagentur wie z.B. Associated Press beauftragt war. Er hat schon sehr früh mit Bresson und anderen die unabhängige Magnum-Agentur gegründet, was ihm erheblich größere Freiheiten gab.

Dudda: Ein Fotograf kann also für sich entscheiden: Ich gehe in den Krieg und mache Fotos. Das war nicht verboten.

Mitzka: Absolut nicht. Die Militärs hatten natürlich die Möglichkeit, das zu blockieren. Wenn die Fotografen mit dem Helicopter in die vorderste Linie wollten, hing das von der Entscheidung der Militärs ab. Die Einstellung dazu hat sich auch verändert: Im Vietnamkrieg waren die Militärs sehr großzügig; es gab überhaupt keine Zensur. Den Fotografen war auch erlaubt, in absolut vorderster Front dabeizusein. Eine Gefährdung der Aktion ging von den Fotografen nicht aus.

Der Zusammenhang zwischen den Auftraggebern der Agenturen, den Fotografen selber und dem Material, das abgeliefert wird, ist sehr kompliziert. Die größte der Bildagenturen, Associated Press, ist keine unabhängige Instanz, sondern gehört den Zeitungsherausgebern. Die Agentur schickt die Fotografen los, die der Agentur das Material abliefern.

Die Agentur wiederum liefert die Bilder an die Zeitungsherausgeber. So entsteht eine permanente Kontrolle. Auch eine Bedürfniskontrolle. Ein Eigenzensurmechanismus. So melden die Zeitungsherausgeber sofort der Zentrale in New York, wenn Bilder kommen, die ihnen nicht passen. Dann heißt es: "Solche Bilder können wir nicht bringen." Am genauesten können die Zeitungsherausgeber in kleineren Städten den sogenannten Zeitgeist abtasten. Sie glauben immer zu wissen: "Das geht im Moment und das nicht, oder noch nicht. Jetzt hatten wir ein besonders grausames Foto, danach brauchen wir wieder etwas Netteres." Diese Informationen gehen zurück an die Zentrale. Durch die Auswahl der Fotos erfahren auch die Fotografen, was an der Heimatfront gewünscht wird, so daß sie - wenn sie z.B. für sechs Wochen nach Saigon geschickt werden - das Erwartete abliefern können. Der Erwartungshorizont dabei ist eher allgemeiner Natur. Fotos, die eine für die Öffentlichkeit nicht akzeptable politische Botschaft enthalten, werden nicht veröffentlicht.

Die Sekunde des Todes

Eddy Addams war erst seit drei Tagen in Saigon, als er die Straßensexekution fotografierte. Drei Tage, an denen er mit dem Polizeichef herumgelaufen ist. Die meisten Fotografen waren viel länger dort. Dieses Foto zeigt sehr genau, was später in der Heimat an dem Foto gesehen wurde, was die eigentümliche Wirkung dieses besonderen Augenblicks ausmachte. Als das Foto entstand, waren die Amerikaner gerade dabei, den Krieg zu "Vietnamisieren". D.h. die Amerikaner selber zogen sich zurück. Die südvietnamesische Armee sollte gegen die nordvietnamesische kämpfen, weil die Amerikaner das Gefühl hatten, sie können da nicht

gewinnen, sie müssen sich wieder darauf zurückziehen, daß sie die Südvietnamesen unterstützen, weil es offiziell ja gar kein erklärter Krieg war.

Auf diesem Foto nun ist kein Amerikaner zu sehen. Man sieht einen Mann (den südvietnamesischen Polizeioffizier), der einen anderen Mann (den Vietcong-Offizier) standrechtlich erschießt. Auf den Fotos vorher und nachher kann man den Ablauf der Aktion erkennen. Loan war der nationale Polizeichef. Zwei seiner Polizisten haben einen Hecken-schützen gefaßt, der mehrere Polizisten von einem Dach herab erschossen hatte, und führen ihn die Straße herunter. Loan läßt sich von ihm die Pistole geben, mit der er geschossen hatte, eine russische Waffe. Er fragt das Opfer noch, ob er Vietcong-Soldat ist, was dieser bestätigt. Dann winkt Loan mit der Pistole die zwölf bis vierzehn Fotografen weg, die drumherum standen.

Er stellte sich vor, ein Exempel zu statuieren für die amerikanische Kampagne der "Vietnamisierung", derart: "Die Südvietnamesen greifen gegen die Nordvietnamesen durch und übernehmen die Initiative." Später war er entsetzt, daß dieses Foto gegen ihn gewendet wurde. Er hatte sich gedacht, den Amerikanern würde es gefallen.

Auf dem Foto ist der Hintergrund kaum zu erkennen, es gibt in dem Sinne keine Umgebung. Es gibt nur den einen Mann, der den anderen erschießt. Die Präsenz der anderen Pressefotografen macht die Realität des Fotos aus. Durch die Fotos vorher und nachher entsteht der Eindruck, daß die Aktion in der Gegenwart des Kameramannes der NBC und zwölf weiterer Fotografen inszeniert wurde. Es ist also die Inszenierung, die die Wirklichkeit des Fotos ausmacht, die auf dem Foto selber nicht abgebildet ist. Die





Fotos vorher und nachher werden nicht veröffentlicht. Dieses eine bleibt als Ikone bestehen und wird zum festen Bestand der Erinnerungsbilder über den Vietnamkrieg gehören.

Interessanterweise wird Loan später noch von den Amerikanern rausgeflogen.

Bemerkenswert ist auch, daß nur das Foto von der Straßensexekution der Öffentlichkeit im Gedächtnis blieb, und nicht der von NBC gedrehte Film. Mehrere Zuschauer wurden befragt, doch sie hatten höchstens noch eine vage Erinnerung an den Ablauf. Der Film wurde verdrängt, das Foto blieb: die fünfhundertstel Sekunde, die der Fotograf eingefangen hat - wie Analytiker später feststellten - in der die Kugel gerade im Kopf und noch nicht wieder ausgetreten ist. Wie die Kugel wieder austritt und dem Mann den Kopf aufreißt, kann man nur im Film sehen.

Dany: Das wurde mit einer Motorkamera aufgenommen?

Mitzka: Ja. Der Moment, in dem jemand stirbt, hat eine ganz besondere Faszination für den Betrachter - daß man die Sekunde des Sterbens sieht, regt die Phantasie besonders an.

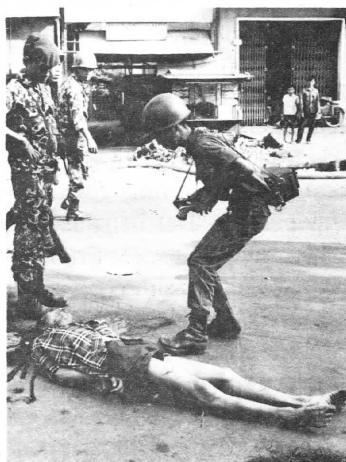
Die Grenze zur Inszenierung ist bei dem Iwo Jima Foto eher gegeben als bei dem Foto der Straßensexekution in Saigon. Bei Iwo Jima wurden die Soldaten aufgefordert, eine Aktion auf eine bestimmte Art noch einmal durchzuführen. Bei der Straßensexekution kann man jedoch nicht in dem Sinne sagen, sie sei inszeniert. Bei ihr möchte ich darauf hinweisen, daß der Kontext auf dem Foto nicht ablesbar ist.

The War Came Home

Offenbar existiert beim Betrachter zu Hause eine heroische Vorstellung vom Krieg: Soldaten, die gegen Gegner antreten, dynamische Kampffaktionen etc. Eine Kino-Vorstellung. So ist die Öffentlichkeit jedesmal schockiert, wenn sie sehen muß, daß der Tod die Soldaten völlig zufällig trifft, daß eine absurde und grausame Bluternte hervorgebracht wird.

Bei allen veröffentlichten Fotos war ein Verdrängungsmechanismus beim Betrachter zu spüren: grausame Fotos wollte man nicht mehr sehen, sie wurden nicht akzeptiert. Interessanterweise hat das Life-Magazin an einem bestimmten Punkt, um '68 herum, als sich die Einstellung zum Vietnamkrieg änderte, statt solcher Aktionsfotos zwei oder drei Seiten veröffentlicht, die nur aus den Paßfotos der gefallenen amerikanischen Soldaten bestanden. Darunter waren die Adressen abgebildet. Die Reaktion der Öffentlichkeit auf die Paßfotos war wesentlich stärker als auf die Serien grausamer Kriegsfotos, die vorher gezeigt wurden. Es scheint, als hätten die "faktischen" Paßfotos den Realitätssinn der Öffentlichkeit wieder aufgeweckt dadurch, daß der Betrachter sich sagen mußte: Wo der Soldat herkommt, das ist gar nicht so weit weg von meinem Heimatort, das könnte unser Nachbar sein etc. Eine "The war came home"-Reaktion mit dem Gefühl: "Wir sind selbst betroffen." Vorher war Vietnam schön weit entfernt und schien eine eigentümliche Exotik zu haben. Man schien nicht zu realisieren, daß so viele Menschen dabei draufgingen. Dies also zur Funktion von Grausamkeit in der Kriegsfotografie.

Von den Bildagenturen werden jedes Jahr Untersuchungen durchgeführt, wie die Zeitungsleser auf Fotos reagieren. Dazu werden tausenden von Leuten



Nachrichtenfotos präsentiert, bei denen angekreuzt werden soll: "Do you like this picture, yes or no? Should it be published in the News Paper?" Die Tabugrenzen werden sehr genau abgetastet.

Dany: Also eher eine Orientierung an Angebot und Nachfrage als an Propaganda?

Mitzka: Es gibt auch Fotos, die den Krieg sehr kritisch zeigen. Sie tauchen allerdings nicht in Zeitungen auf, sondern bestenfalls in Bildbänden. Natürlich hat ein Bildband ein ganz anderes Publikum: im Gegensatz zum Zeitungsleser, der die Bilder jeden Tag präsentiert bekommt, geht ein Käufer in einen Buchladen und sucht sich so einen Band aus. Ein weiterer Unterschied zwischen einem Zeitungsfoto und einem Foto in einem Bildband ist auch, daß die Fotografen Einfluß darauf haben, welche Bildunterschriften ihre Fotos bekommen und in welchem Text-

kontext sie auftauchen. Bei Zeitungen hat der Fotograf diese Möglichkeit nicht. Bildunterschriften selbst zu formulieren ist tabu. Die Fotografen dürfen die Bilder abliefern, aber der Textzusammenhang wird von jemand anderem geliefert.

In einem Buch wird beispielsweise ein Foto aus Beirut gezeigt, auf dem zwei Leichen in einem Trümmerfeld liegen. Eine Bildunterschrift dazu lautet: "So behandeln die Palästinenser die Zivilbevölkerung." Eine andere: "So gehen die christlichen Melizen mit der Bevölkerung um." Die Message kann ins Gegenteil verkehrt werden, weil an dem Foto selber der Zusammenhang nicht ablesbar ist.

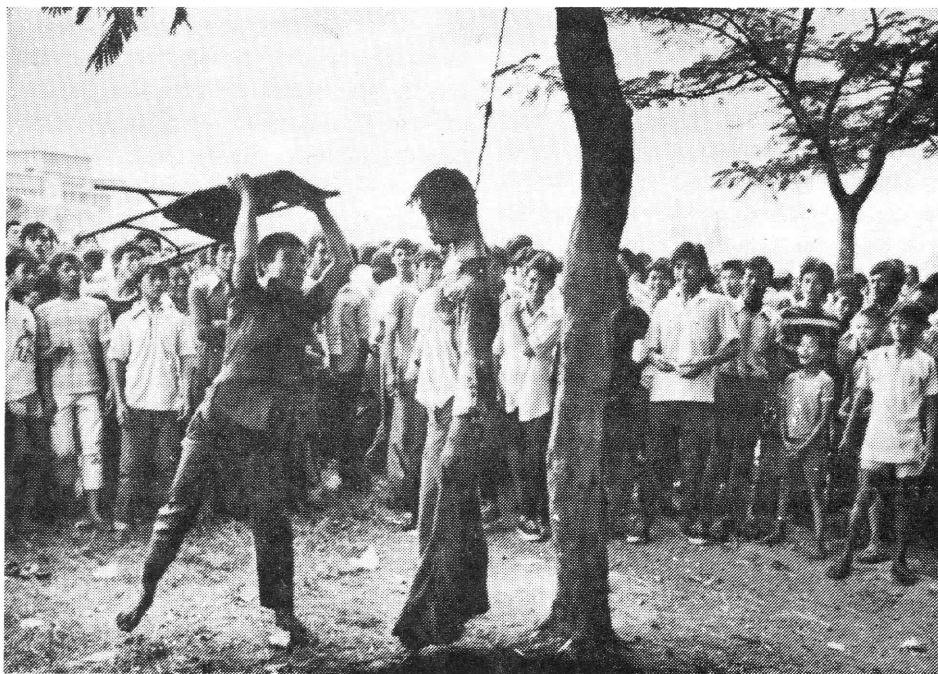
Man kann durchaus allgemeinere Kategorien der Kriegsfotografie vom Zweiten Weltkrieg bis hin zum Vietnamkrieg definieren. Den Fotografen war es erlaubt, sehr viel näher an der Aktion teil-

zunehmen. Dabei muß man sich natürlich darüber klar sein, daß die Unsichtbarkeit des Gegners sich vom Ersten zum Zweiten Weltkrieg bis hin zum Vietnamkrieg steigerte.

Ich habe dazu auch Familienerinnerungen. Als mein Großvater, ein preußischer Soldat, Besuch bekam von einem anderen preußischen Soldaten seiner Einheit, sagte der: "Walter, weißt du noch, wie wir am Waldrand standen und BOING pfiff die Kugel vorbei, und dann fiel der und der." Man hatte richtig das Gefühl von einer Kugel, die vorbeipfeift, und hinten im Feld sitzt der Feind. Wenn dagegen mein Vater erzählte, waren das nur noch Striche am Horizont, wo irgendwelche Stellungen waren, die sie durchs Fernglas sehen konnten. An eine andere Reaktion erinnere ich mich auch noch: Als Schüler hatte ich ein Bild in einem bestimmten Grünton gemalt, wozu mein Vater sagte: "Das ist ja unerträglich." Es stellte sich heraus, der Grünton war genau die Farbe des Waldes in Finnland, auf den er monatelang gestarrt hatte, weil dort der Feind rauskommen sollte, den er nie gesehen hat. Die russischen Soldaten sind ihm dann später nur als Kriegsgefangene begegnet, aber nicht während des Kampfes.

Daß die Distanz zwischen dem einzelnen, kämpfenden Soldaten und dem Feind immer größer wird, hängt mit den Waffen zusammen. So kann auch der Kriegsfotograf nicht mehr den eigentlichen Kampf mit Freund, Feind und Gegner auf ein Bild bannen, sondern - wenn man sich die Fotos aus Vietnam ansieht - nur noch Opfer. Deshalb gibt es auch die eigentlich heroischen Bilder, das Stürmen usw., nicht mehr.

Dany: Ein deutscher Kameramann, der erst im Zweiten Weltkrieg und dann im Vietnamkrieg Aufnahmen gemacht



hat, spricht in Bezug auf Vietnam von einem "schmutzigen Krieg". Kann sich der Begriff "schmutziger Krieg" auf die Reduzierung des Sichtbaren beziehen?

Mitzka: Ich bin sicher, mit schmutzig ist gemeint, daß im Vietnamkrieg vielen Beteiligten die unklaren Fronten deutlich wurden. Im Zweiten Weltkrieg wußte man, wer gegen wen und warum kämpfte. "Ideale" konnten beschrieben werden: Demokratie, Fortschritt usw. Ich glaube, daß sich die Vermischung der Fronten, die Unklarheit der Ideale, auch in die Fotografien einschleicht. Schmutzig heißt aber auch, daß die Grausamkeit des Krieges sichtbarer und offener gezeigt wurde.

Held und Künstler

Hier noch ein ungewöhnliches Beispiel: Ein Heft über gefallene Fotografen, herausgegeben vom Life-Magazin. Sean Flynn, der Sohn von Errol Flynn, gehörte - den Erzählungen einiger Fotografen zufolge - zu denjenigen, die aus eigenem Antrieb nach Vietnam gegangen sind. Er war ein Hollywood-Playboy-Typ, der immer mit dem Motorrad herumraste. In Vietnam zeigte er die Tendenz, grausamste Fotos zu schießen: Folterungen, bei denen Menschen mit der Machete halbiert werden, Verstümmelungen etc. Dabei war zu bemerken, daß die Fotografen untereinander eine Berufsehre haben bezüglich dessen, was sie aufnehmen. Ich komme darauf später zurück.

Angedeutet wurde auch, daß Drogen im Spiel waren. Im Vietnamkrieg sind viele amerikanische Soldaten und Journalisten zum ersten Mal mit dort sehr billig zu bekommenden Drogen konfrontiert worden. Sean Flynn war schließlich so durchgedreht, daß er mit seinem Motorrad auf die Seite der Vietcong raste und ganz erstaunt war, daß sie ihn abschossen.



Um etwas über die "Person Kriegsphotograf" zu erfahren, ist es interessant, sich die Mappen anzusehen, mit der Fotografen sich um den Pulitzer-Preis bewerben. Die Mappen müssen außer den Bewerbungsfotos ein Selbstportrait enthalten und einige weitere Fotos der Selbstdarstellung. Diese Mappen sind von dem Fotografen Horst Faas. An den Fotos ist besonders interessant, wie der Fotograf sich vor einer offiziellen Kommission präsentiert. Man erkennt die Absicht, sich als Held vorzustellen. Ein Foto trägt die Unterschrift: "Faas studies body of Vietcong-Soldier, killed in this foxhole." Ein höchst merkwürdiges Bild: Der zertrümmerte Leichnam eines Vietcong in einem Fuchsloch und drumherum lächelnde Soldaten. Offenbar ist gerade ein Witz gemacht worden. Der Fotograf selbst kniet mit seiner Kamera vor dem Fuchsloch und *studiert* die Leiche, studiert, ob es sich lohnt, ein Foto zu machen. Fast so, wie ein Künstler eben sein Motiv studiert.

Dany: Horst Faas trägt eine Leica. Wurden noch andere Kameras verwendet?

Gibt es von Kriegsphotografen bevorzugte Kameras?

Mitzka: Vorne auf der Mappen ist eine Nikon abgebildet. Die Nikon-Aktion mit Vario-Objektiv.

Dany: War die Benutzung der Motorkamera bei der Straßensexekution eine Ausnahme?

Mitzka: Eddy Addams ist nicht hauptberuflich Kriegs-, sondern Nachrichtenfotograf. Fotografen, die über manchmal sehr schnell ablaufende Aktionen berichten - Unfälle zum Beispiel - tendieren zur Motorkamera, weil sie die Hundertstelssekunde treffen müssen. Unter kommerziellen Fotografen hat die Benutzung von Motorkameras grundsätzlich zugenommen.

Eine weitere Bildunterschrift aus der Bewerbungsmappen lautet: "In line of duty" - bei der Pflichterfüllung. Dieser "Soldier of the Vietnam-Army" - darauf wird großen Wert gelegt - dieser Vietnameser tritt einem Farmer auf den Kopf, der eine ungenaue Information über Vietcong-Guerillas herausgegeben hat. So ein



Foto "In line of duty" zu nennen, ist schor ziemlich absurd. Wenn man die Fotos genau ansieht, kann man rekonstruieren, wie weit der Fotograf von der Aktion entfernt ist. Hier ist er drei Meter weit weg. Man sieht, daß kein Teleobjektiv benutzt wurde, sondern er steht daneben - und ihm wird auch Platz gelassen.

Dany: Die Kameraleute aus den Wochenschauen sagen, daß sie immer gut mit den Soldaten zusammengearbeitet haben, weil die Soldaten gerne abgebildet werden wollten als "Gruß an die Verwandten". Im Gegensatz dazu sind auf diesen Fotos die Gesichter oft abgewandt - in Aktionen also, bei denen die Soldaten nicht gerne von der Mutti gesehen werden wollen.

Mitzka: Ich glaube nicht, daß in Vietnam noch Fotos von der Sorte "Erinnerungsfoto" und "Etappengemütlichkeit" geschossen wurden, bei denen man den Hut abnimmt und seinen Namen darunter hat. An solchen Fotos waren die Fotografen nicht interessiert, sondern an Dramatik, an Aktionen, die nach Kampf aussahen. Ich glaube kaum, daß Soldaten, die verwundete Kameraden wegschleppen oder Leichen ausgraben, sich mit dem Bewußtsein danebenstellen, daß sie gerne fotografiert werden möchten.

Ein französischer Fotograf zeigte mir ein Dia-Karussell - er war gerade aus Vietnam zurückgekommen - über ein Dorf, das am Tag vorher von Amerikanern in der entmilitarisierten Zone bombardiert worden war. Die Dias stellten einen Ablauf dar: Zuerst waren Kinder zu sehen, die nach Granathülsen suchten; als Altmetall können sie die Hülsen verkaufen, um davon zu "leben". Danach ein im Schlamm versunkener Panzer. Dann tauchten zwei betrunkene oder unter Drogen stehende südvietnamesische Soldaten auf, die für den Fotografen posieren wollten. Der Nachrichtenfotograf sagte, er sei von der Magnum-Agentur und solche Fotos mache er nicht. Er erzählte, daß die Soldaten daraufhin mit ihren Maschinengewehren kurz in den Sand schossen, und dann hat er sie ganz schnell doch fotografiert. Sie posierten für die Kamera: Der eine holte sich von dem Schlachtfeld ein abgerissenes Bein und stellte es sich als drittes zwischen die Beine. Der zweite posierte daneben mit zwei abgerissenen Köpfen, die er sich auf die Schultern setzte. Mittelalterliche Phantasien mit abgeschnittenen Ohren etc. Das sind natürlich Fotos, die keine Illustrierte haben will, die niemand veröffentlicht.

Dany: Kann man an den Fotos erkennen, ob sie unter Drogeneinfluß entstanden sind, schreiben sich die Drogen in die Fotos ein?

Mitzka: Es ist schwer zu beweisen, ob ein Fotograf unter Drogen stand. "Shell-shock" (Kriegstrauma, Kriegsneurose) könnte man sagen. Es gab dort ständig Leute zu sehen, die sich in Schockzuständen befanden.

Bei diesem Farbfoto von Larry Burrows herrscht eine eigentümliche Stimmung: Der Verletzte liegt halb im Schlamm. Ein weiterer Verletzter mit blutigem Verband will ihm noch helfen,

wird aber von anderen zurückgehalten. Die Stimmung ist sehr eigentümlich. Burrows war der erste, der regelmäßig Farbbilder gemacht hat. Auf den Farbfotos wird die Materialität des Krieges sichtbar: der Schlamm, der entlaubte Urwald etc.

Dany: Es sieht aus wie ein altes Gemälde - perfekt gearbeitet, beispielsweise mit dem roten Fleck hier. Mich erinnert es an Caravaggio. Im Vordergrund eine angedeutete Jesus-Geste.

Mitzka: Ja, es ist viel malerischer. Farbe war bei Kriegsfotos eher tabu. Ich weiß von einer Diskussion beim *Stern* über ein Foto aus Mogadischu: die Erstürmung der Maschine *Landshut*. Das Foto von einem erschossenen Terroristen, der auf der Bahre weggetragen wird, gab es einmal in Schwarz-Weiß, einmal in Farbe. Der Mitarbeiterstab diskutierte darüber, ob die Abbildung in Farbe oder in Schwarz-Weiß veröffentlicht werden sollte. Einer sagte: "Blut kommt besser schwarz-weiß. Es ist dramatischer und nimmt die Leute mehr mit." Komischerweise wird schwarz-weiß realitätsnäher wahrgenommen als eine farbige Abbildung. Andere sagten als Gegenargument: "Das verändert sich ständig. Farbe drängt sich immer mehr vor. Da jetzt Tageszeitungen in Farbe drucken können, werden auch vom Betrachter Nachrichtenfotos in Farbe mehr und mehr akzeptiert."

Das "Bild" von Burrows ist klassischer als das Foto der Straßensexekution in Saigon, bei der man keinen Hintergrund hat. Die Kriegsphotoästhetik in diesem farbigen Bild zeigt mehr von der Situation, in der sich die Soldaten befinden: die Erde, die gegrabenen Löcher, der Unterstand, in dem sie hocken. Es kommt den Beschreibungen der Soldaten näher (Michael Herr hat ein Buch dazu geschrieben - "Dispatches"), und vermittelt



mehr von den Gefühlen: wie sie im Unterstand sitzen und nachts nur vage Geräusche hören, wie der Vietcong sich bewegt - der Feind, den sie nie sehen. Der eine spielt eine Jimi Hendrix-Kassette ab, der andere raucht seinen Kiff oder nimmt sein Heroin. Eine Desorientierung wird sichtbar. Man ist an einem Ort, über den man nicht so recht etwas weiß: Der Hügel da hinten hat so einen Namen, man weiß nicht genau, wo man ist, weiß auch gar nicht, was drumherum passiert, was hinter und was vor einem kommt. Diese Erfahrungen haben viel mehr mit dem Krieg selber zu tun, mit der Erfahrung von Kampf.

Dudda: Inwieweit ist die Kamera als eine distanzschaffende für den Fotografen wichtig? Hilft die Kamera, die psychische Belastung zu entschärfen, indem sie als Instrument dem Fotografen ein Gefühl von Kontrolle und Schutz gibt?

Mitzka: Den Beschreibungen der Fotografen nach war es so, daß die Kamera vor dem Auge die Begründung dafür darstellte, daß man überhaupt anwesend war. Das ist sicher eine professionelle Deformation - wie wir bei Horst Faas gesehen haben -, daß man sich durch die Kamera der Sache annähert. Ohne Kamera würde die Näherung zu einer eigentümlich obszönen Geste werden: als würde man an einer Leiche schnuppern. Ohne Kamera könnte man auch aus großer Entfernung das Geschehen verfolgen und bräuchte nicht nach dem Detail sehen, wie es der Fotograf dann macht.

Auch bei der Straßenexekution gibt es ein Foto, auf dem sich jemand über die Leiche beugt. Die Fotografen wissen sehr gut, daß der Betrachter unbewußt registriert, wie weit der Fotograf selber von dem Objekt weg ist. Auch wenn die Betrachter technisch nichts über Fotografie wissen, haben sie ein Gefühl dafür, wie weit der Fotograf herangegangen ist.

Die Distanz ist im Laufe der Zeit immer kürzer geworden. Das hat auch mit der Technik zu tun. Früher gab es große Kameras, die schon von der Apparatur her eine größere Distanz erforderten. Bei der Leica dagegen konnte man die Distanz schätzen und den Apparat darauf einstellen. Das war bei den älteren Kameras nicht der Fall. Jetzt, bei Autofocus, kann man ganz dicht herangehen.

Dudda: Habe ich das richtig verstanden: je weiter die Technik fortschreitet, desto näher geht der Fotograf an die Opfer ran?

Mitzka: Ja. Das hat nicht nur mit der technischen Entwicklung, das hat auch mit den sich verändernden Tabugrenzen zu tun. Die Distanz zu einer Aktion zu halten, gehört zu den kulturell definierten Abständen, die man zu Personen einzuhalten hat, ohne den Intimbereich zu verletzen. Wenn man näher als 20 cm an eine Person herankommt und ihr eine Kamera vorhält, ist man im engsten Körperbereich. Vor kurzem wurde Hannelore Kohl während eines Banketts von einem Objektiv am Hals verletzt; da muß der Fotograf sehr nahe drangewesen sein.

Dudda: Eine Achtung der Person gibt es bei den Kriegsfotos nicht.

Mitzka: Nein. Die psychische Seite, die du ansprachst, hat mich auch sehr fasziniert: daß man einem Fotografen gegenüber sitzt - wie diesem Horst Faas -, der sich offensichtlich in den unvorstellbarsten, grausamsten Umgebungen bewegt und, ohne mit der Wimper zu zucken, fotografiert hat. Man selber kennt so etwas nur durch Kino und Video. D.h. ein grausames Geschehen dringt nur als Vermitteltes in die Phantasien oder Alpträume ein. Und dann sitzt dir jemand gegenüber, der jahrelang in Kriegen fotografiert hat - ob nun in Beirut, am Golf oder in Vietnam -, und dem so ein Haufen Leichen einfach nichts ausmacht. Einerseits abgestumpft, andererseits cooler Profi - der fotografiert alles. Dann hört man doch genauer zu, wie die Fotografen begründen, warum sie diesen Job machen. Sie begründen natürlich sehr allgemein mit: "Einer muß es ja machen; einer muß das aushalten, um dem Rest der Welt die Grausamkeit des Krieges zu zeigen." Gleichzeitig hört man subtil so etwas wie eine Angst-Lust heraus, die einen umtreibt wie "Der Junge, der auszog das Fürchten zu lernen" (*Gebrüder Grimm*). Die Aussagen der Kriegsfotografen über sich selber gipfeln in eine Art Wettbewerb. Der englische Fotograf Don McCullin schreibt z.B. unter seine Fotos: "I want to be the toughest photographer in the world".

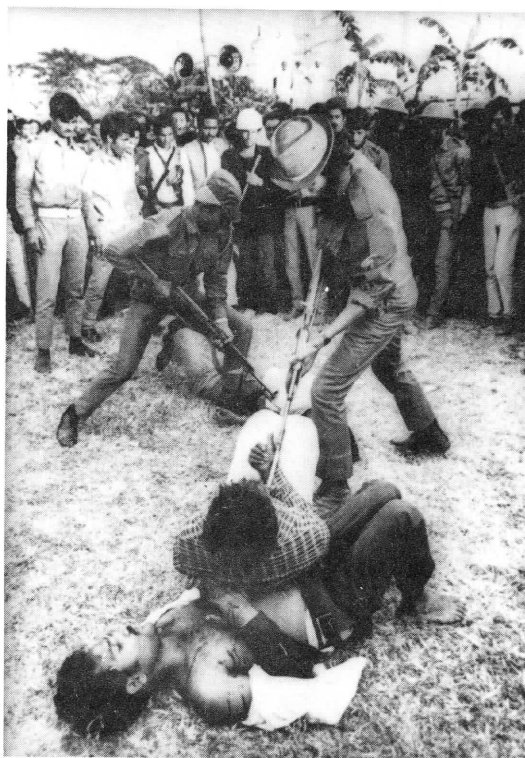
Dudda: Wie findet beim Fotografen eine Kontrolle über die eigenen Emotionen statt? Einer Leiche nähert man sich anders, wenn man sich eine Kamera vor das Auge halten kann.

Mitzka: Beim Blick durch ein Teleobjektiv kann es auch passieren, daß jemand z.B. von einem Zug überfahren wird, weil er damit beschäftigt ist, die

Kamera einzustellen und das Nahen des Zuges gar nicht bemerkt.

Dudda: Ich habe ein Buch über Gerichtsmedizin, in dem Menschen abgebildet sind, die z.B. überfahren wurden, deren Kopf ein Beil gespalten hat etc. Neben der Angst-Lust beim Betrachten bemerkte ich bei mir auch ein Bedürfnis, die Abbildungen zu *studieren*, um auf einen Anblick vorbereitet zu sein, der mir unvermutet begegnen könnte. Die Hoffnung, vielleicht eine eingebildete, mit einem Anblick besser fertig werden zu können, wenn man vorher eine Vorstellung davon hat, was für ein Anblick dem eigenen Auge zustoßen könnte. Ein Sich-vertraut-machen, um einen Schock zu vermeiden. Gibt es so eine Haltung auch bei den Fotografen: daß man das Entsetzliche einer Materialvorstellung unterwirft, was einerseits negativ ist, andererseits aber auch eine Schutzfunktion für einen selbst hat. Muß man nicht einen Schock bekommen, wenn man angesichts zeretzter Leiber den Bezug zum Menschen wieder herstellt?

Mitzka: Die Fotografen müssen einen sehr ausgeprägten Verdrängungsmechanismus haben, sonst könnten sie das nicht aushalten. Zu dem Thema ist noch ein anderes Foto von Horst Faas interessant, für das er ebenfalls einen Pulitzer-Preis bekam. Es gab Auseinandersetzungen zwischen Hindus und Moslems in Bangladesch, und Horst Faas sowie drei andere Fotografen wurden nach Dacca geschickt. Mehrere Moslem-Soldaten hatten dort Kollaborateure festgenommen, die gestehen sollten, daß sie Mitarbeiter des Feindes sind. Drumherum hatte sich eine Zuschauermenge versammelt. Die Soldaten fesselten die Gefangenen und machten sich nun einen Spaß daraus, die Gefangenen vor der Zuschauermenge über Stunden hinweg mit einzelnen Bajo-



nettstichen umzubringen. Die Fotografen - wenn man sich das Foto daraufhin ansieht - standen dabei im engeren Ring der Zuschauer, d.h. die Gefangenen wurden direkt vor ihrer Nase gequält.

In diesem Heft sind auch die Fotos der anderen anwesenden Fotografen abgebildet, die dasselbe fotografierten: Fotos von Penny Tweedy, Michel Lorant. Es wurde erzählt, daß der Franzose Michel Lorant in dieser Situation zu den anderen Fotografen sagte: "Es scheint, als würden die Soldaten die Aktion für uns mitinszenieren, als würden sie uns fragen: Wie findet ihr das?" Den Fotografen war das Verhalten der Soldaten unangenehm und sie beschlossen: "Wir hauen ab. Hört auf damit. Schluß hier." Gemeinsam sind sie ins Hotel gegangen. Horst Faas ist jedoch noch einmal zurückgekehrt - die anderen hat er schön abgehängt, könnte man sagen - und hat dieses Foto geschossen, mit dem er den Pulitzer-Preis gewann.

* "Gregor Straub von NBC sagte, er brauche unbedingt die Nahaufnahme eines schweißgebadeten Soldatengesichts. Rudolfo Carrillo von CBS sagte, er müsse einen verzweifelten Kommandanten filmen, der unter einem Busch sitzt und weint, weil seine ganze Abteilung aufgerieben wurde. Ein französischer Fernsehmann wollte eine Totale, und dann sollten von der einen Seite honduranische Soldaten gegen eine sal-

vadorianische Abteilung vorstürmen oder umgekehrt. Ein anderer wiederum wollte einen Soldaten aufnehmen, der einen gefallenen Kameraden wegschleppt. Nach den Kameraleuten äußerten die Radioreporter ihre Wünsche. Enrique Amado von Radio Mundo wollte das Stöhnen eines verwundeten Soldaten aufs Band bekommen, der nach Hilfe ruft, immer schwächer und schwächer, bis er seinen letzten Atemzug tut. Charles Meadows von Radio Canada wollte die Stimme eines Soldaten haben, der mitten im Kugelhagel den Krieg verflucht. Naotake Mochida von einer japanischen Rundfunkstation benötigte das heisere Rufen eines Offiziers, der das Donnern der Kanonen überschreit und über ein japanisches Radiotelefon mit dem Stab spricht.

Auch andere wollten weiter vorrücken. Dabei spielte die Konkurrenz eine wichtige Rolle. Da das amerikanische Fernsehen weiterdrängte, mußten die amerikanischen Nachrichtenagenturen sich anschließen. Da die amerikanischen Agenturen nicht zurückbleiben wollten, mußten auch Reuter und AFP sich anschließen. Da der Reporter von NBC marschierte, blieb auch dem Reporter von BBS nichts anderes übrig. Als einziger Pole in dieser Gruppe wurde ich von patriotischem Stolz erfaßt und wollte mich denen anschließen, die sich todesmutig zum Weitermarsch entschlossen. Unter einem Baum blieben diejenigen zurück, die behaupteten, sie hätten ein schwaches Herz oder wollten nur einen allgemeinen Kommentar schreiben und hätten daher keine Verwendung für Details."

Aus "Der Fußballkrieg. Berichte aus der Dritten Welt" von Ryszard Kapuscinski.

Thomas Tielsch / Manfred Geier

Schuß Gegenschuß

Ein Gespräch über Krieg, kriegerischen Blick und Kriegsfilme

"Schuß Gegenschuß: Kino ist militärischer Blick. Filmgeschichte ist auch die Geschichte von der Nutzung militärischer Technik an der Heimatfront. Kamerasoldaten schießen Beutebilder, Bilder werden Waffen." (Thomas Tielsch)

Im Oktober 1990 zeigte das METROPOLIS (Kommunales Kino Hamburg) eine Zusammenstellung von 17 Filmen - dokumentarisch, experimentell, trivial, vom NS-Schmachtfezzen zum *Fliegenden Auge Hollywoods* -, zentriert um eine "Logistik der Wahrnehmung", in der die Bilder und Töne einer kriegerischen Logik und Schweise unterliegen, der alles Sichtbare zum Beuteobjekt wird. In ihrem Kriegsfilm "Schuß Gegenschuß" haben Thomas Tielsch und Niels Bolbrinker diese Logik sichtbar gemacht und ihre gewalttätige Dynamik reflektiert. Über dieses Projekt war im Programmheft zu lesen: "Kameramänner sehen ihre Arbeit im 2. Weltkrieg und in Vietnam. Der Reichsfilmintendant a.D. blickt auf den Obersalzberg. Und die ehemaligen Festungen zeigen sich als versinkende Kultstätten. In einer weit angelegten Collage kombiniert der Film Wochenschaumaterial mit einem Netz aus literarischen Texten und Äußerungen der ehemaligen Kameramänner, vermittelt die Faszination, die die ästhetisierenden Propagandabilder vom Krieg ausüben. Eine Faszination, die selbst beim Anblick der zerstörten Bunkeranlagen noch fortbesteht. Er zeigt die Fortschritte im Kriegs- und Kamerawesen, vom Chronofotografischen Gewehr des Jules Marey bis zum Fernsehen im 3. Reich und in Vietnam, und wir sehen, daß die Geschichte des Films nicht von der Geschichte des kriegerischen Blicks getrennt werden kann." Einige Aspekte von "Schuß Gegenschuß" lieferten die Anregung des folgenden Gesprächs.

Geier: Euer Programm "Schuß Gegenschuß", wie ist es eigentlich entstanden? Im Programmheft habt ihr geschrieben: "Zunächst hat uns interessiert, was die Kameramänner konkret getan haben, und wie das Bild vom Krieg aussieht, das durch diese Arbeit entsteht - die Arbeit von Kamerasoldaten, die statt eines

Schießeisens eine Arriflex trugen." Woher stammte "zunächst" dieses Interesse?

Tielsch: Es hatte einen sehr konkreten Anlaß. Niels hatte Werner Bergmann kennengelernt. Das ist einer von den Kameramännern, die auch im Film zu Wort kommen. Dieser Werner Bergmann hat, bis auf den letzten, auch für alle Filme von Konrad Wolf als Kameramann gearbeitet. Das ist ein sehr berühmter Kameramann gewesen, in der DDR zumindest. Von ihm haben wir erfahren, daß er seine Arbeit in der Propagandakompanie gelernt hat, in der Heer, Film und Propaganda koordiniert waren. Bergmann war also einer jener Kriegsberichterstatter, aus deren Kriegsbildern die Deutsche Wochenschau montiert wurde. Das war der konkrete Ansatzpunkt, wo wir uns gefragt haben: Was ist da eigentlich passiert? Das konkrete Interesse an der Arbeit der Kameramänner der Propagandakompanie war also "zunächst" da. Daraus hat sich dann ein abstrakteres Interesse ergeben. Aber das ist ja gar nicht "abstrakt". Es betrifft die konkrete gesellschaftliche Funktion der Kriegsbilder, ihrer Produktion und ihrer Verwendung.

Geier: Ihr seid also erst durch die Begegnung mit diesem Kameramann auf die Zusammenhänge gestoßen, die dann auch programmatisch im Titel eures Projekts formuliert sind: "Schuß Gegenschuß". Einerseits handelt es sich um rein filmtechnische Begriffe, andererseits ist dabei die kriegerische Metaphorik nicht zu überhören. Kino erscheint als Organisation und Ausrichtung eines militärischen Blicks. Seid ihr durch die Begegnung mit Bergmann zu den weiterreichenden Fragestellungen gekommen, die allgemein das Verhältnis zwischen Krieg und Kino betreffen?

Tielsch: Ja, so ist es gewesen. Aber es hatte Voraussetzungen. Wenn du dich

dein Leben lang mit Gartenbau beschäftigt hast, dann wirst du, wenn du einen Kameramann triffst, der früher bei der Propagandakompanie gearbeitet hat, nicht unbedingt draufkommen, in die Richtung "Krieg und Kino" weiterzudenken. Auch in dem Film, in der Dokumentation, die ich davor gemacht habe - "Aus grauer Städte Mauern" -, hatte ich mich schon gefragt, was passiert da, wenn im Ruhrgebiet eine ganze soziokulturelle Landschaft kaputtgeht, aber dann in kleinen simulierten Räumen, nämlich diesen künstlichen Freizeitparks, wieder aufgebaut wird. Man kann da ehemalige Bergleute sehen, die jetzt arbeitslos sind, wie sie durch nachgebaute Silberminen latschen und irgendwelche Metallstückchen schürfen. Was geht da in den Köpfen vor und was sind das für Bilder, die man da sieht? Also, das war ein Thema, das mich schon früher interessiert hat.

Geier: Das würde bedeuten, daß du aufgrund deiner eigenen praktischen Erfahrung als Dokumentarfilmer mit einem Sujet, das vordergründig gar nichts mit dem Krieg zu tun hat, sondern mit der Zerstörung einer Landschaft und ihrer simulativen Rekonstruktion, eine bestimmte Nähe sehen konntest auch zu dem, was ein Kriegsberichterstatter im 2. Weltkrieg getan hat. Aber zwischen deiner eigenen Arbeit und der Propagandatätigkeit der "Kamerasoldaten" besteht doch eine recht große Differenz.

Tielsch: Sagen wir mal so: Gegenüber der Differenz sind die möglichen Zusammenhänge immer deutlicher geworden. "Aus grauer Städte Mauern" ist gedreht worden im sogenannten tiefsten Frieden. Wir sind damals von einer völlig anderen Bewußtseinslage ausgegangen, als sie gegenwärtig existiert. Aber wir haben uns auch gefragt: Wo sind denn eigentlich in diesem irrsinnigen Frieden,

der uns irgendwie nicht ganz koscher vor- kam, die kriegerischen Elemente ver- steckt? Und bei dieser Frage kommt man natürlich auch auf die Medien und auf bestimmte Arbeitsweisen, die die Realit- ät verändern, umformen, simulieren, vielleicht auch zerstören, obwohl sie nur abzubilden scheinen.

Geier: Aber dieser illusionäre Frie- den, in dem man lebt, und ein positives Bild der eigenen dokumentarischen Ar- beit könnten dich doch so absichern, daß du nicht unbedingt eine Beziehung her- stellen muß zum Krieg, zur Kriegswahr- nehmung, zur militärischen Bilderpro- duktion, zur Kriegsästhetik, oder zur Si- mulation dieser Phänomene in den Me- dien. Die offizielle Meinung lautet doch eher: Wir leben in einer recht friedlichen Gesellschaft und unsere technischen Ge- räte haben mit einer Waffe nicht das ge- ringste zu tun. Irgendwie muß bei dir ein weitergehendes selbstreflexives Moment schon vorgeherrscht haben. Denn andere Dokumentaristen sehen das nicht unbed- ingt so, wie du das gesehen hast. Dein Interesse könnte ja auch nur historisch ge- wesen sein: Es gibt noch ein paar überle- bende Dokumentaristen aus dem 2. Welt- krieg, aber das sind gewissermaßen Ein- zelgänger, deren damalige Arbeit weder für die Ästhetik noch für die Technik und Arbeitsweise eines Dokumentarfilmers eine größere Rolle spielen. Was ist das tiefere Motiv deiner Zusammenschau von Kriegsberichterstattung und filmischer Dokumentation?

Tielsch: Ich meine, es ist ja eine all- gemeine Erfahrung jedes Dokumentari- sten, daß er in Zusammenhänge hinein- geht oder eindringt und bereits mit sei- nem Erscheinen auf eine bestimmte Art diese Zusammenhänge demoliert. Er will, was er wahrnehmen kann, als Bild mitnehmen, gleichsam als Beutebild, das

er dann in andere Zusammenhänge stellt und dabei, in friedlicher Absicht, doch nur sein Demolierungswerk fortsetzt. - Ich will ein konkretes Beispiel aus die- sem Ruhrgebietsfilm erwähnen: Es gibt da ein Dreieck zwischen Autobahnen und Eisenbahnlinien, ein Brachland, wo fr- üher eine chemische Fabrik war, und jetzt nichts mehr ist, nur Gärten, wildgebaute Schrebergärten, und irgendwelche Tür- ken bauen da ihre Bohnen an. Und inzwi- schen wohnen ein älterer Arbeiter und ein junger Mann, die wohnen beide in einer Laube zusammen. Sie sind da völlig ver- steckt und man kommt auch ganz schwer zu ihnen. Da wohnen also Menschen, die sich definitiv zurückgezogen haben. Nun haben die noch nicht einmal verweigert, daß wir dort drehen durften. Was sie aber getan haben: Sie haben sich unserem Ver- wertungsinteresse verweigert, indem sie auf unsere Fragen keine Antworten gege- ben haben. Sie haben sich zwar hingesezt und uns freundlich angelächelt, sie haben sich auch filmen lassen. Sie haben uns aber nichts erzählt. Wir konnten sie fra- gen, was wir wollten.

Geier: Was glaubst du, warum? Weil sie ein intuitives Gefühl dafür hatten, daß ihnen durch eure Kamera- und Dokumen- tararbeit, durch euer dokumentarisches Interesse, alles sehen und wissen zu wol- len, etwas von ihrer Lebendigkeit, auch von ihrem zurückgezogenen Geheimnis, weggenommen wird? Das wäre etwa je- nes Motiv, das mir besonders in den ara- bischen Ländern aufgefallen ist. Die mei- sten Menschen dort wollten sich einfach nicht filmen lassen, und wenn, dann nur äußerst zurückhaltend, weil sie offen- sichtlich befürchteten, daß der technische Apparat etwas von ihnen zerstört, weil er mittels Technik in ihr Leben eindringt.

Tielsch: Ich weiß natürlich nicht, ob sie das auch in unserem Fall so gedacht

haben. Aber was sie spürten, kann ich mir wirklich gut vorstellen. Wenn das Zen- trum, das totalitäre Medium, das alles in den Blick bekommen will, so stark ge- worden ist, daß es keine Peripherie mehr gibt, also wenn im Grunde überall, ob auf dem Land oder in der letzten Ecke, die- selben Bilder gemacht werden, weil sie alle aus dem Zentrum kommen, wenn man immer weiter weggehen muß, um noch Peripherie zu sein und sich der zen- tralistischen Logistik der Wahrnehmung zu entziehen, dann kann es schon sein, daß man in irgendeiner Ecke seines Be- wußtseins, ohne viel nachzudenken, spürt, daß hier schon wieder das Zentrum kommt, um sich auch das Periphere ver- fügbar zu machen. Allein schon durch die technische Apparatur, die impliziert, und das weiß ja jeder, daß man durch ein me- chanisches Kinoauge gesehen und da- durch zum öffentlichen Bild gemacht wird. Man wird aus dem peripheren Be- reich in das Zentrum gebracht und damit im Grunde zu einem Teil dieser komplet- ten Maschinerie.

Geier: Die Angst davor wäre dann nicht mehr nur die Angst vor dem magi- schen Bild, sondern die Angst vor dem technischen Simulakrum, das zerstören muß, was es dann nach seinen eigenen Regeln verarbeitet und rekonstruiert. Dein Bild wird analysiert und zu einem Film synthetisiert, der mit dir eigentlich wenig zu tun hat, aber doch so tut, als ob er dokumentarisch das abbilden würde, was du bist.

Tielsch: Es gibt in diesem Zusam- menhang das schöne Bild von Baudril- lard: daß es eben Situationen gibt, und damals war das für mich eine solche Si- tuation, wo man den Sargdeckel der Tut- ench-amun-Mumie aufhebt und in die- sem Moment die Mumie zerfallen sieht. So gesehen wird eine Kamera zur Waffe

in dem Augenblick, in dem sie Realitäten deformiert, auch im tiefsten Frieden.

Geier: Euer Film ist also nicht nur ein Film über ein historisches Faktum (daß es diese Kameramänner und ihre Arbeit in den Propagandakompanien gab, in der Bilderschießen, militärische Taktik und propagandistisches Szenario zusammenkamen), sondern er ist eine Art Selbstreflexion über die eigene dokumentarische Arbeit im Medium dieser Dokumentation selbst. Man konnte es an der Materialauswahl sehen, an der gezeigten Aufnahmesituation, am Schnitt und an der Collagetechnik. Es fällt bei "Schuß Gegenschuß" ins Auge, daß ihr versucht habt, die Ästhetik des Krieges, wie sie damals technisch realisiert worden ist, in eurem Dokumentarfilm selbst vorzuführen, und zwar so deutlich, daß man wirklich sieht: hier besteht eine enge Beziehung, eine Art Analogie zwischen Waffentechnik und Filmtechnik. Ihr habt zum Teil die Ästhetik der deutschen Kriegswochenschau nachgeahmt. Der Film sollte selbst als das zu sehen sein, wovon er handelt. - Ich bin auch davon überzeugt, daß diese technischen Analogien systematisch aufgezeigt werden können (wenn man z.B. zeigt, daß eine Kamera wie ein Gewehr aussieht, oder die Einzelaufnahme wie ein Maschinengewehr funktioniert, mit dem sie ja auch zusammengeschaltet worden ist); auch historisch ist das Herkommen des modernen Krieges und moderner Waffensysteme und die Entwicklung bestimmter Kamera- und Filmtechniken ziemlich übereinstimmend. Aber ich habe noch immer Bedenken gegen eine solche direkte Bezugnahme. Sie klingt zwar plausibel, hält vielleicht jedoch nur eine historische Parallelentwicklung fest, ohne daß es dabei direkte Abhängigkeiten oder gar Determinationen gibt. Filmen muß nicht unbedingt zur Kategorie der Waffentechnik gehören.

Tiensch: Mir leuchtet dieser enge Zusammenhang ziemlich stark ein, mit der Einschränkung allerdings, daß es vorrangig nicht ständig um diese technischen Analogien gehen darf. Ich komme noch einmal auf den Begriff des "kriegerischen Blicks" zurück, der ja für beide gilt, für den Schützen und für den Kameramann. Man kann diesen Begriff ja durchaus präzisieren. Was versteht man eigentlich darunter? Und da wird der Zusammenhang von Krieg und Kino schon wieder sehr sinnfällig. Es handelt sich hier um einen Blick (und dabei hilft ihm der Kader sehr gut), der ein Bild in eine Hierarchie bringt, also der in dem Wahrnehmungskomplex zwischen wichtig und unwichtig unterscheidet und das hierarchisiert, also auch zentriert und ausrichtet. Und es ist vor allem ein Blick, der ganz deutlich unter Verwertungsabsichten sieht. Das, was du siehst, siehst du dir an mit der Absicht, es in einer schon vorher relativ klar festgelegten Form zu verwenden, ob du es nun als Zielobjekt verwertest (wenn du z.B. sagst, da ist dieser Panzer und ich sehe ihn als Panzer und ich schieße darauf) oder ob du es als Bild für deine eigenen Zwecke haben willst und es dann wirklich auch als Beutebild bekommst. Du machst eine Beute, weil du es als Bild verwerten willst. Du könntest diesen Blick genauso gut als "pornographischen" Blick bezeichnen, der kriegerische Blick ist nicht viel anders. Es handelt sich darum, einen Blick zu werfen auf jemanden mit der völlig klaren Vorstellung davon, wie das Bild dann zu verwenden ist.

Geier: Aber wenn deine Selbstreflexion als Dokumentarfilmer so weit geht, wieso kannst du dann überhaupt noch dokumentarisch arbeiten? Führen deine Überlegungen nicht zu einer so großen Skepsis gegenüber der eigenen Arbeit,

daß du lieber die Finger davon lassen solltest, auch im buchstäblichen Sinne, also keine Kamera mehr in die Hand nimmst?

Tiensch: Dazu führt es bei mir nicht. Für mich stellt sich eher die Frage: Wie gehe ich mit dem Medium um? Was versuche ich bei der Arbeit herauszuarbeiten? Was kann ich sichtbar machen?

Geier: Du willst in deinen Filmen nicht nur etwas zeigen, sondern du willst auch noch zeigen, wie du es zeigst. Und du glaubst, daß der Zuschauer die Chance oder auch nur die Lust hat, diese zweite Reflexionsstufe wahrzunehmen?

Tiensch: Ja, das ist mein Anspruch an mich selbst, nicht an den Zuschauer, die gezeigten Phänomene auch reflektierbar zu machen. "Schuß Gegenschuß" bietet den Zuschauern dabei viele Reaktionsmöglichkeiten an. Du kannst anfangen zu weinen, genausogut kannst du dich aber auch faszinieren lassen von diesen Bildern des Krieges. Du kannst dich auch bombadiert fühlen.

Geier: Euer Film hat etwas von einem Bombardement, besonders dann, wenn ihr die Bildfolge so rasant gestaltet, daß sie bruchlos Anschlüsse an die Kriegsbilder von Bombardements bieten. So gesehen leuchtet es auch ein, daß ihr euren Film einen "Kriegsfilm" nennt. Er vermittelt streckenweise gerade jene Faszination, die auch ein normaler Kriegsfilm besitzt.

Tiensch: Wir haben ihn "Kriegsfilm" genannt, weil er damit spielt, den Zuschauer zu faszinieren mit genau den Mitteln, die er kennt aus den Kriegsfilmen und Kriegsberichterstattungen. Aber es ist immer auch diese andere Ebene da, auf der das Medium sich selbst reflektiert und auf der auch der Zuschauer eine Chance hat, seine eigene Faszination zu bedenken und sich von seiner eignen Begeisterung zu distanzieren.

Geier: Euer "Kriegsfilm" ist also zugleich ein "Antikriegsfilm".

Tielsch: Ich finde gar nicht, daß es "Antikriegsfilme" gibt. Es geht dabei ja immer um die Organisierung einer Wahrnehmungsstruktur, die im Grunde immer kriegerisch oder militärisch ist. Du wirst durch die Bilder und ihre Folge gefangen genommen, gefesselt. Es ist da etwas, das dich übermannt. Wenn der Film schlecht gemacht ist, natürlich nicht.

Geier: Das heißt, daß das Phänomen des kriegerischen Blicks verschiedene Bereiche beherrscht. Es beginnt schon bei der Planung, weil vorbereitet und geplant wird wie für einen möglichen Kriegsfall; dann wird in der Aufnahmesituation der Blick kriegerisch auf der Suche nach seinem Beutebild; dann wird das Material verarbeitet, verwertet, umgestellt, zerstückelt und zerhackt, wieder zusammengesetzt, um bestimmte Effekte zu provozieren; und am Ende bekommt der Zuschauer noch ein filmisches Bombardement geliefert, das ihn nicht aus seinem Bann lassen will.

Tielsch: Haha, das ist es genau und das ist, im Schnellgang gesprochen, genau das, was wir als Methode nicht nur praktiziert, sondern auch noch thematisiert und reflektiert haben.

Geier: Zu diesem Zweck habt ihr noch ein ganzes Bündel anderer Filme zusammengestellt, auch viele Spielfilme. "Schuß Gegenschuß" liefert dazu eine Perspektive, in der man die anderen Filme auf ungewohnte Art neu zu sehen lernen kann. Hast du den Eindruck, daß sich das Publikum auf diese Perspektive eingelassen hat? Ist deutlich geworden, daß es sich bei all diesen Filmen - von Dassins "The Naked City" bis zum Spiegel-TV "Geiseldrama Gladbeck" - um das Problem "Schuß Gegenschuß" handelt, um Phänomene des kriegerischen Blicks, der

Analogie zwischen Waffen- und Kameratechnik, der Erbeutung von Bildern und ihrer "propagandistischen" Verwertung?

Tielsch: Ich kann dazu nichts sagen, denn es haben ja nicht alle alle Filme gesehen. Was ich sagen kann ist, daß einige das komplette Programmheft gelesen haben, in dem ich ja auch die verschiedenen Filme auf dieses Oberthema hin interpretiert habe, also zu zeigen versuchte, warum auch ein Film wie "Afrika Addio" in diesem Zusammenhang zu sehen ist, als ein kriegerischer Propagandafilm gegen alles Fremde, dessen dokumentarische Abbildung und Montage rein ideologisch ist. Wir haben bei der Zusammenstellung des Programms darauf geachtet, daß es alles Filme sind (es ist im Grunde genommen kein "Kriegsfilm" im klassischen Sinne dabei), die das Kriegerische der filmischen Arbeit zeigen und thematisieren, auf die eine oder die andere Weise. Dabei haben wir auf bestimmte technische Detailbereiche besonders hinorientiert. "Das Fliegende Auge" ("Blue Thunder") hat z.B. die modernste Militärtechnik der visuellen Überwachung nicht nur benutzt für die Realisierung des Films, sondern sie zur Hauptfigur gemacht. "Blue Thunder" ist der Name eines Hubschraubers, der komplett ausgerüstet ist mit den neuesten Technologien der Überwachung, der Aufklärung und des Bombardements.

Geier: Besonders beeindruckt hat mich in dieser Hinsicht "Videodrome" von Cronenberg. Er zeigt, wie ein Video-Folter-Programm einen Zuschauer zu einem Fleisch gewordenen Video transformiert. Die Wandlung der Wahrnehmung zeigt sich in einer zunehmenden körperlichen Monströsität. Das habe ich in dieser Radikalität noch nie gesehen.

Eine letzte Frage: Welche Rolle hat für euch die theoretische Lektüre ge-

spielt, also die Beschäftigung mit Überlegungen von Virilio oder Baudrillard?

Tielsch: Eine große Rolle. Wir haben nicht nur viel recherchiert, besonders zur Arbeit der Kameramänner im 2. Weltkrieg. Wir haben auch viel gelesen, zunächst recherchemäßig über Wochenschauen, Kriegsberichterstattung, Kameratechnik an der Front. Dann sind wir irgendwann auf die theoretischen Texte Virilios gestoßen, der ja schon eine ganze Menge Material zum Zusammenhang von Kino und Krieg, Film- und Waffentechnik aufgearbeitet hat. Das hat uns viel Arbeit erspart. Aber sowohl Niels, der von seiner Ausbildung her Kameramann ist, als auch ich sind auf der theoretisch-intellektuellen Ebene nicht besonders geübt. Wir stoßen auf diesen theoretischen Überbau und benutzen ihn als Werkzeug für unsere Arbeit. Theoretische Schriften, auf die ich stoße, erleichtern mir, bestimmte Dinge auf den Punkt zu bringen. Bei "Schuß Gegenschuß" haben wir viele theoretische Texte im Film selbst verwendet, um den Zuschauer nicht nur der Ästhetik des Krieges und des kriegerischen Blicks zu überlassen, sondern sie auch durch theoretische Reflexionen zu brechen. Ich kann die Zuschauer natürlich hineinziehen und in irgendwelche sinnliche Überraschungen verwickeln, mit rein filmischen Mitteln. Aber das greift in diesem Zusammenhang, wo es um recht komplexe und komplizierte Phänomene und Beziehungen geht, zu kurz. Wenn du etwas im Kopf verändern willst, brauchst du eben auch theoretische Texte, bis zu dem Punkt, wo du sie halt selbst auch verstehst. Wir dringen da vielleicht nicht besonders tief ein. Aber wir benutzen sie, vielleicht in einem Sinn, den Virilio oder Baudrillard ganz bescheuert finden. Das kann sein, aber das ist mir auch egal.

Hans-Joachim Lenger

Kriegsbilder

Fragmente zum Kontext

"Der Hunger, selbst zu sehen, was geschieht, war sehr groß." (Jay Tuck, ARD-Kriegsberichterstatter, in einer Talkshow am 11.3.1991)

Vor einigen Jahren, so berichtet Paul Virilio, erklärten Besatzungsmitglieder des amerikanischen Atomflugzeugträgers Nimitz einem Journalisten, daß sie an einem beunruhigenden Realitätsverlust litten. "Unsere Arbeit", so sagten sie, "ist völlig unwirklich; es wäre gut, wenn von Zeit zu Zeit Fiktion und Realität mal wieder zusammenkämen, um uns unsere Anwesenheit hier schlagend und unwiderlegbar zu beweisen."

Realitätsbeweis

Wohl ohne dies zu bemerken, zitierten die amerikanischen Seeleute eine Konstellation, die umso weniger einer allein militärischen Logik im engeren Sinn folgt, als sie das Reale immer schon den Strukturen des Krieges unterstellt sein läßt. In gewisser Hinsicht nämlich vollzieht das Zusammenkommen, das Zusammentreffen von Fiktion und Realem nicht nur den Begriff des Krieges, sondern, früher noch, den der Wirklichkeit; ratifiziert es also jenen unstillbaren Hunger, "selbst zu sehen, was geschieht", von dem der ARD-Korrespondent Jay Tuck spricht. Das Verlangen, die Signale auf den Sichtgeräten der elektronischen Waffensteuerungssysteme mit einer "Referenz" zusammenzuschließen, an der der alles entscheidende Realitätsbeweis gelingen könnte; der Wunsch also, das Signal als das zu identifizieren, *was* es signalisiert, und zu sehen, in welchem Ausmaß sich realiter anrichtet, wofür es steht, fungiert im Horizont einer Struktur, die die geheime Kriegsgeschichte des cartesischen Zweifels genannt werden könnte. Insofern auch sind der Blick des Kombat-

tant, des Korrespondenten und der des Zuschauers kaum unterschieden. Schlagende, unwiderlegbare Beweise, in denen sich die eigene Anwesenheit ohne Schatten eines verbleibenden Zweifels begründen ließe: doch nichts könnte hier schlagend genug sein, denn nichts erlaubt es, den letzten Zweifel auszuschließen, gerade die Realitätsindizes auf den Bildschirmen könnten Simulationen eines trügerischen Technik-Gottes sein. Daß also die "unwirkliche" Welt der Signal-Lenk Waffen in einer "wirklichen" situiert und aufgehoben sei, würde erst im Einschlag offenbar, der das Signal mit dem Realen im Augenblick seiner Zerstörung kreuzt. Insofern auch konstituiert erst der Krieg, was als "Realität" angerufen wird. Wenn "die Wissenschaft der Kombinationen des skandierten Zusammentreffens in das Aufmerksamkeitsfeld des Menschen gerückt ist, dann deshalb, weil er hier durch und durch betroffen ist. Und nicht umsonst geht das aus der Erfahrung von Hasardspielen hervor. Und nicht umsonst betrifft die Spieltheorie sämtliche Funktionen unseres ökonomischen Lebens, die Theorie der Koalitionen, der Monopole, die Theorie des Krieges. Ja, sogar den Krieg, betrachtet in den Triebfedern seines Spiels, abgelöst von jedweden Realen." (Lacan)

Bilderkriege

Wohl gemerkt, abgelöst vom Realen: denn allen Realitätsbeweisen zum Trotz wird nichts geeignet sein, es doch ins Auge fallen zu lassen. Der Zweifel bleibt; würde sich doch noch die Bildübertragung toter, verstümmelter, zeretzter Leiber jenen Medien verdanken, die die Geschosse ins Ziel brachten. Hätte sich aus solchen Bildern also doch längst zurückgezogen, was man ihnen nur attestiert, um sie genießen zu können: das Reale.

Daran schließlich mag sich ermeszen lassen, in welchem Ausmaß die militärische Logik längst mit jener koinzidierte, die den militärischen Zensor anklagt, das "wahre Bild des Krieges" zu verbergen. Gemeint ist die nur auf den ersten Blick mitfühlende Rede von den "Opfern", deren Abbilder der Pooljournalismus auf den Bildschirmen in skandalöser Weise habe vermissen lassen; gemeint also ist die grassierende Medienkritik, Bilder des "Computerkriegs" hätten jenes häßliche, menschenverachtende, grausame Bild des Krieges verdrängt, das dann auch noch umstandslos mit dessen "Wahrheit" identifiziert wurde.

Wie sehr nämlich dieser Hunger, selbst zu sehen, was geschieht, der die Friedensbewegung treibt, mit jenem Hunger ineins fällt, der die Seesoldaten der Nimitz wie die Frontsoldaten der Medien heimsucht, ist zu offensichtlich, als daß es den Aktivisten hätte einfallen können, die Blut nicht gegen Öl getauscht sehen wollten und weder das eine noch das andere zu geben hatten. Was ein französischer General pornografisch nannte: den Wunsch von Medien und Friedensaktivisten, Leichen zu sehen statt Computerbilder, charakterisiert hinreichend die technischen Standards der Einbildungskraft. Das Publikum, in Verfahren von Schuß und Gegenschuß durch Fernsehserien und Actionfilme so gedreht, daß ihm als Mangel aufstößt, wenn verbrannte Leiber nicht eigens noch in Szene gesetzt werden, präsentiert als seinen Wunsch nach Frieden, wo es sich um die Klage handelt, um seine Sehgewohnheiten betrogen worden zu sein. Die beschwörerische Rede, die "eigentliche Wahrheit" des Krieges sei vorenthalten worden, spricht vom obszönen Stadium, in das der Pazifismus eingetreten ist.

Abbruch

Wenn besonders nachdrücklich die deutsche Öffentlichkeit beklagte, um diese "eigentliche Wahrheit" gebracht worden zu sein, dann nicht zunächst, weil ihr die irakischen, sondern die vermeintlich eigenen Leiden nicht angemessen repräsentiert schienen. Das immer neu übertragene Fernsehbild aus dem Kopf eines Marschflugkörpers, das eine Bunkertür näher und näher rücken ließ, um in dem Augenblick zusammenzubrechen, in dem sie dem Zuschauer zum Greifen nah scheinen mußte, übertrug in exakter Präzision, was jene "Wahrheit des Krieges"

auszeichnet, die den Narzißmus seiner Betrachter aufstört: unerträglich ist, "daß es nicht weitergeht"; daß die Kontinuität der Bilder bricht, wo sich Signal und Reales kreuzen, und auch dieser Realitätsbeweis im Kopf der Rakete zum Scheitern verurteilt bleibt. Der Wunsch, sich mit den Opfern des Einschlags zu identifizieren, mag viele Gründe haben; aber er speist sich aus der Abwehr der Erfahrung, daß die Begegnung von Signal und Realem ohne Bild bleiben wird; er speist sich aus verletztem Narzißmus.

Das Reale, dessen Abwesenheit auf den Bildschirmen nur beklagt werden

konnte, weil es mit der Vorherrschaft von Weltbildern verwechselt wird, ereignet sich also, ohne auf einem Schauplatz situiert werden zu können. Es bezeichnet seinerseits nur eine Grenze, die durch keinen Realitätsindex besetzt und gehalten werden könnte. Levinas hat das bemerkt, wenn er sagt, "daß der Krieg als die offenkundigste Tatsache nicht nur mit dem Sein zu tun hat, sondern die eigentliche Offenbarung des Wirklichen - oder seine Wahrheit ausmacht (...). Im Krieg zerreißt die Wirklichkeit die Wörter und Bilder, die sie kaschieren, um sich in ihrer Nacktheit und Härte aufzuzwingen."

Vom "Riss in der Wirklichkeit"

Wörter und Bilder zerreißen, wenn sich Signal und Reales kreuzen. Die Wirklichkeit des Krieges ist nicht darstellbar. Was zum Vorschein kommt, ist ein Riß, ein schwarzes Loch in der Wirklichkeit. Narzißtischer Selbstvergewisserung kann ein Riß nicht genügen. Also werden weiterhin Bilder vom "realen" Krieg gefordert, die den Riß kitten, die Kontinuität wieder herstellen sollen. Die Versuche müssen unzureichend bleiben. Wo sie gelingen, ist es nicht Realität, die sich zeigt, sondern Fiktion.

Wie die "Helden" in den Erzählungen von H.P. Lovecraft, einem Autor der Phantastischen Literatur, scheinen Betrachter und Protagonisten des Krieges im Angesicht des Realen, dem Riß in der

Wirklichkeit, eher bereit, an ihrem Verstand zu zweifeln, als an das zu glauben, mit dem sie konfrontiert sind. Jedes Bild des Krieges wird als unzulänglich empfunden und läßt nach einem neuen fordern. So wird in einer schier unendlichen Kreisbewegung eine Fiktion gegen die nächste ausgetauscht. Diese Darstellbarkeit ist auf die Peripherie beschränkt, die wieder und wieder abgelaufen wird. Nur so kann die Wirklichkeit die Protagonisten "eng wie ein Zeitschloß" (Stephen King) umschließen. Sie wollen nicht wissen, was sie doch erfahren müssen, wenn das Zeitschloß aufspringt: das Unmögliche einer Selbstvergewisserung im Riß.

"Es gibt Löcher in der Mitte. Genau in der verdammten Mitte, nicht mal links

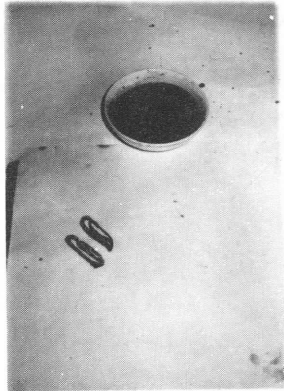
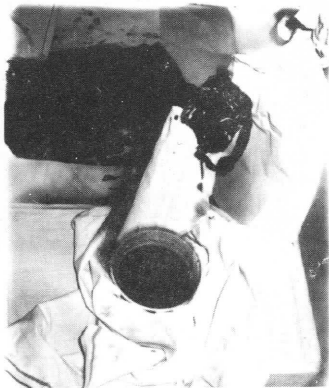
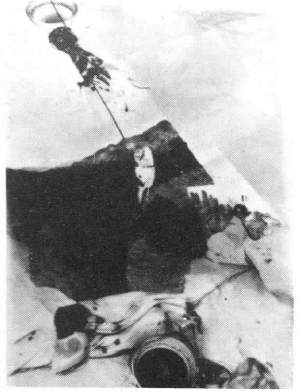
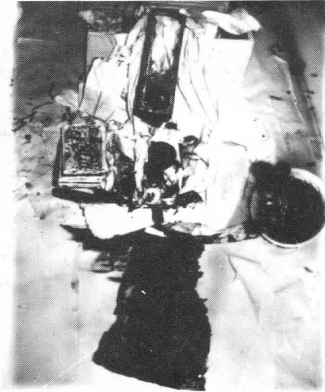
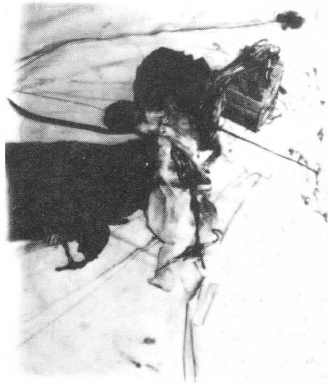
oder rechts davon, am Rande des Blickfelds, wo man sagen könnte: 'Na ja, aber ...' Sie sind da, und man umgeht sie einfach, so wie man um ein Schlagloch in der Straße herumfährt, weil man sonst einen Achsenbruch am Wagen riskiert." (Stephen King, Mrs. Todds Abkürzung)

Susanne Dudda

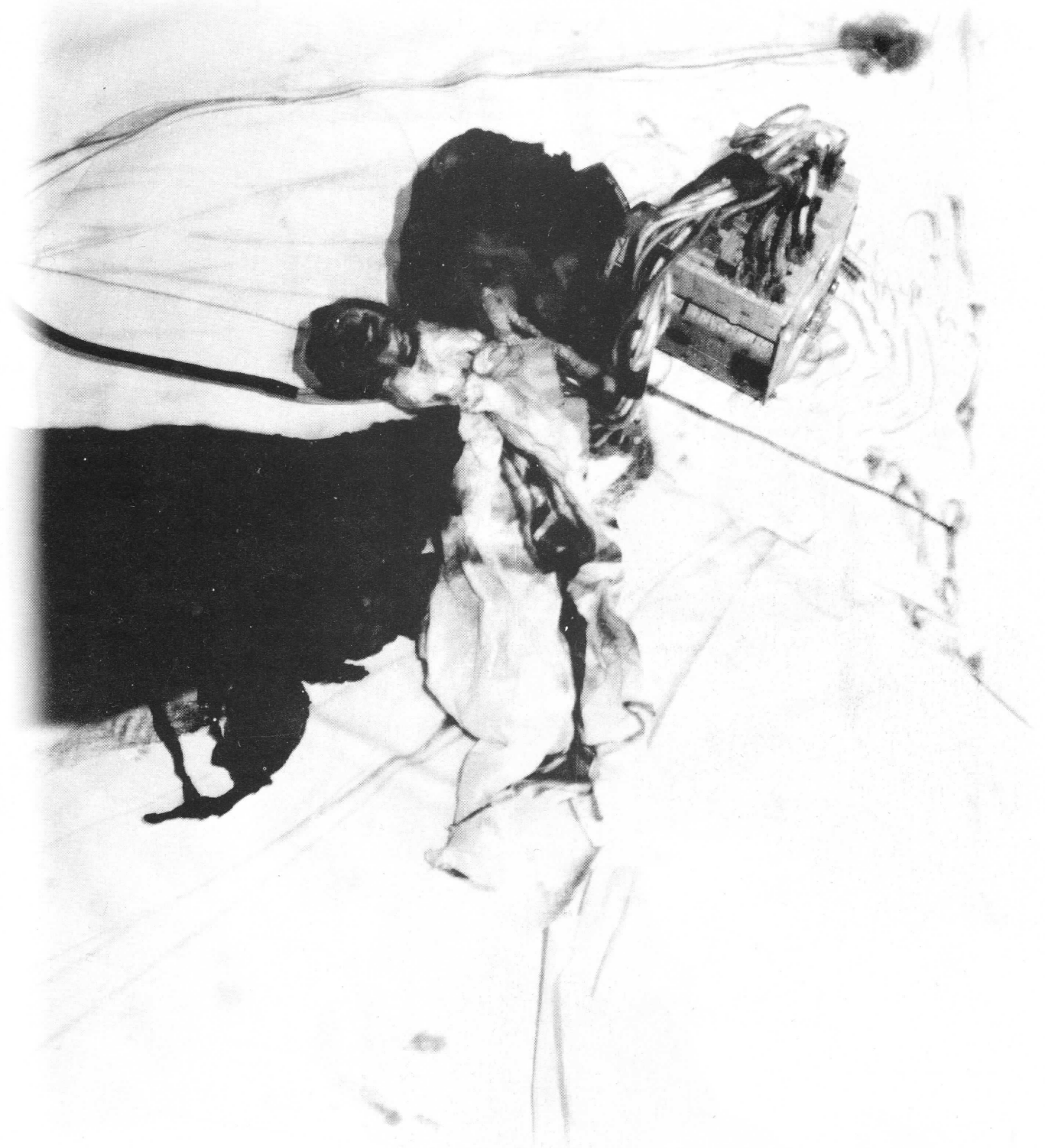
Hyun-Sook Song

Totenkut

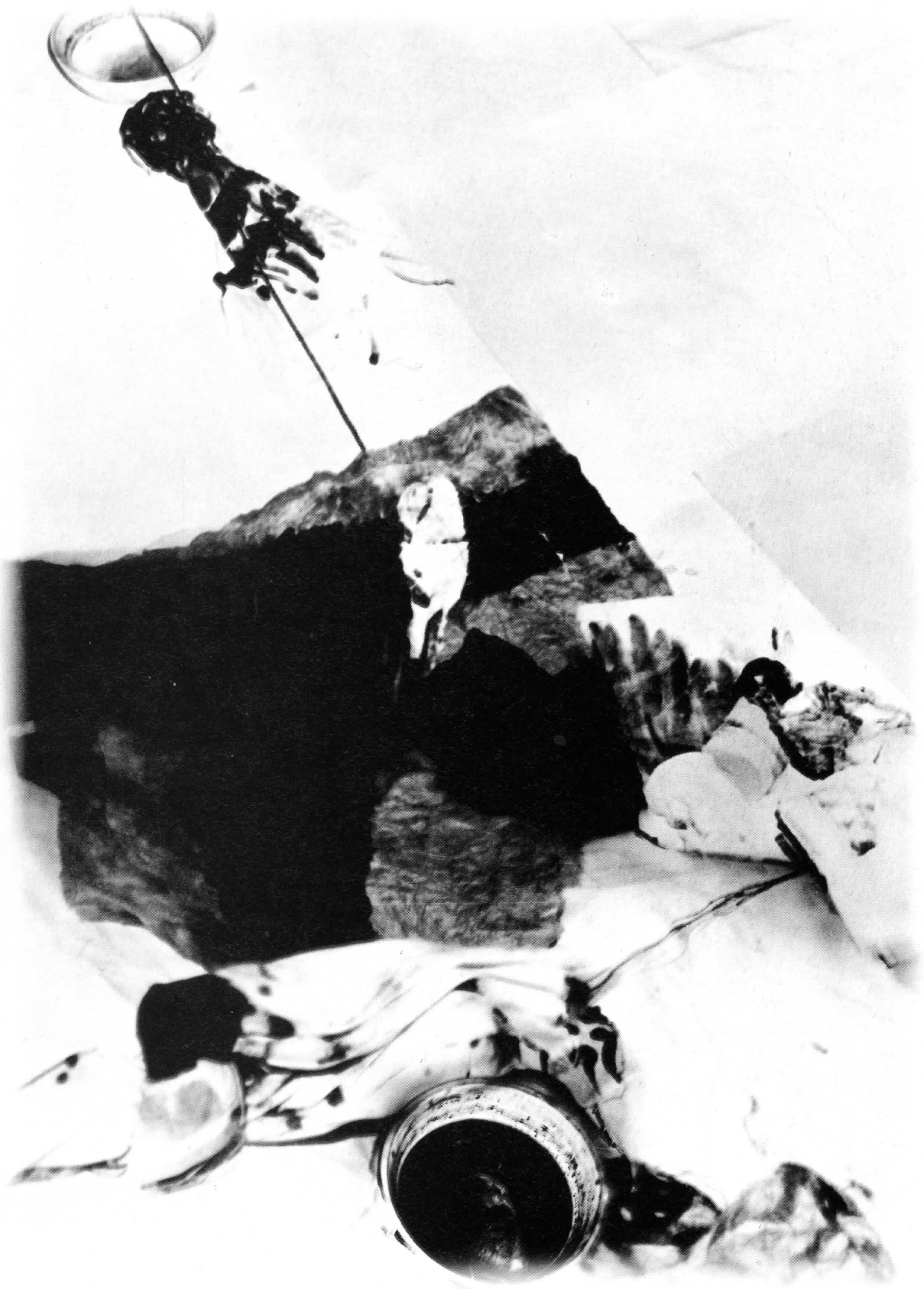
(für meinen Bruder)

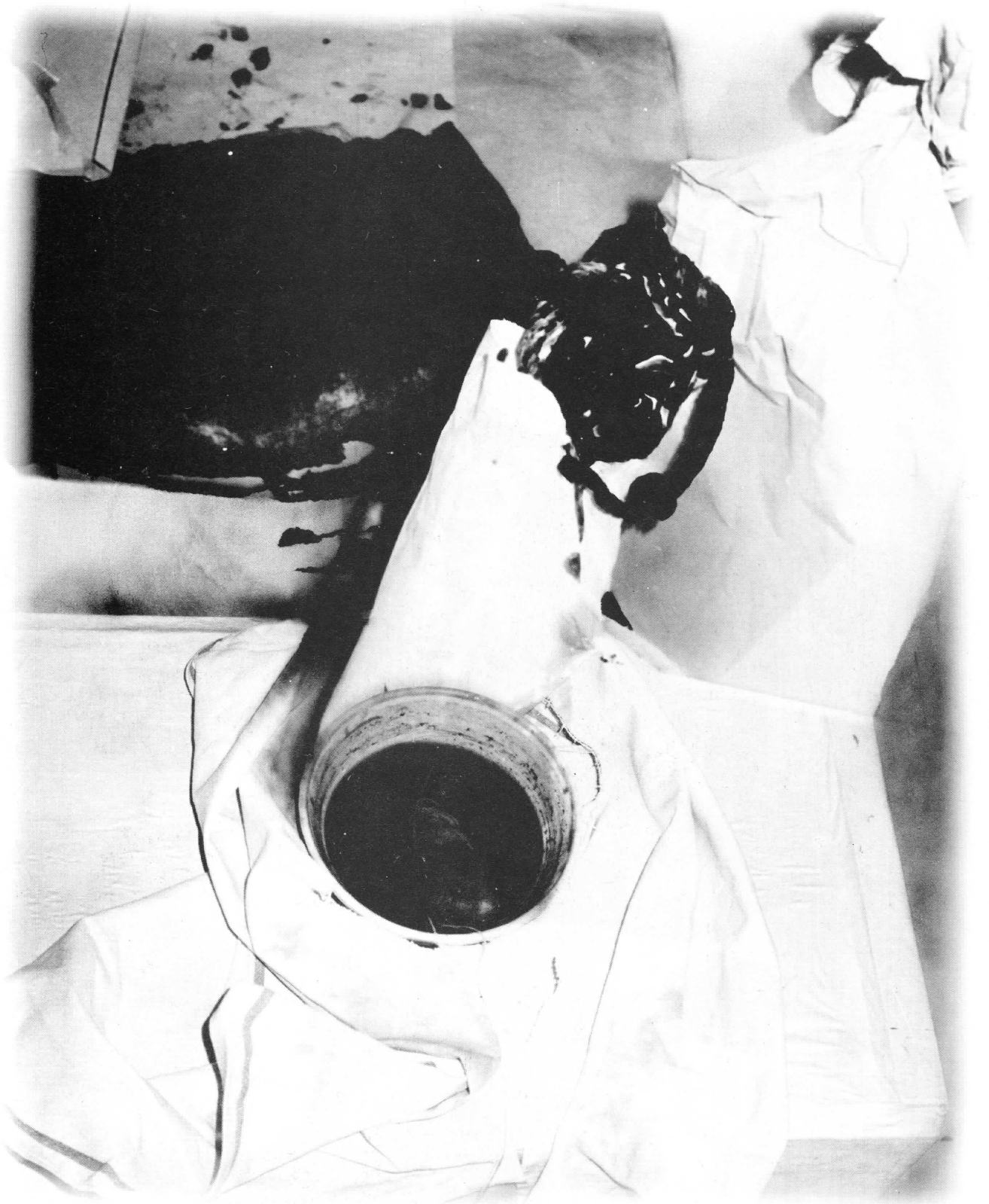


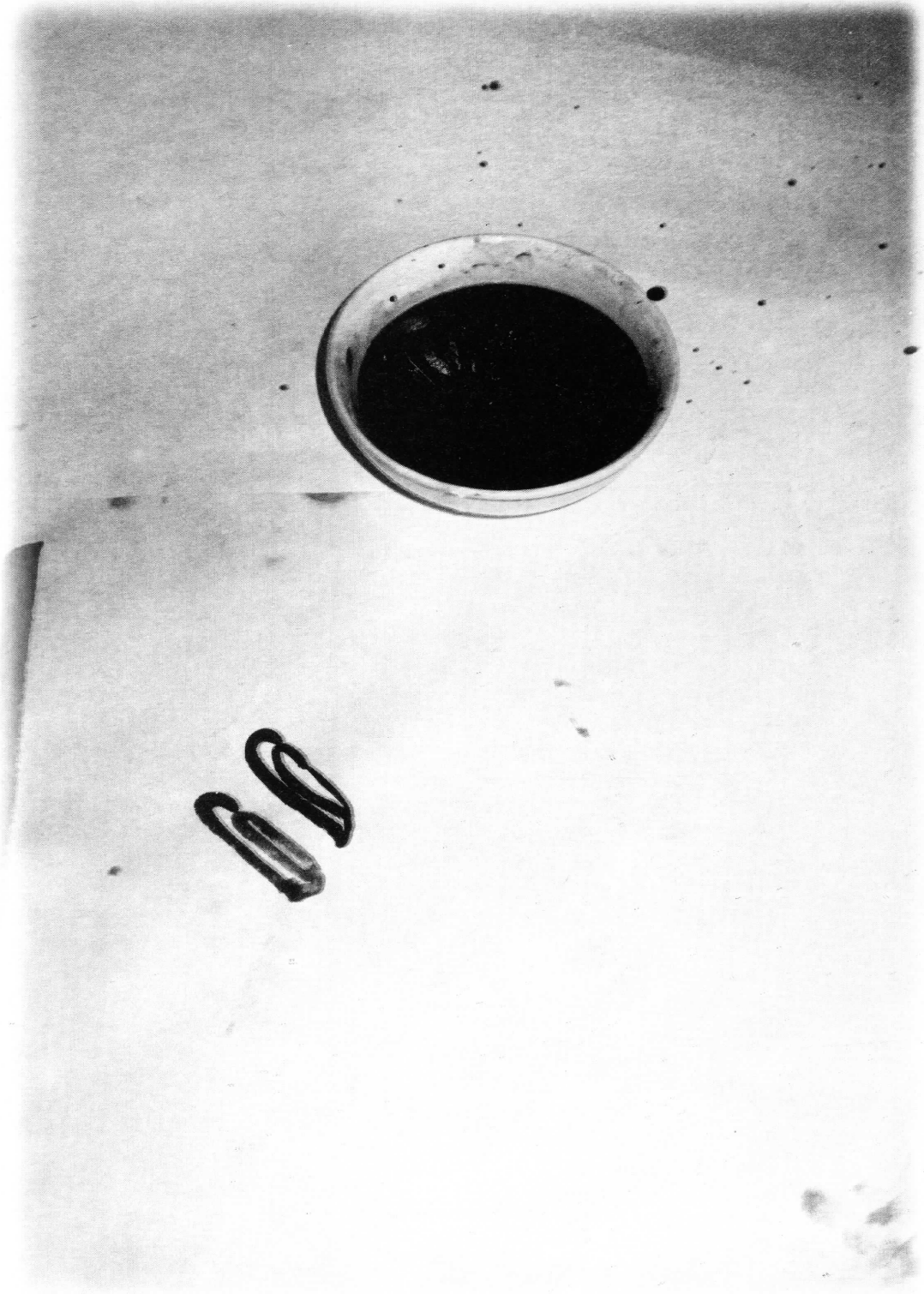


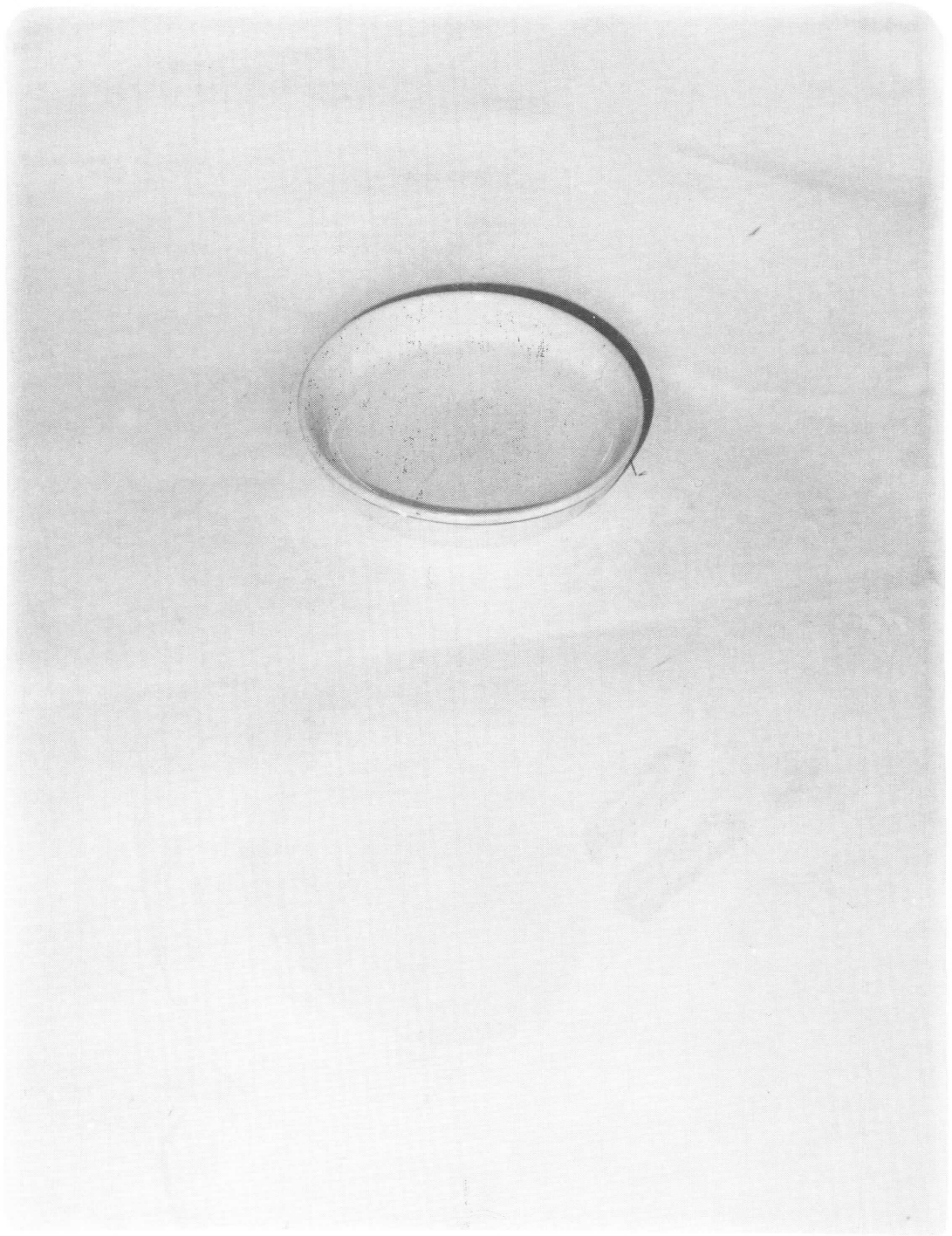












Erhabene Melancholie

Einige Spekulationen anlässlich der Lektüre von "Saturn und Melancholie"

Das opus magnum der Melancholieforschung liegt nun endlich in der Sprache vor, in der es ursprünglich geschrieben worden ist. Konzipiert war "Saturn und Melancholie" zunächst bloß als Neuauflage der nach ihrem Erscheinen im Jahre 1923 bald vergriffenen Studie "Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung" von Erwin Panofsky und Fritz Saxl. Mit der Hinzuziehung des Philosophen Raymond Klibansky weitete sich der Horizont der Neufassung beträchtlich aus, so daß erst 1939 die Publikation unmittelbar bevorstand. Der Kriegsausbruch verzögerte sie und ein Bombenangriff vernichtete den fertigen Stehsatz in einer Druckerei bei Hamburg. So erschien das Werk nochmals ergänzt 1964 schließlich auf englisch und in einer ausgezeichneten Übersetzung dieser Version von Christa Buschendorf nun endlich auf deutsch.

Raymond Klibansky, der letzte Überlebende der drei Verfasser, umreißt in einem längeren Vorwort die disparaten Deutungsansätze zur Melancholie allgemein und zu Dürers Stich im besonderen und geht auf den philologischen Status des berühmten "Problems XXX,1" ein, das im aristotelischen Textcorpus überliefert ist, aber wohl in hohem Maße auf der verschollenen frühesten Melancholie-Monographie von Theophrast beruht. Daß Aristoteles in dieser Passage überhaupt die exzeptionellen Leistungen in Kultur, Philosophie und Politik auf die melancholische Disposition zurückführen konnte, hatte bestimmte Voraussetzungen.

In Analogie zum tetradischen Ordnungssystem der Pythagoräer erfolgte die Übertragung der kosmischen Elementenlehre auf den menschlichen Körper und manifestierte sich in der humoralpathologischen Vier-Säfte-Lehre, die mit Hippokrates ihre gültige Gestaltung erhielt. Aus den konstitutionellen Störungen dieser ausbalancierten Körpersäfte leitete sich eine Typenlehre ab, die z.B. im Falle der Dominanz der 'schwarzen Galle' zu der von Aristoteles beschriebenen Polarität von Genialität und Stupor führte. Auch wenn Aristoteles die Melancholie als "Selbsterhöhung der Natur" (1) erscheinen ließ und ihre günstigen Wirkungen durch eine quasi medizinische Argumentation herzuleiten suchte, blieb ihr doch wegen der Nähe der sie verkörpernden tragischen Heroen zu Platons Begriff der 'Mania' ein "Nimbus düsterer Erhabenheit" (KPS 56) erhalten. Die aristotelische Hochschätzung der melancholischen Exorbitanz geriet allerdings schon in der Antike selbst als auch im Hellenismus und im Mittelalter fast vollständig in Vergessenheit. Im Gegenteil läßt sich aus dem im Gefolge Galens um etwa 200 entstehenden Temperamentschema, d.h. der festen Verknüpfung von Humoralpathologie und Charakterlehre, ein Prozeß der zunehmenden Negativierung der 'Typus melancholiae' verfolgen.

Parallel zu dem Gipfel dieser pejorativen Typisierung in den populären Komplexbüchlein des Spätmittelalters vollzieht sich in der - vor allem französischen - Dichtung des 15. Jahrhunderts eine Wiederaufwertung der Melancholie als eines 'poetischen Zustands'. So tritt etwa bei Jacques Legrande "die Verbindung der Vorstellungen 'Tod', 'Melancholie' und 'Selbstbewußtsein' in eigentümlicher Weise hervor" (KPS 339). Die Elemente 'Tod' und 'Selbstbewußtsein' rufen dabei eine Koinzidenz ins Gedächtnis, die seit dem 9. Jahrhundert bei arabischen Autoren belegbar ist. Saturn nämlich, der ob seiner astrophysikalischen Bestimmung mit der 'kalten' und 'trockenen' Melancholie verkoppelt wird, ist als Herr über die Zeit Gott des Todes und seit Platons etymologischen Spekulationen über die gemeinsame Wurzel von Kronos und Nous auch Gott der höchsten Intelligibilität.

Seine Imprägnierung sowohl durch Vorstellungen der antiken Astronomie als auch der antiken Mythologie machte ihn zudem zum "Gott der Gegensätze" (KPS 211), den eine ähnliche innere Polarität wie die Melancholie auszeichnete. Übereinstimmung besteht auch in der Bildtradition, die den Gott oft "in der Haltung eines sitzenden Denkers, der sein Haupt auf die Hand stützt" (KPS 294), d.h. in klassischer Melancholie-Pose zeigt. Die italienische Renaissance bündelt diese beiden Diskurse und gewinnt dieser Verknüpfung "die geistige Form des modernen Genies" (KPS 358) als historisch neuen Typus des 'homo literatus' ab, der "zwischen den Extremen einer manchmal bis zur Hybris gesteigerten Selbstbejahung und eines manchmal bis zur Verzweiflung verschärften Selbstzweifels" (KPS 358) pendelt. Marsilio Ficino hat gegen Ende des 15. Jahrhunderts dieses Konzept des saturnischen Melancholikers als Genie bündig ausformuliert und die moderne Form der Melancholie als "gesteigertes Ich-Gefühl" begründet, bei dem "das Ich die Achse ist, um die sich jene Kugel von Lust und Unlust dreht." (KPS 338) Dieses ficinische Verständnis von Melancholie liegt, vermittelt vor allem durch die Urfassung von Agrippa von Nettesheims "Occulta Philosophia", auch Dürers Kupferstich "Melencolia I" zugrunde, wobei Dürers besondere Leistung noch darin besteht, aus dem Arsenal der unter saturnischem Patronat stehenden menschlichen Tätigkeiten den 'Typus geometriae' dem allegorischen Ensemble der "Melencolia" eingeschmolzen zu haben.

Insofern Dürer in der Geometrie eine Zeitlang die Möglichkeit zur 'Konstruktion der Schönheit' erblickte und sie als zu seiner Zeit am höchsten geschätzte Wissenschaft die 'Konstruktion der Wahrheit' versprach, verkörpert die "Melencolia" auch den 'Genius der Kunst' und zugleich den 'Genius der Philosophie'. Hartmut Böhme hat jüngst Dürers Stich in ähnlicher Weise als "Denkbild" charakterisiert, das die Eigenschaf-

ten des Geistes selbst, "Nachdenken und Bewußtsein" thematisch macht. Er spricht von "Melencolia I" als dem "Bild eines Denkens, das den Augenblick des Bewußtseins festhält" und fortfahrend von der "Ungeheuerlichkeit" einer "Darstellung des schlechthin nicht Darzustellenden." (2)

Erhabenheit bei Kant als Abtötungsverfahren

Die "Darstellung von etwas Undarstellbarem" (3) gehört nun gerade zum heißen Kern der paradoxen Theorie des Erhabenen aus Kants "Kritik der Urteilskraft", das in den ästhetischen Debatten neue Aktualität unterm Stichwort der Inkommensurabilität gewonnen hat. In seinen Ausführungen zur ästhetischen Urteilskraft setzt Kant das Erhabene vom Schönen schon insofern ab, als dieses eine Bestimmung eines Gegenstandes der Natur sehr wohl sein kann, jenes aber allein "im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte (...) müsse gesucht werden." (4) Beide Erscheinungsformen des Erhabenen nämlich, von denen Kant hier handelt - das Mathematisch-Erhabene wie das Dynamisch-Erhabene -, fungieren gewissermaßen als bloße Katalysatoren einer auf die Spitze getriebenen grandiosen Selbstaffirmation des sittlichen Vernunft-Subjekts. Das Erhabene der Naturgegenstände oder genauer gesagt: ihr Erschreckendes und Überwältigendes liegt ja in der Vermittlung einer Ohnmachtsempfindung des je einzelnen Individuums, das jedoch gerade qua dieser Bewußtwerdung die eigene Hinfälligkeit bemeistert und der moralischen Souveränität seiner selbst sich versichert. Das Gemüt des Betrachters ist bestrebt, "sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken" (X, 193), wobei die Unsinnlichkeit der Ideen dieses Bestreben apriori aporetisch durchwirkt. "Diese Bestrebung, und das Gefühl der Unerreichbarkeit der Idee durch die Einbildungskraft, ist selbst eine Darstellung der subjektiven Zweckmäßigkeit unseres Gemüts im Gebrauche der Einbildungskraft für dessen übersinnliche Bestimmung, und nötigt uns, subjektiv die Natur selbst in ihrer Totalität, als Darstellung von etwas Übersinnlichem, zu denken, ohne diese Darstellung objektiv zu Stande bringen zu können." (X, 193f) Als illustrierendes Beispiel für diese "bloß negative Darstellung" (X, 201) führt Kant denn auch das jüdische Bilderverbot an, das die Inkommensurabilität zwischen dem Maßstab der Sinne und dem ideellen Gehalt in extremis vorführt.

Die Unangemessenheit, die das Gefühl des Erhabenen grundiert, ist in ihrer quasi reziproken Doppelung Quelle von Unlust wie von Lust. "Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung, zu der Schätzung durch die Vernunft, und eine dabei zugleich erweckte Lust, aus der Übereinstimmung eben dieses Urteils der Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens mit Vernunftideen" (X, 180f), d.h. Unlust bereitet die in der Erfahrung des Erhabenen vermittelte Beschränktheit unserer Einbildungskraft, und Lust vermittelt die intelligible Einsicht in die Überlegenheit der Urteilskraft als geistigen Vermögens über alle blinden Naturkräfte. Einher geht damit auch die Unterwerfung der eigenen Natur (vgl. X, 189), die auf dem Altar der Selbstbehauptung der Vernunft geopfert wird. Auf diese Weise wird der inwendige Komplize der sinnlosen, übermächtigen Naturgewalten gleich mit anästhesiert und die inneren Untiefen des Subjekts scheinbar zugeschüttet.

Man kann also durchaus auch in Kants Ästhetik des Erhabenen "eine Art Dünkel der Vernunft" (5) walten sehen oder ihr ironisch attestieren, sie sei "über das Erhabene - erhaben" (6). Hartmut Böhme hat Kants Ästhetik des Erhabenen als raffinierte Rationalisierungsleistung der aufklärerischen Vernunft gedeutet, die unterm Titel des Erhabenen das ideologiekritisch aufgelöste Trauma einer katastrophischen Apokalypse weiterbearbeitet. Die vernichtende Allgewalt der Apokalypse wird verwandelt in die Übermacht der Natur, die einen ästhetischen Schauer und Schrecken auslöst, welche zum moralischen Selbstbewußtsein des Subjekts sublimiert werden. Der Leib kann getrost preisgegeben werden, er ist verzichtbar, wenn nur die intelligible Souveränität fortbesteht. Böhme spricht deshalb von der "Selbstaffirmation der in der Katastrophe triumphierenden Vernunft" und ihrem körperlosen "Abstraktions-Heroismus" (7). So sehr sich in den modernen Gesellschaften historisch dieser Typus erhabener Vernunft als der geschichtsmächtige erwiesen hat und an dem "erhabenen Kunstwerk" einer erloschenen und verstummten Erde "als grandiosem Denkmal der eigenen Superpotenz" (8) unbekümmert weiterschafft, so wenig sollte übersehen werden, daß mit der Transformation der apokalyptischen Vorstellungen zu einer Theorie des Erhabenen auch gegenläufige Elemente in Kants Ästhetik eingewandert sind. Im übrigen wäre zu überlegen, ob es sich hier nicht eher als um Erhabene um eine sich überhebende Vernunft handelt, d.h. um Hybris als eines pervertierten Vernunftgebarens.

Widersprüchlichkeit als Konstituens

Böhme selbst gibt den entscheidenden Hinweis, wenn er auf die Identität der traditionellen apokalyptischen Rede mit Kritik aufmerksam macht (9). In Kants Kategorie des Erhabenen perenniert dieses kritische, widerständige Potential, das - sozusagen am unverwirklichten anderen Ende - in Adornos "Ästhetischer Theorie" als "ungemilderte Negativität" (10) zu neuen Ehren gekommen ist. Für Adorno ist das Erhabene das prädestinierte Refugium der Kunst, je mehr die ästhetische Existenz, das aus allen Zwecken entlassene autonome Subjekt vom historischen Prozeß selbst sabotiert wird. Angesichts dessen "zieht sich Kunst ins Moment des Erhabenen zusammen; zart verstanden, war, nach dem Sturz formaler Schönheit, die Moderne hindurch von den traditionellen ästhetischen Ideen seine allein übrig." (ÄT 293f) Ihre gleichwohl eher untergründige, klandestine Perseveranz dankt sich der Offenheit dieser Kategorie für das "Ungeschlichtete der Widersprüche" (ÄT 294), d.h. die substantielle Disharmonie der Moderne. Dieses Apriori trägt das Erhabene bis in den zentralen Versöhnungsgedanken von Adornos Ästhetik hinein (11), den es in spezifischer Weise zuspitzt. Kunst vermag allein als Erhabene, "die tragenden Widersprüche nicht zu überspielen, sondern sie in sich auszukämpfen; Versöhnung ist ihnen nicht das Resultat des Konflikts; einzig noch, daß er Sprache findet." (ÄT 294)

Dieser Bestimmung von Kunst sei die Deutung der Dürerschen "Melencolia" an die Seite gestellt, wie sie "Saturn und Melancholie" ausgehend von der geballten Faust der allegorischen Figur formuliert. Sie symbolisiert "die fanatische Konzentration eines Geistes, der ein Problem wahrhaft erfaßt hat, aber sich im gleichen Augenblick unfähig fühlt, es zu lösen oder davon zu lassen." (KPS 450) Gemeinsam ist also der Erhabenen Kunst im Sinne der "Ästhetischen Theorie" als auch

dem Dürerschen Kunstwerk eine konstitutive aporetische Struktur, eine unauflösliche Widersprüchlichkeit, eine unent-rinnbare Paradoxie. Sie verläuft als Bruch- und Lebenslinie mitten durch die geistige Physiognomie des Melancholikers. Mit kantischen Termini könnte man von der Unlust sprechen, die ihm die Erkenntnis des notwendigen Scheiterns seiner intellektuellen (und künstlerischen) Anstrengungen bereitet als auch von der Lust, die er dem sicheren Wissen um die Bedeutung seines unlösbaren Problems abgewinnt. Der Melancholiker nämlich denkt nur über die letzten Dinge nach. Egal, wo sein Denken seinen Anfang nimmt, es kommt erst - hegelisch gesprochen - zu einer 'Ruhe seiner selbst als absolut unruhiger Unendlichkeit', wo die unauflösbaren Paradoxien unseres Lebens beginnen. Sich diesen zu stellen, entspringt ebenso-wohl seiner Rigorosität wie Megalomanie, für die er mit der Verzweiflung über seine Ohnmacht zu zahlen hat und bereit ist. Auch das erhabene Kunstwerk zerschellt an eben diesem Fels, und Dürers "Melencolia I" ist das erhabene Kunstwerk schlechthin.

Kants erhabener Melancholiker

Über die Beobachtung der strukturellen Homologie von Erhabenheit und Melancholie im Blick auf ihre innere Polarität und Paradoxie hinaus gibt es noch eine gewissermaßen handgreiflichere Verknüpfung ihrer Diskurse. Einige Bemerkungen in Kants "Analytik des Erhabenen" beruhen unausgesprochen auf dieser Kontamination. Es ist dort die Rede davon, daß "die Absonderung von aller Gesellschaft als etwas Erhabenes angesehen werde" (X, 203), wie auch eine auf Ideen gründende Traurigkeit über die Diskrepanz sittlicher Ideale und praktischen Handelns. Diese eher psychologischen Adnoten zum erhabenen Gemüt stammen aus der Temperamentenlehre, wo sie fester Bestandteil des Melancholikers sind.

In Kants vorkritischer Schrift "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" von 1764 wird noch in völlig ungebrochener und hochinteressanter Weise das Schema der Temperamente mit der Disposition für das Schöne und Erhabene verschmolzen. Kant übernimmt zahlreiche Typenmerkmale des Melancholikers und deutet sie als erhaben (12). So getreu er den physiognomischen und charakterlichen Traditionen folgt, so originär und eigenwillig ist seine moralische und ästhetische Positivierung der vom Aufklärungsdenken wegen ihrer Ungeselligkeit denunzierten Melancholie. Kant attestiert gerade dem Melancholiker "vorzüglich ein Gefühl vor das Erhabene" und stimmt einen wahren Hymnus auf ihn an: "Der Mensch von melancholischer Gemütsverfassung bekümmert sich wenig darum was andere urteilen, was sie vor gut oder vor wahr halten, er stützt sich desfalls bloß auf seine eigene Einsicht. (...) Gesprächigkeit ist schön, gedankenvolle Verschwiegenheit erhaben. Er ist ein guter Verwahrer seiner und anderer Geheimnisse. Wahrhaftigkeit ist erhaben und er hasset Lügen oder Verstellung. Er hat ein hohes Gefühl von der Würde der menschlichen Natur. Er schätzt sich selbst und hält einen Menschen vor ein Geschöpf, das da Achtung verdient. Er erduldet keine verworfene Untertänigkeit und atmet Freiheit in einem edlen Busen. Alle Ketten, von denen vergoldeten an, die man am Hofe trägt, bis zu dem schweren Eisen des Galeerensklaven sind ihm abscheulich. Er ist ein strenger Richter seiner selbst und anderer, und nicht selten seiner so wohl als der Welt überdrüssig." (Bd.2, 841f) Ersichtlich ist es

vor allem die aus der 'Erdhaftigkeit' des Melancholikers abgeleitete Standfestigkeit, die Kant zu seiner moralischen Nobilitierung motivierte. Diese Eigenschaft ließ ihn Kant jedenfalls als den prädestinierten Träger seines aufklärerischen Tugend-systems erscheinen: "Die echte Tugend also aus Grundsätzen hat etwas an sich, was am meisten mit der melancholischen Gemütsverfassung im gemilderten Verstande zusammenzu-stimmen scheint." (Bd.2, 839) Kant nähert sich damit wieder der Tradition der 'melancholia generosa', ohne jedoch die aristotelisch-ficinische Linie ihrer genialischen Interpretation aufzugreifen, um die sich ungefähr zur gleichen Zeit Hamann bemüht (13).

Erschütterung, Schock, Tod

Über die erstaunliche Umwertung des melancholischen Temperaments hinaus liegt das entscheidende jedoch in Kants systematischer Zusammenführung von Melancholie und dem Erhabenen. Die Ahnung ihrer substantiellen Verwandtschaft hatte bereits Edmund Burkes Theorie des Erhabenen in seiner "Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful" von 1757 mit einigen "melancholie-trächtigen Elementen" (14) durchsetzt. Im Mittelpunkt von Burkes Begriff des Erhabenen steht der Schrecken als gewissermaßen die Schmerzempfindung des Gemüts. "Schrecken aber ist, da er die Selbsterhaltung betrifft, eine der allerstärksten Leidenschaften. Sein Objekt ist das Erhabene. Seinen höchsten Grad nenne ich *Erschauern*." (15) Burkes Formulierung ist geeignet, einige prinzipielle Unterschiede zu Kant zu veranschaulichen. Während sein empirischer Sensualismus die Erhabenheit als Eigenschaft der Objektwelt akzentuiert und das Subjekt zum Schauplatz eines erst bedrohlichen, dann wohligen, d.h. letztlich kathartischen Erschauerns macht, zieht Kant die Erhabenheit ganz von der Objektwelt ab und verlagert sie ins Subjekt oder genauer gesagt: in dessen Bewußtsein, das damit zum Schauplatz einer großartigen Selbstvergewisserung wird. Wenn es bei Burke einmal heißt, im allgemeinen sei "der Tod (...) eine noch weit eindrucksvollere Idee als der Schmerz" (16), so wäre bei Kant von der allen Ohnmachtsdrohungen weit überlegenen Idee der Souveränität des Geistes zu reden.

Aufschlußreich ist jedoch auch, daß Burke das Erhabene durch die Vermittlung der Empfindung von Schmerz und Gefahr die Selbsterhaltung tangiert und durch seine ästhetische Erfahrung hindurch kräftigt. Der Zweck des Erhabenen verbleibt quasi in einer nicht-metaphysischen, diesseitigen Sphäre. Pointiert gesagt: wo es Burkes empirischem Sensualismus vor der Erhabenheit der Objekte um die Selbsterhaltung des Körpers geht, ist es Kants subjektivem Idealismus um die Selbstaffirmation des Bewußtseins als Resultante der die Erhabenheit des Gemüts vermittelnden wütend und vergeblich tobenden Naturgewalten zu tun. Die Burkesche Ästhetik des Erhabenen hält so der nackten Existenz bis zum Schluß die Treue, während Kants transzendente Vernunft sie schon längst den höheren Zwecken ihrer selbst geopfert hat.

Lyotard hat nun gerade darauf aufmerksam gemacht, daß Kant in seiner Burke-Rezeption all das ausgeschieden hat, was als Schrecken vom Erhabenen ausgeht und Lyotard in einer Reihe von Beraubungsängsten zusammengestellt hat: "dieser Schrecken ist an Beraubungen gebunden: Beraubung des Lichts: Schrecken der Finsternis; Beraubung des Nächsten:

Schrecken der Einsamkeit; Beraubung der Sprache: Schrecken des Schweigens; Beraubung der Gegenstände: Schrecken der Leere; Beraubung des Lebens: Schrecken des Todes. Was schreckt, ist, daß das *Es geschieht* - nicht geschieht, daß es zu geschehen aufhört." (17) Alle diese Schrecken bilden die Aura der melancholischen Existenz: Nacht, Einsamkeit, Schweigen, Leere und Tod. Alle sind sie Konstituentien von Dürers "Melencolia I", das sich so noch einmal als erhabenes Kunstwerk bewährt. Die Überwindung des Schreckens der universalen Beraubung sieht Lyotard im "Schock (...), daß es *geschieht*, daß etwas geschieht und nicht nichts, daß die Beraubung spendiert ist." (18)

Es ist also die Verwunderung über die Existenz selbst, in der das Erhabene terminiert, das Erstaunen und Erschauern (bei Burke: astonishment) über das Sein katexochen. Dieses Erschauern ist zufolge der polaren Logik des Erhabenen wie auch der Melancholie um so gewaltiger, je näher das Nicht-Sein uns gegenübertritt. Kann es etwas Erhabeneres geben als den Tod? Am Grad des Standhaltens in seinem Angesicht bemißt sich die Erhabenheit der Werke und Menschen. Das "Gefühl des Standhaltens", das Adorno "dem ästhetischen Bereich als ganzem" (ÄT 31) aufgibt, stellte sich ein vermittels einer erhabenen Melancholie. Zu beschreiben wäre es jedoch nicht mehr Kantisch mit der Etablierung eines Gefühls der Erhabenheit der Subjekte. Der Begriff der Erhabenheit birgt etwas Überhebliches in sich, das ihn seiner historischen Inkommensurabilität überführt. Die Unangemessenheit hat von ihm selbst Besitz ergriffen, er ist aufgezehrt und die Versuche zu seiner Repristinatio wirken dubios und suspekt. Man sollte ihn preisgeben.

Bis hierher habe ich mich seiner aus heuristischen Gründen bedient, aber eher sollte von Verzweiflung, zumindest von Erschütterung die Rede sein. Der Begriff taucht in der "Analytik des Erhabenen" selbst auf und bezeichnet dort eine Phase des Übergangs, einer quasi unabschließbaren Bewegtheit, die "mit einer Erschütterung verglichen werden (kann), d.i. mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts." (X, 181) Die flimmernde Bewegtheit, welche die extreme Bipolarität von Lust und Unlust, Leben und Tod erzeugt, mag sich in Adornos Wendung von der "Kunst, die in sich erzittert" (ÄT 292), erhalten haben. Diese stetige Erschütterung feilt vor der Hybris einer sich zeitenthoben wahnenden Vernunft.

An die Stelle der Erhabenheit des Rezipienten, d.h. der Überwältigung der ästhetischen Erfahrung durch die Selbstaffirmation eines körperlosen unendlichen Bewußtseins, wäre die Erschütterung des Rezipienten, d.h. die Zerstörung seiner unerschütterlichen Selbstgewißheit durch das jähe Nu ästhetischer Erfahrungen zu setzen. Die Erschütterung wäre der unabschließbare Prozeß, durch schockhafte ästhetische Erfahrung die Verfestigung, die Panzerung des Subjekts zu destruieren und überhaupt erst seine prozessuale Subjektwerdung als Möglichkeit aufscheinen zu lassen. Sie entschlägt sich des nicht auszutreibenden triumphalen Restes in den Operationen der Erhabenheit und erinnert an die Endlichkeit des Subjekts, die all seine Aspirationen zunichte macht.

War bei Kant die Erhabenheit mit der intelligiblen Souveränität der Vernunft verknüpft, ihre Erfahrung bei Adorno "als Selbstbewußtsein des Menschen von seiner Naturhaftigkeit" (ÄT 295) konzipiert, so zielte Erschütterung auf die Erkennt-

nis seiner Naturverfallenheit, die paradoxe und absolute Gegenwärtigkeit des Todes. Nur sie, die alle Erhabenheit des Subjekts vernichtet, ist im klassischen, kantischen Sinne erhaben, denn sie ist schrecklich und beruhigend zugleich. Aber das Beruhigende, das in der Gewißheit um unser Ende, welche auch die einzige uns zugängliche ist, liegt, sabotiert alle Bemächtigungsgelüste des Bewußtseins. Diese Todesverfallenheit ist das Skandalon unserer Existenz, über das Dürers "Melencolia" brütet und mit ihr alle wahre, d.h. melancholische Kunst.

(1) Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst.* Ffm 1990, S.91. Im folgenden unter der Sigle KPS zitiert.

(2) Hartmut Böhme: *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung.* Ffm 1989 (=FTB 3958), S.69f

(3) Christine Pries: *Einleitung.* In: Dies. (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn.* Weinheim 1989, S.1-30, hier S.6

(4) Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft.* Ffm 1981 (=Werkausgabe Bd. X), S.179. Im folgenden unter Angabe der Band- und Seitenzahl zitiert.

(5) Walter Reese-Schäfer: *Anmaßung des Geistes? Das Erhabene.* In: *Spuren* Nr.30/31 (1989), S.33-35, hier S.33

(6) Martin Seel: *Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen? Ein neuer Sammelband über das Erhabene.* In: *Merkur* 43 (1989) H.9/10. Sonderheft: *Das Erhabene nach dem Faschismus*, S.916-922, hier S.917

(7) Hartmut Böhme: *Apokalypse.* In: *Spuren* Nr.22 (1988), S.37-40, hier S.40

(8) Ebd.

(9) Vgl. ebd. S.38

(10) Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie.* Ffm 1970 (=stw 2), S.296. Im folgenden unter der Sigle ÄT zitiert.

(11) Vgl. allgemein Wolfgang Iser: *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen.* In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene.* A.a.O. S.185-213, besonders S.198ff. Iser bringt seine Lesart der Funktion des Erhabenen bei Adorno auf die bündige Formel: "Unversöhnbarkeit, nicht Versöhnung macht die Essenz der Werke aus." (S.198) Ich würde demgegenüber vorschlagen, eher von 'Unversöhnlichkeit' zu sprechen, denn der quasi messianische Horizont von Kunst, das ästhetische 'promesse du bonheur' der Werke scheint mir nicht aufgegeben. Nur müssen die Werke, um nicht zu lügen, sich selbst eine Gewalt antun, von deren Aufhebung sie unausgesprochen erfüllt sind. Die Kunst, denke ich, hält unversöhnlich an der Möglichkeit der Versöhnung fest, indem sie sie sich selbst nicht gestattet.

(12) So heißt es ziemlich zu Beginn: "Die Miene des Menschen, der im vollen Gefühl des Erhabenen sich befindet, ist ernsthaft, bisweilen starr und erstaunt." S. Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.* Darmstadt 1960 (=Werke in zehn Bänden, Bd.2), S.827. Im folgenden unter Angabe der Band- und Seitenzahl zitiert. Der in der Temperamentenlehre traditionell am höchsten geschätzte und wegen seiner Soziabilität besonders von der Aufklärung favorisierte Sanguiniker ist nach Kant am empfänglichsten für die harmonische Form des Schönen.

(13) Vgl.: Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts.* Stuttgart 1977, S.54f u. S.278ff

(14) Ebd., S.54

(15) Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen.* Hamburg 1980 (=PhB 324), S.176, vgl. auch S.91: "Erschauern ist also (...) die höchste Wirkung des Erhabenen."

(16) Ebd., S.73

(17) Jean-François Lyotard: *Das Erhabene und die Avantgarde.* In: *Merkur* 38 (1984) H.424, S.151-164, hier S.158

(18) Ebd., S.160

Vom Wünschen

Reflexionen über Ilsebill

Den Königsweg ins imaginäre Reich des Zaubers sucht der Wunsch: es wäre erst das, das von der Mühsal befreit wäre. Doch von ihr korrumpiert und entstellt vermag der Wunsch sein Ziel nicht zu erreichen, ja nicht einmal den Weg dorthin zu ebnen. Ist doch das Gesetz von Not und Arbeit auch sein Medium, ein Medium, durch das sich der Wunsch ins Verwünschte verwandelt. Und die Geplagten, die auf Befreiung von den Fesseln ihres Lebens sinnen, werden Opfer des entstellten Wunsches, der in sein Gegenteil umschlägt.

Wie im Märchen vom Fischer und seiner Frau, deren elendes Leben der Monotonie des Immergleichen verpflichtet ist, einer stillgestellten Natur mit dem Schein von erster. Und doch birgt sie, symbolisiert durch den Butt, die Macht des Wunsches, des fremd gewordenen, verwünschten Wunsches. Der erscheint dem, der seinen Blick in das Spiegelbild der verwünschten Natur als das seiner Existenz versenkt, in der Gestalt des Anderen. In der eines Naturwesens, aber auch des Anderen seiner selbst. Denn was er ist, Butt, das ist er nicht; im "verwünschten Prins" transzendiert sich das Greifbare. Als solcher gerät er dennoch unversehens in die Hand dessen, dem "dat blanke Water" Spiegel seiner Bedürfnisse ist. Daß dieser jeglichen Wunsch absorbiert, weiß er nicht; ja er weiß von keinem Wunsch. Verborgener bleibt ihm daher, welcher ein Instrument der Macht er in seiner Gewalt hat. Denn die auf unmittelbare Konsumtion angelegte archaische Sphäre der Arbeit, die das Märchen determiniert, hebt auf An eignung des Vorgefundenen ab. Der Zurichtung auf das bloße Bedürfnis des reduzierten Lebens entzieht sich das vom "Grund" als dem Triebgrund des Wunsches emporgedragene Wesen. Es ver-

weigert sich dem Bedürfnis, nämlich der Genießbarkeit. "Ik würr dy doch nicht recht smecken: sett my wedder in dat Water un laat my swemmen."

Der künftige Adressat des Wunsches ist also zunächst selbst der Wünschende; und er wünscht das nämliche, was auch von ihm unter verschiedenen Masken gewünscht werden wird, Befreiung, und Leben: "laat my lewen". "Wat helpt dy dat, dat du my doot maakst?" Um Leben und Tod kreist jegliche Produktion, wie sie bereits in dieser rudimentären Form präsent ist. Die Alternative von Lebenlassen und Töten schließt die Ökonomie, die auf Verwertbarkeit gerichtet ist, in der Mortifikation des Objekts kurz. Selbst das hier ausnahmsweise geschenkte Leben zieht als Spur der Zivilisation "enen langen Strypen Bloot achter sik."

Unterbrochen wird die tödliche Ökonomie durch die Sprachfähigkeit des Butts, die den Fischer dem gefangenen die Freiheit zurückgeben läßt: "eenen Butt, de spreken kann, hadd ik doch wol swemmen laten." Sprache ist also das Medium eines Wunsches, das das durch den Fluch der Arbeit repressive Verhältnis zur Natur, die tödliche Herrschaft über sie, auszusetzen vermag. Dem Stand des Naturobjekts, will sagen: des Objekts unmittelbarer Unterwerfung entzogen, tritt der Sprechende in den des Subjekts. Solchermaßen von dem durch Arbeit und Sprache Privilegierten als das andere und doch gleiche wahrgenommen und anerkannt, durchbricht er die Natur des Bedürfnisses. Eine andere zerschlägt die Spiegelfläche der entfremdeten. Sie setzt, gegen die fixierte Ökonomie der Arbeit, gerade den die Ökonomie sprengenden Wunsch frei. Der aber ist nicht Sache des Fischers: "wat schull ik my wünschen?" Da sein Bezug zur

Natur von jeher ein primär physischer ist, muß ihm eine magische Praxis, die ihren Geist evoziert, fremd bleiben. Arbeit und Wunsch schließen einander aus.

In diesem Dualismus markiert das Märchen durch die Teilung in geistige und körperliche Arbeit nicht nur einen der Geschlechter. Vielmehr nimmt es eine Umkehrung der Geschlechterrollen vor. Während der Mann sich in einem unmittelbaren Austausch mit der Natur befindet, stellt Ilsebill mit ihrem Wunsch ein reflektiert imaginäres Verhältnis zu ihr her. Begreift die materielle Tätigkeit Natur als bloß vorhandene, so verwandelt das transformierende Begehren sie von der bestehenden Fron der Existenz zur Substanz eines anderen Lebens. Der Wunsch, es solle anders, besser sein, gewinnt sich in bestimmter Negation dessen, was ist: "dat is doch äwel, hyr man jümmer in'n Pißputt to waanen, dat stinkt un is so eeklig: du haddst uns doch ene lüttje Hütt wünschen kunnt." Aber der Wunsch bleibt eingebunden in die Ökonomie. Darin liegt die Tragik des Märchens. Ilsebill, die Wünschende, bedarf der Vermittlung des Mannes, der durch seine Arbeit den Bezug zur Natur herstellt. Nur weil er auf die Tötung seines Opfers verzichtete, steht der Wunsch ja frei, der also als Resultat des Aufschiebens der Begierde verstanden werden muß. Als Potential einer durch die Distanz zur inneren und äußeren Natur bedingten Freiheit steht er unmittelbar als Zivilisationschiffre. Doch offenbar kann der Wunsch allein durch den, der ihn aufgrund seiner Dispositionsleistung erwirkt hat, eingeklagt werden. Nichts anderes also bleibt der Wünschenden übrig, als sich an ihn, der selbst nicht wünscht, zu wenden. Denn er verfügt über die Macht des dämonischen Wunsches, die Sprache, die als

magische Rhetorik erscheint: "Manntje, Manntje, Timpe Te, / Buttje, Buttje in der See, / Myne Fru de Ilsebill / Will nich so, as ik wol will."

Diese Beschwörungsformel gibt die der Sprache inhärente Geschlechterspannung preis. Irritierend bestimmt sie die Aktivitäten des Wollens: der Mann reklamiert in der ersten Person ein Wollen für sich, das ihm gar nicht obliegt, will er doch allenfalls das, was ist: "so schall't blywen". Auf sich bezogen verkehrt er das Wollen der Frau in ein Nichtwollen; er löscht es als ein ihr eigenes Wollen. Dabei ist sie es doch, die will, die das will, was sie wünscht. Der Butt pariert entsprechend: "Na, wat will se denn?" Er reagiert also nicht korrekt auf die assertorische Äußerung des Fischers. Vielmehr fragt er, Ilsebills Schlußfolgerung gemäß, nach dem Wunsch, dessen Erfüllung er schuldig ist und der der ihre ist.

Geleitet von der Erfahrung elenden Lebens hebt Ilsebills Wunschfolge mit dem Verlangen nach einem besseren an. Besonders als das bestimmte Andere intendiert der Wunsch nicht formal Abstraktes, das den Anspruch des unausdenkbaren Ganzen, des Unbedingten mit sich führte. Solchem Begehren muß Verstand, den man den töricht Wünschenden abspricht, zugebilligt werden. Wie denn auch im folgenden kein unbedachtes Wünschen der besonnenen Überlegung vorgreift: "Dat wähl wy uns bedenken" "un wählen't beslapen." Ilsebill beweist Kraft und Klarheit des Denkens; ihre Wünsche folgen keineswegs spontanen Regungen. Sie sind vielmehr Resultate einer Reflexion, die der Zeit bedarf und damit den Zivilisationsindex des Aufschubs als Bedingung ihrer Möglichkeit impliziert. Der Logik verpflichtet zeigt sie sich etwa in der Schlußfolge-

rung: "kann he König maken, kann he ook Kaiser maken". Gerade darin aber wird evident, daß sie sich auf hierarchisch strukturiertes Denken einläßt: ihre Phantasien sind Männerphantasien. Die gehen nicht auf Glück, sondern, wie sich an der Wunschfolge Hütte - Schloß - König - Kaiser - Papst - Gott ablesen läßt, vom Verlangen nach Besitz über auf das von Macht, einer Wunschlogik gemäß, die Imaginationen der Omnipotenz freisetzt. Als Folge quantitativer Wunschproduktion bezeichnet erektive Erstarrung die männliche Machtfülle: "Se seet awerst ganß styf as en Boom un rüppeld un röhrd sik nich."

Die vertikale Ordnung, an die Ilsebill verwiesen ist, zeigt sich in ihrer statischen Natur als unveränderliche. Die Orte männlicher Macht sind festgelegt, und schließen in der vorausgesetzten feudalen Struktur auch jede Statusveränderung aus: die Machtpositionen sind nicht flexibel; die Funktionsträger bleiben an den jeweiligen Stand fixiert. Allein Ilsebill wagt die Überschreitungen der Ränge der Hierarchie; sie durchbricht so die quasi naturwüchsige Determination der Macht. Eine Alternative ihrer Emanzipation wäre nicht denkbar; will sie nicht dem schlecht Allgemeinen des Wunsches verfallen, dem Phantasma des ganz Anderen, muß ihr Weg notwendig über die männlich okkupierten Orte der Gesellschaft führen.

Deren Archaisches schlägt sichtbar in den wechselnden Schauplätzen dieser verwunschenen Welt durch: der Ort des Pißputts verwandelt sich ein ums andere Mal, in immer größeren Dimensionen von Schlössern und Palästen sich entfaltend. Zeitverhältnisse scheinen märchenhaft eingezogen. Die zitierten Bilder des feudalen ordo gleichen solchen einer unwirklichen Traumwelt, die Geschichte

und Gesellschaft aussetzt. Doch indem das Märchen, im Pakt mit den mythischen Gewalten der Macht, Ilsebill zur Frevlerin an ihnen werden läßt, macht es sie ungewollt zur Protagonistin der Emanzipation: sie vertritt das Prinzip, das auf Selbständigkeit gegenüber dem Zwangszusammenhang männlicher Herrschaft drängt; ihr Wunsch dynamisiert die statische Weltordnung.

Endgültige Befriedigung aber folgt keinem der erfüllten Wünsche. Im Gegenteil: ein jeder zieht den nächsten nach sich. Erzielte der Wunsch die Verwandlung in den Stand des Wunschlosen mit einem Schlag, verfehlte das Märchen seine Wahrheit. Dennoch wird die Differenz zwischen Begehrtem und Begehren dem Wunsch als dessen Mangel, als die ihm eigene Insuffizienz ausgelegt. Bestätigen soll er, den Apologeten des Bestehenden zufolge, was er nicht zu ändern vermochte. Daß alles bleibt, wie es war, belegt demnach, daß es so sein soll. Damit ist die Verantwortung für die schlechten Verhältnisse, die sich dem Wunsch einschreiben, den Wünschenden zugewiesen. Ihnen zeigt ihr Wunsch am Ende die Fratze. Das ist die perverse Moral: das Wünschen soll ihnen ausgetrieben werden. Schadenfroh predigen die Erzähler und Autoren von Wunschmärchen ihren Geschöpfen Genügsamkeit und Zufriedenheit.

Plädoyer für Ilsebill. Nicht einer Unzulänglichkeit des Wunsches ist es zuzuschreiben, daß Befriedigung und Glück sich versagen, sondern der Unzulänglichkeit des Lebens. Daß dieses unerlöst bleibt, schlägt auf den getanen Wunsch zurück, der nachträglich als der verfehlte erscheint. Getragen von der Utopie, daß das Leben anders sein soll, gerät er zum falschen Wunsch, da es sich immer, an allen seinen Orten, in al-

len seinen Variationen gleich bleibt. Nur in der Immanenz des verwunschenen Lebens wirkt der Wunsch, ohne die Kraft, es zu entzaubern. Gilt, daß es kein wahres Leben im falschen gibt, so ist jeder Wunsch verwunschen, keiner befreit und befreiend.

Viele Märchen gewähren von vornherein drei Wünsche, im Wissen darum, daß ein einziger die Glücksvision gar zu ephemer aufscheinen ließe. Die Ilsebills sind zunächst nicht limitiert. Dafür aber erfahren sie die Zensur der Moral. Als deren Instanz gerät die verwunschene Natur zum Menetekel. Bei jedem erneuten Auftrag Ilsebills findet der Fischer Himmel und See zunehmend verdunkelt und aufgewühlt. Der Wunsch evoziert das dämonische Wesen der Natur. Das spricht, bei aller Entstellung, die er aufweist, für die Kraft, die spiegelnde Oberfläche des Bewußtseins auf den Triebgrund hin durchbrechen zu können: "Buten awer güng de Storm un bruusde, dat he kuum up de Föten staan kunn: de Huser un de Bömer waiden um, un de Baarge beewden, un de Felsenstücken rullden in de See, un de Himmel wöör ganß pickswart, un dat dunnerd un blitzd, un de See güng in so hoge swarte Bülgen as Kirchentöörn un as Baarge, un de hadden bawen alle ene witte Kroon von Schuum up." Drohend wirft sich die durch den Wunsch affizierte Region des Unbewußten auf und sanktioniert als Naturereignis die Moral, die der Erzähler mit dem Fischer teilt. Der Dialekt legt den Bann des verwunschenen Bewußtseins bloß; die Sprache reproduziert den Zwang des Bestehenden nachdrücklich, wenn sie die fixierten Machtverhältnisse als geronnenes Naturbild indiziert. Sie selbst ist Trägerin einer Instanz der Moral, gegen die Ilsebill mit der Phantasie, sie wolle "de Sünn un de Moon upgaan laten", verstößt.

Nachdem Ilsebill innerhalb der Hierarchie der Mächte, die wie Natur walten, alle Positionen durchlaufen hat, geht ihr Wunsch in letzter und schärfster Konsequenz auf die Natur der Macht in ihrer Abstraktion: auf Gott. Was über die Natur herrscht, darüber will sie herrschen. Das brächte sie in den Stand, der Naturordnung der Macht zu gebieten; das setzte die Naturordnung der Macht aus. Solchem Anspruch ist die Klarheit des Gedankens ebensowenig abzusprechen wie die Unbedingtheit eines Willens, dem der Fischer von jeher in der Ahnung heraufbeschworenen künftigen Unheils entgegenhielt, mit dem Gegebenen "tofreden" zu sein. Der Erzähler begegnet dem Begehren Ilsebills mit der Denunziation der Wünschenden in offener, rancunegeladener Hetze: "Do köhm se in de Booshait, de Hoor flögen ehr so wild üm den Kopp, do reet se sik dat Lyfken up un geef em eens mit dem Foot un schreed: 'Ik holl dat nich uut un holl dat nich länger uut, wult du hengaan?'" Ilsebill, mit den Zügen einer Furie, einer Mänade gezeichnet, hysterisch, aggressiv, obsessiv, wird aufs Dämonische verpflichtet. Die Vehemenz ihres Wunsches wird als wilder Exzeß diffamiert. Dabei verrät der Ausdruck, der in seiner Absicht eher mißlingt, indem er ins Lächerliche umzuschlagen droht, die dem Körper wie dem Leben einbeschriebene Verzerrung, die Entstellung durch Leiden, das Ilsebill in Leidenschaft gegen das Leiden verwandelt: die Leidenschaft ihres Wunsches sagt ihm den Kampf an.

In sprachlichen Bildern wird die Strafe beschworen, Strafe für das Ausbrechen aus dem Bann des Gegebenen: sie lautet auf dessen Wiederherstellung. Zitiert wird abermals die Welt des Immergleichen, an die der Wunsch nicht rühren soll. Triumphierend endet der

Erzähler im Anschluß an die Worte des Butts: " 'Ga man hen, se sitt all wedder in'n Pißputt' ": "Door sitten se noch bet up hüt un düssen Dag." Der als Strafe mit der Imagination der Endlosigkeit wiederholte Zustand des Anfangs verrät nur, was das Leben immer schon war. Die Figur des Kreises stellt es streng in den Zusammenhang des Mythos, welcher die Unentrinnbarkeit aus dem Martyrium der unerbittlichen existenziellen Notwendigkeit festschreibt. Sanktioniert wird deren ehernes Gesetz unausgesprochen noch einmal durch die repressive Forderung wenn nicht nach Zufriedenheit, so doch nach Ergebung in das Schicksal. Bestraft wird die Protagonistin des Aufruhrs, die in ihrem irreduziblen Verlangen nach der Befreiung ihres Wunsches die Identität des Opfers verweigert.

Die Moral, mit der das Märchen unentläßt, ist nicht die Wahrheit. Denn die Wiederholung dessen, was schon einmal war, ist nicht sein Gleiches. Hinzu kommt die Differenz der Erfahrung. Durch die Geschichte ihrer Wunschtaten, die das Märchen als die ihrer Hybris auslegt, ist Ilsebill nur bestätigt worden. In der Gewißheit nämlich, daß Wünsche ihre Erfüllung zitieren, und Grund, sich im Schlechten zu bescheiden, nicht besteht. Ihrer Konsequenz kann auch der Imperativ, die Wunschproduktion stillzustellen, nicht standhalten. Im Gegenteil, sie wurde ja unbewußt geleitet von dem Telos, den einen Ort zu finden, von dem aus die Erlösung dieses Lebens möglich ist, den Ort Gottes. Selbst nachträglich, nach ihrem Sturz zurück ins schmähliche Leben, wird Ilsebill ein Wunschverbot, das Beschränkung fordert, nicht überzeugen; auch nachträglich wird sie einem Wunschverzicht nicht zustimmen. Weltliche und klerika-

le Würden konnten und können ihr so wenig genügen wie das schmachvolle Dasein, das im Bild des "Pißputts" seinen Ausdruck findet; mit jenem sich zu fernen zu geben, widerspräche Ilsebills Logik. Reue zumal - christlich - ist ihrem Intellekt in seiner Kompromißlosigkeit unangemessen. Vielmehr muß sie die Frage beschäftigen, warum dieser ihr Wunsch: "ik will warden as de lewe Gott", ihr nicht zugestanden wurde, nachdem doch - wie das Wunschprotokoll verzeichnet - alle anderen die Erfüllungsinstanz bezwungen hatten.

Gesetzt, Ilsebill, zurückgeworfen in den ursprünglichen Zustand, wird unter der Nötigung, ihn und die Geschehnisse, die ihm vorangingen, interpretieren zu müssen, zu der Philosophin, die in ihr angelegt ist, dann gilt ihre Reflexion der Moral als dem Inhibitionsgesetz ihres Wunsches. Gott ist das Gute, und das Gute zu wollen, kann nicht verwerflich sein; ist es doch das Bestreben jeder Ethik. Das Gute, Gott selbst sein zu wollen, müßte demnach nicht nur nicht verwerflich, sondern das Absolutum ethischen Handelns bedeuten. Und dennoch legt das vernichtende Urteil, das aufgrund eben dieses Wunsches über Ilsebill ergeht, den Gedanken nahe, daß das Gute sein zu wollen, dem Bösen gleichkommt, ja daß es moralisch das schlechthin Böse ist.

Was also ist das Gute: Gott? Es ist die sich verabsolutierende Macht, die diejenige, die an ihr zu partizipieren sucht, die ihr gleich sein will, nicht nur ausschließt, sondern mit dem Fluch endlosen Darbens wie Tantalus zu ewiger Qual verdammt. Die Restituierung der alten Verhältnisse wird Ilsebill als Strafe nicht akzeptieren. Statt von dieser auf ein zu sühnendes Übel zu schließen, das im letzten Wunsch gelegen hätte, wird

ihr im Gegenteil die Erkenntnis zuteil werden, daß eben dieser Wunsch der gesuchte, der richtige war: der letzte Wunsch war der erste und einzige. Ihn zu erlangen, war ihre Karriere durch die Institutionen der Macht notwendig gewesen.

Die Logik des Revisionsverfahrens geht auf die Subversion jener Macht, die eben den Ort der Erfüllung dieses Wunsches okkupiert. Wie die Macht den Wunsch ausschließt, schließt dieser sie aus. Der Wunsch Ilsebills ist nicht der nach Macht, sondern, daß der Wunsch Macht sei. Deren Ort zu besetzen hätte geheißen, sie auszusetzen. Als Beweis ihrer Überlegung kann Ilsebill der über sie verhängte Zwang zur Rückkehr ins immer schon Gewesene gelten. In ihm zeigt sich die Macht mit der Moral legiert. Wo dieser zuwider gehandelt wird, verliert die Macht die scheinbare Unantastbarkeit ihres Bestehens; ihrer eigenen Depotenzierung, ja Annihilierung zu entgehen, schlägt sie um in unmittelbare Gewalt. Ilsebill erfährt diese Gewalt nicht anders als ihre titanischen Mitstreiter im antiken Mythos, die sich desselben Frevels schuldig machten, nämlich die Instanz der Macht zu hinterfragen und damit in ihrer Existenz zu bedrohen.

Aber ihre Erfahrung geht weiter, insofern sie von der Bedrohung weiß, aus der sie ihren Wunsch ableitete: freigesetzt wurde er dadurch, daß der Butt um sein Leben bitten mußte. Dieser indes ist unfrei gegen den freien Wunsch; er steht unter dem Zwang der Erfüllung auch gegen sein eigenes Wollen. Muß also der in seinem Leben bedrohte Butt dem Drängen Ilsebills nachgeben, so muß er es - das verlangt die männliche Logik, auf die Ilsebill setzt - auch bei ihrem letzten Wunsch: zu werden wie Gott. Allein auf den Wunsch kommt es an, er

ist es, der zählt. Der Wunsch selber ist eine Macht, der seine Erfüllung erwirkt. Wenn aber die Erfüllung notwendig folgt, spricht das nicht dafür, daß Ilsebills letzter Wunsch erfüllt wurde? Sie wäre geworden "as de lewe Gott"? Gott hätte gar nicht die ihm zugesprochene Macht, sondern wäre ihr selbst unterworfen. Und die Macht dürfte Gott nicht für sich reklamieren. Gott wäre nicht die Macht und die Macht nicht Gott. Gott wäre nicht Gott und die Macht nicht die Macht. Gott wie die Macht verdankten sich allein der Autorität, die sie bei den dem Joch des Elends Unterworfenen genießen. - Mag es sein, Gott wäre wie Ilsebill? Und Ilsebill wie Gott? Sie, die die Macht bewiesen hat, die Macht herauszufordern. Ist ihre Macht die Macht Gottes, und ihre Ohnmacht die seine? Erklärt sich die schlechte Unendlichkeit des Daseins aus der seinen, die sich Ewigkeit nennt?

Durch ihre Ambitionen über das Märchen vom lieben Gott, ihr eigenes Märchen, aufgeklärt, wird Ilsebill ihren letzten Wunsch, der der erste war, interpretieren lernen. Als den, der die Chance in sich trägt, einem Leben im Zeichen von Gott und Moral zu entrinnen. Ihren Wunsch leitet die Erkenntnis: sein wollen nicht wie Gott.

Totholz. Notierungen des Waldes

Anstelle einer Rezension über "Totes Holz" von Günter Grass

Es ist leicht festzustellen, daß der Wald stirbt. Doch das Sterben selbst ist natürlich, gehört mit zum Wesen der Natur wie Totholz zur Lebzeit der Bäume. Francis Ponge sah sich veranlaßt, das "Notizbuch vom Kiefernwald" zu schreiben, weil die Kiefer der Baum ist, der bei seinen Lebzeiten das meiste Totholz hervorbringt. Alles Leben in der Natur erhält sich durch das Sterben anderen Lebens. Beim Waldsterben spricht man aber von einem künstlichen (unnatürlichen) Sterben, das von Menschen verursacht ist. Die Entgegensetzung von künstlich und natürlich ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, weil sie den Menschen als ein Wesen begreift, das aus dem "Urwald" (Natur) in irgendeiner Weise herausgetreten ist.

0/I-Schaltung

Eine hochentwickelte, technische Apparatur elektronischer Datenverarbeitung derselben Wissenschaft, die das Waldsterben im letzten Drittel dieses Jahrhunderts ins Werk setzte, übermittelt uns mit der gleichen Objektivität eine Fülle von Daten zum sterbenden Wald. Ökologischen Diskursen ist eine Körperschaft mit hochentwickelten Technologien präziser Meßtechnik, präziser Datenerhebung und Datenverarbeitung gemeinsam. Waldschadensberichte sind in einer wissenschaftlich organisierten Sprache verfaßt, in einer diskursiven Begrifflichkeit, und jeder Terminus ist so weit eindeutig definiert, daß die Erhebungen sich mathematisch formulieren lassen und damit der logischen Notwendigkeit elektronischer Datenverarbeitung entsprechen. (Möglicherweise aber ist die Natur so komplex, daß sie sich dem Instrumentarium einer präzisen Mathematisierung entzieht.)

Die jährlichen Waldschadensberichte gehören zu den Austauschvorgängen von für die Gesellschaft wichtigen Sätzen. Zu diesen Informationen der Wissenschaft schreibt Günter Grass: "... über den Wald, wie er stirbt, steht alles geschrieben. Über Ursachen und Verursacher. Woran und wie schnell oder langsam er auf Kammlagen oder im Flachland krepirt. Was ihn retten, überhaupt oder teilweise retten könnte." (1) Literatur hat dem jährlichen Waldschadensbericht also nichts hinzuzufügen. "Was noch außer amen sagen?" Vielleicht meint der Schriftsteller (und hier könnte ich ihm folgen), daß Literatur heute mit Information und Kommunikation nichts zu tun hat.

Mit Entwicklung der elektronischen Datenerhebung, Datenverarbeitung und der Medien, welche die Gesellschaft als ganze durchdringen, das heißt alle Austauschvorgänge von für die Gesellschaft wichtigen Sätzen, gibt es eine mächtige Tendenz, die unter dem Gesetz der Digitalisierung von Sprachen steht: der Verwandlung in Kommunikation, was sich in 0/I-Schaltungen zerlegen läßt. Sätze, die sich der elektronischen Datenverarbeitung widersetzen, Sätze, die in die Sprache der Medien nicht zu übersetzen sind. Sätze, deren Sinn nicht verrechenbar ist, in denen die mitgeteilte Information nicht erkannt wird, werden nicht mitgeteilt. Gewiß, die Medien strahlen breit gestreute Programme zur zeitgenössischen Kunst und Literatur aus. Da man aber nicht mediengerecht (mediengerecht heißt hier auch konsumgerecht) mit ihnen umgehen kann, erschließen sich Kunst und Literatur über andere Bereiche, zum Beispiel über politische, soziale, ökologische, oder über den "Lebenswandel" der Autoren: der Schriftsteller mit dem Bundespräsidenten

in Polen, der Schriftsteller im Flugzeug nach Calcutta, der Schriftsteller (mit Kohlestift und Zeichenblock) auf den Knien im toten Gehölz, usw. Das alles ist eine PR-Frage, ist eine Frage des Umgangs mit den Medien und des Anspruchs, hat aber mit Kunst und Literatur nichts zu tun. Manche Künstler sind sehr bemüht um diese Art von Publizität, die völlig belanglos ist.

Die Kiefernwald

Auch im ökologischen Diskurs werden die Restbestände der Wälder auf unserer Erde als eine funktionale Wesenheit begriffen und instrumentalisiert! Darin unterscheiden die Ökologen sich nicht von Sägewerkbesitzern. Nur setzen sie die "wichtigere" ökologische Funktion: Klimaschutz! Aus diesem Grunde instrumentalisieren wir die Wälder zur "Lunge" der Erde. Wir vertreten nicht die Wälder und streiten nicht für sie. Gewiß, wir wollen die Wälder erhalten, aber wir schützen zum Beispiel in den Regenwäldern Brasiliens nicht das, was die Regenwälder selber sind: das Mehr über verfügbar zu machende Zwecke.

Der abstrakte Begriff "Materie" hat eine überkommene ganz konkrete, allen indogermanischen Sprachen gemeinsame Nebenbedeutung: Holz als Baustoff, Nutzholz (lat. Wurzel, mat). Der Urwald ist vom Bösen durchdrungene Rohmaterie der Schöpfung, aus der sich die Welt ablöst. Der Mensch rodet und gewinnt damit Weideland und Nutzholz. Weil der Mensch den Urwald rodet, gibt es die Welt. Der Urwald entzieht sich der Welt als Horizont der Welt, in dem es sich nicht wohnen läßt, da er keinen Ort markiert. Der Urwaldrand, der alle Anstrengung und Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist Falllinie, Fluchtlinie einer Bewegung und Rätsel.

Die Kiefern am Waldrand ließen Francis Ponge in "das Notizbuch vom Kiefernwald" schreiben: "Ich fühle mich ziemlich hingezogen zu jenen Kiefern am Rand, die in ihren dem Wald zugekehrten Teilen zwar zu gewissen Abstrichen gehalten sind, in ihren auf die Felder, ins Leere, in die unbewaldete Welt hinausgehenden Teilen jedoch sich frei entwickeln können." Eine Falllinie in unsere Richtung, und was sich in diese Richtung entwickelt, man weiß nicht, was es ist, ehe es da ist. "Das ist wohl wahr: du kannst den wachsenden (Dingen) zumessen, was das sei, das da zu Holz wird, was zu Blättern, was zu Rinde, - die materia ist dir aber nicht bekannt und du weißt nicht, was sie ist ehe es da ist." (2) Computerprogramme prognostizieren die Auswirkungen des erhöhten CO²-Gehalts der Atmosphäre mit einem Temperaturanstieg an der Erdoberfläche in den nächsten drei Jahrzehnten um einen durchschnittlichen Wert von 1,5 bis 4,5 Grad Celsius. Das ist allgemein bekannt. Fieber ist nicht das Übel, erhöhte Temperatur ist ein Heilmittel, eine Temperatursteigerung des Körpers zur Mobilisierung aller seiner Kräfte.

Unter funktionalem Gesichtspunkt ist der Urwald (eine außermenschliche Naturgewalt, vom Unmenschlichen durchdrungen) eine dysfunktionale Wesenheit, er verursacht Störungen, Lücken und Geräusche in unserer Welt, gleich hinter unseren Häusern. Eine Wesenheit, die niemand beherrscht, ein unwahrscheinliches System, und nicht zu kontrollieren. Der Urwald ist ungeordnete Materie. Wilde Tiere und wilder Pflanzenwuchs sind nach ihren eigenen "Zwecken" (un)geordnet. Der Mensch hat seine "Wald-Roheit" abgelegt, er ist aus dem "Urwald" (Natur) in irgendeiner

Weise herausgetreten. "In irgendeiner Weise", das heißt, mehr wissen wir nicht. Die Technik, die das Heraustreten möglich machte, ist uns unbekannt. Wir merken: etwas fehlt! Etwas, das in der Technik selbst enthalten ist. Das wir vergessen haben? Was also ist die Technik selber? Was ist an Mehr über verfügbar zu machende Zwecke hinaus alles in Technik enthalten? Enthalten schon bevor sie mit den Interessen der Menschen derart heraustretet zur Form vorzudringen, das Dickicht zu beschneiden, zu lichten, zu roden, Weideland zu gewinnen, die Weiden in Äcker zu verwandeln, Häuser zu bauen und so fort: als Schöpfer einer "Fabrikation" einen Kiefernwald nach Zweck und Funktion aufzuforsten.

Die Notierungen in "Das Notizbuch vom Kiefernwald" sind datiert "kurz" bevor die Welt vollendet und ihre Geschichte abgeschlossen ist. Jene Geschichte, deren Teil das Notizbuch nicht ist. Francis Ponge "hat sich auf die Seite der Dinge geschlagen, ist bald Wasser, Kiesel, Baum" (3), und er ist "wild-durchdrungen vom Technischen" (4). Einer Technik, die bestimmt wird vom jeweiligen Objekt: Wasser, Kiesel, Baum. Wenn Francis Ponge in das Notizbuch schreibt, ist es "der Kiefernbaum selbst", der sich im Notizbuch vom Kiefernwald beschreibt. "Der Baum von Francis Ponge", schreibt Maurice Blanchot, "ist ein Baum, der Francis Ponge beobachtet hat und sich selbst in eben der Weise beschreibt, wie er sich vorstellt, daß dieser ihn beschreiben könnte. Merkwürdige Beschreibungen." (5)

"Ist die Kiefer nicht der Baum, der das meiste Totholz hervorbringt? Der sich um die große Mehrzahl seiner Gliedmaßen, um den größten Teil von sich selbst nicht kümmert, der sich für diesen ganz und gar nicht interessiert,

indem er ihm doch jeden Saft entzieht zugunsten des Wipfels (des grünen Kegels)? Daher jener Geruch nach Gesundheit rund um die Stämme". "Man fühlt sich sehr wohl darunter; und in den Kronen geschieht etwas ganz sanft Ausgewogenes und Musikalisches, etwas ganz sanft Vibrierendes." "... hier entsteht langsam das Holz. In Serie, industriell, aber mit einer majestätischen Langsamkeit fabriziert sich hier das Holz. Es vervollkommnet sich in der Stille und mit einer majestätischen Langsamkeit und Umsicht. Stetigkeit und Erfolg sind zudem gesichert. Es gibt Nebenprodukte: Dämmerlicht, Besinnlichkeit, Duft, usw." (6)

Diese Beschreibungen sind "nicht Teil der Welt, sondern gehören deren Unterstrom an; sie stehen nicht für die Form, sondern für das Formlose ein, und hell erscheinen sie nur dem, der nicht in sie eindringt, weil sie verbergen, daß sie des Sinns entraten." (7)

Sinn wäre nach dem Grundsatz der Subjektivität die Selbstverwirklichung des Menschen, der außerhalb seiner selbst keinen Sinn mehr anerkennt. Zwar hat auch hier eine subjektive Intuition der Empfindung seiner selbst im Kiefernwald die Notierungen in das Notizbuch erst möglich gemacht. "Das Notizbuch vom Kiefernwald" läßt sich aber ganz und gar nicht auf die Subjektivität reduzieren. Die Bäume entfalten eigentümliche, immanente Darstellungskräfte, denen die Notierungen folgen, damit die Notizen sich zum "Kiefernwald" organisieren können, und keine Notiz ist sicher vor einer "Nichtigkeitsbeschwerde" seitens des Lyra-Objekts. Der Kiefernwald ist "rechts-fähig", bei ihm liegt das "Copyright". Da ist ein Mensch, der beobachtet und hört, der horcht. In Hinblick auf die Notierungen durchaus im

Sinne von Gehorchen, das verpflichtend ist.

Die Lyra Ponges ist technisches Instrument, das die Dinge "Los läßt", in "Ruhe läßt", das heißt, die Dinge (Natur, Physis) an-wesend macht, sprechen läßt. Die Lyra ist technisches Instrument, aber nicht im Sinne einer Instrumentalisierung von Welt. Sie folgt einem anderen Technikbegriff, einem der dem Ursprung mit Technik gemeinten. Francis Ponge ist an Lyrik desinteressiert, er will den Dingen gerecht werden! Die Lyra ist notwendige Technik, "weil sie ein Spiegelbild ermöglicht, das gewisse verborgene Aspekte des Objekts zum Vorschein bringen kann. Der Zusammenstoß der Wörter, die verbalen Analogien sind eines der Mittel, das Objekt zu erforschen." "Wenn wir vertraut geworden sind mit diesen besonderen Räumlichkeiten der Natur, wenn sie dadurch erwacht sind zur Möglichkeit des Erstehens im Wort, dann geht es nicht bloß darum, daß wir in anthropomorpher Manier jenes sensuelle Vergnügen erfassen: dann geht es um ein ernsthafteres Verstehen." (8) Verstehen ist ein ursprünglicher Rechtsausdruck, ernsthaftes Verstehen der Dinge heißt: für sie streiten, sie vertreten.

Der Kiefernbaum interessiert sich nicht für "den größten Teil von sich selbst", "daher jener Geruch nach Gesundheit rund um die Stämme". Francis Ponge interessiert sich nicht für (den größten Teil von sich selbst) den Lyriker. Die Lyra ist ihm Technik. Die Lyrik ist ihm Totholz. Die Kiefer ist der Baum, der bei seinen Lebzeiten das meiste Totholz hervorbrachte, vor Zeiten ging aus derartigen Lebensprozessen Erdöl und Kohle hervor, Energien, welche die Natur Hunderttausende von Jahren unter Sedimenten aufbewahrte.

Francis Ponge ist desinteressiert am Kiefernwald: mit ihm hat er so zu tun, daß er nichts mit ihm zu tun hat: an-wesend, in-Ruhe-lassen. Hier bildet sich ein ästhetischer Naturbegriff, der eine Sinnvorstellung durchkreuzt, die heute durch den ökologischen Diskurs bestimmt ist. Der ökologische Diskurs wird hier verrückt - zu einer (Un)Ordnung, die uns (den Menschen auf der Erde) hervorbrachte. Das Rätsel der "Ordnung", die uns hervorbrachte, leuchtet im "Notizbuch vom Kiefernwald".

Waldschadensberichte

Der sterbende Wald ist das Ende einer industriekapitalistischen Entwicklung. Einer Entwicklung, die heute niemand beherrscht, ein unwahrscheinliches System, und nicht zu kontrollieren. Unter funktionalem Gesichtspunkt ist der sterbende Wald eine dysfunktionale Wesenheit. Er verursacht Störungen, Lücken und Geräusche in unserer Welt, "hinter" unseren Häusern, mitunter auch darin, wenn Wald gleich dahinter dicht ansteht, der das Nadelholz aufgegeben hat; er verursacht Störungen, wo man vergaß, den vertikalen Abgasschacht (der Schriftsteller benutzt das Wort "Schornstein") der Heizanlage mit einem Dolen-gitter zu sichern, wo dann der Uhu im Kamin saß (9). "Mein lieber Wilhelm", schreibt Günter Grass, "ein gut Teil Deiner mit Fleiß gesammelten Märchen, diesen wahren Hausschatz, wirst Du wohl umschreiben müssen, derweil die Wälder in ihrem jetztzeitigen Zustand nicht weiter Versteck sein wollen" (10). Der Schriftsteller soll es sich nun gefallen lassen, daß ich seine Ironie nicht weiter zur Kenntnis und ihn wörtlich nehme, wie gegenwärtige Schadstoffstatistiken.

Wir hätten sie frühzeitig und intensiv buchstabieren sollen: Über den Wald, wie er stirbt, steht in den Märchen alles geschrieben. Über Ursachen und Verursacher. Woran, wie schnell oder langsam und was ihn retten kann. "Wer ist der König Kanker?", fragt Karl Immermann (1839) und erzählt. "Im menschlichen Zustande war er ein reicher Garnspinnerherr. Er hatte seine Garnspinnerei nicht weit von hier, außer dem Walde, am Fließchen, und an die hundert Arbeiter spannen unter ihm. Das Garn wuschen sie im Fließchen. Darin wohnt aber der Nix, und der war ihnen schon lange bitterböse, weil sie mit der ekelhaften Wäsche seine klaren Fluten trübten, und weil alle seine Kinder, die Schmerlen und die Forellen, von der Beize abstanden. Er wirrte das Garn untereinander, die Wellen mußten es über den Rand des Ufers schleudern, er trieb es abwärts in die Strudel, um den Spinnerherrn zu warnen, aber alles war vergeblich. Endlich, am Johannistage, an welchem die Flußgeister Macht haben, zu schrecken und zu schaden, spritzte er der ganzen Garnwäscherzunft und ihrem Haupte, da sie eben wieder ihre Wäscherei recht frech und gewissenlos trieben, Feienwasser in das Antlitz, und, wie wilde und blutdürstige Menschen Werwölfe und Werkanker werden können, so sind die Garner und ihr Haupt Werkanker geworden. Sie liefen alle vom Fließchen zum Walde und hangen mit ihren Geweben überall an Bäumen und Sträuchern umher. Die Spinner sind gewöhnliche kleine Kanker geworden; ihr Herr aber hat fast seine frühere Größe behalten und heißt der Kankerkönig." (11)

Diese Gewässerverschmutzung zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch Garnwäscherei gehört noch zu den Anfängen industriekapitalistischer Entwicklung.

Die Menschen der Garnwäscherzunft wurden nicht getötet, sie wurden nicht zerrissen, sie wurden enthumanisiert, sie kamen zurück auf den Wald, auf das Rohe an ihm. Sie wurden auf die Seite der Dinge geschlagen, transformiert und für sich selbst zum Leiter von Intensitäten gemacht, so hingen sie mit ihrem "Gewebe" überall in den Wäldern umher, für eine Materie empfänglich, die sie vorher nie gespürt, endlich vertraut mit diesen besonderen Räumlichkeiten der Natur.

Lange vor diesem Fall einer Garnspinnerei gab es böse Waldgeister, die waren schon Kapitalisten und hatten ihre Aktien in Sägewerken. Ich denke zum Beispiel daran, was dem Kohlenmunkpeter widerfuhr, als er sein Herz dem Holländer Michel abtrat, um sich dafür von ihm kapitalisieren zu lassen. "Warum soll denn ein Herz warm sein?", fragt Holländer Michel den Köhler, als sie den Handel abschließen wollen. "Im Winter nützt dir die Wärme nichts, da hilft ein guter Kirschegeist mehr als ein warmes Herz, und im Sommer wenn alles schwül und heiß ist, - Du glaubst nicht, wie dann ein solches Herz abkühlt. Und wie gesagt, weder Angst noch Schrecken, weder törichtes Mitleiden noch anderer Jammer pocht an solch ein Herz." Hauff erzählt aus Zeiten, als im Schwarzwald Flößer, Waldarbeiter, Glasbläser und Köhler lebten, die mit der kommenden Produktionsweise in Gestalt des Wucherkapitals Bekanntheit machten. Und in dieser Welt noch handwerklicher Produktion war es dem Kohlenmunkpeter auch noch möglich, zum guten Schluß dem bösen Waldgeist und Wucherer sein Herz wieder abzunehmen: "Es ist doch besser", sagt Kohlenmunkpeter schließlich, "zufrieden zu sein mit Wenigem, als Gold und Güter haben, und ein kaltes Herz." (12)

Ich könnte mir vorstellen: der Schriftsteller steht hinter seinem Haus, wo Wald gleich dahinter dicht ansteht und das Nadelholz aufgegeben hat, und denkt, wäre es nicht besser, mit weniger zufrieden zu sein, um Energie zu sparen, den Wald zu schonen? Doch der Weg, den Hauff 1826 dem Kohlenmunkpeter noch offenhalten konnte, scheint uns heute verstellt. Zu recht gibt sich niemand mehr mit Wenigem zufrieden, denn ein Entkommen ist nicht mehr möglich: heute herrscht nicht mehr peripheres Wucherkapital, sondern Industriekapital, das noch den letzten Winkel des Alltags beherrscht.

Über den Wald, wie er stirbt, steht alles im Märchen geschrieben, wir sollten sie buchstabieren.

(1) Günter Grass, *Totes Holz*, Heidelberg 1990, 110 Seiten mit ausgezeichneter Typografie und in einer sehr guten Buchgestaltung. Die Zeichnungen und Sätze von Grass in diesem Buch sind m.E. nur schlecht zu nennen. Ein Künstler behauptet für gewöhnlich nicht, daß die Zeichnungen eines anderen falsch oder irrig sind, er begnügt sich für gewöhnlich damit, sie schlecht zu nennen; er versucht auch nicht, dem anderen seinen Irrtum nachzuweisen, es sei denn, ein solcher "Nachweis" kann künstlerische Arbeit sein. Das Gesetz des Marktes bemißt den Wert eines Buches nach den Verkaufsziffern. "Saurer Regen" (zu welchem das Gesetz des Marktes sich mitunter auch verkörpert) hat viel bessere Arbeit von weniger bekannten Künstlern, gute und merkwürdige Arbeit, erstickt. Überall Silbenschwund und Lautverfall.

(2) Paracelsus, *Das Buch Paragranum*, Werke 1, Stuttgart 1982

(3) Maurice Blanchot, *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, Berlin 1982

(4) Francis Ponge, *Das Notizbuch vom Kiefernwald*, Frankfurt 1982

(5) Blanchot, ebd.

(6) Ponge, ebd.

(7) Blanchot, ebd.

(8) Ponge, ebd.

(9) Grass, ebd.

(10) Grass, ebd.

(11) Karl Immermann, *Münchhausen*, München 1977

(12) Wilhelm Hauff, *Das kalte Herz*



Anna Blume / Bernhard J. Blume

Fotografieren kann jeder*

Anna und Bernhard Blume im Wald





"Es war wie Leichenfleddern. Hinsehen und festhalten. Oft fotografiert und farbig oder schwarzweiß zur Ansicht gebracht, blieb dennoch unglaublich, was Statistiken und amtliche Waldzustandsberichte bebildern sollte. Fotos kann jeder machen. Wer traut schon Fotos!"

Aus: Günter Grass, Totes Holz, S.103

Das meistfotografierte Waldstück

Für Anna und Bernhard Johannes Blume

Wir fuhren 70 km ins Land. Dort gab es Äcker, Weiden und mitunter auch zusammenhängende größere Waldstücke. Unterwegs fragten wir nach einem Kunstwerk, welches als das "meistfotografierte Waldstück" der Bundesrepublik bekannt geworden war. Bald tauchten Schilder auf: DAS MEISTFOTOGRAFIERTE WALDSTÜCK. Wir zählten fünf Schilder, bevor wir die Stelle erreichten. Ein Bus und viele Pkw standen auf einem Behelfsparkplatz. Wir gingen einen Trampelpfad entlang bis zu dem leicht erhöhten Platz, der zum Anschauen und Fotografieren geeignet war. Eine junge Frau unter einem auffallend grüngestreiften Schirm verkaufte hier Postkarten; das Bild des Waldstücks auf der Postkarte war genau von diesem Platz aus aufgenommen worden. Auf der Rückseite der Karte stand das Copyright, daneben das Wort "Freilandversuch". Alle Leute hatten Fotoapparate dabei, Teleobjektive und verschiedene Filter, einige auch Videokameras. Wir standen in der Nähe eines kleinen Baumbestandes und beobachteten die Besucher. Ein Paar stellte sich vor das "meistfotografierte Waldstück", Stativ und Apparat auf dem leicht erhöhten Platz, der zum Fotografieren geeignet war, und wartete auf die Selbstauslösung. "Keiner sieht das Waldstück", bemerkte mein Begleiter. "Sobald man die Hinweisschilder auf das Waldstück zur Kenntnis genommen hat, wird es unmöglich, das Waldstück selbst zu sehen", erklärte ich. "Hier fotografiert man das Fotografieren!" Zwei Leute mit Fotoapparaten verließen den höher gelegenen Platz und sofort traten andere an ihre Stelle. "Sie sind nicht hier, um ein Bild einzufangen, sie sind hier, um eines aufrechtzuerhalten. Jedes Foto verstärkt die Energie, eine Anhäufung namenloser Energie. Hierzusein,

das bedeutet, an einer gewissen Art kollektiver Wahrnehmung beteiligt zu sein." Wir hörten auf das Klacken der Auslöser, auf das Herausziehen der Sofortbilder aus den Schlitzen der Polaroidkameras und das Surren des Filmtransports in den elektronischen Apparaten. "Wie war das Waldstück, bevor es fotografiert wurde?", fragte mein Begleiter. "Wie sah es aus, inwiefern unterschied es sich von anderen, inwiefern gleich es anderen Waldstücken?" "Wir können diese Fragen nicht beantworten,

weil wir die Schilder gelesen haben, weil wir die Leute gesehen haben, die die Fotos vom Waldstück machen. Wir können hier nicht wieder heraus. Wir sind hier, wir sind das Jetzt." Mein Begleiter schien unendlich erfreut darüber.

Die Dialoge in diesem Text wurden dem Roman "Weißes Rauschen" von Don DeLillo entlehnt und dabei stark verändert. Bei DeLillo geht es nicht um ein Waldstück, sondern um eine andere Touristenattraktion, die "meistfotografierte Scheune".



Sprache, Technik, Kunst

Ein Gespräch mit Hans-Joachim Lenger

Lenger: Herr Flusser, in Ihren Arbeiten taucht immer wieder die Frage nach der Beziehung von Alphabet und Bild auf, also die Beziehung von alphanumerischen Schreibweisen zu Bildwelten, die heute in einem technischen Universum angesiedelt sind. Dabei erscheint der alphanumerische Code, sehr verkürzt gesagt, als Instanz des logos und einer Zeitlichkeit dieses logos, während die Bildwelten dem mythos und einer mythischen Zeitlichkeit verbunden sind. Sie schreiben nun über die gegenwärtige Zeitschwelle als vom Einbruch eines technischen Bilduniversums in die traditionelle Ordnung des logos und von einem Eklat der Zeitlichkeit, der von diesem Einbruch rührt. Aber indem Sie schreiben, nehmen Sie sich aus dieser Situation nicht aus, über die Sie schreiben. Deshalb meine Frage: welchen Strategemen des Schreibens folgen Sie? Welchem Typus von Theorie - ist das noch "Theorie"? Welchem Typus von Phantastik - ist das noch "Phantastik"? Welchem Typus von Mythologie - ist das noch "Mythologie"?

Flusser: Mein Fall ist nicht spezifisch. Aber ich werde über meinen Fall sprechen, weil er für andere Fälle charakteristisch ist. Ich habe eine ungestillte, heiße Liebe zur Sprache. Das ist auch biografisch erklärbar - ich bin zwischen Sprachen geboren, ein gebürtiger Polyglott. Und das gibt mir auch dieses seltsame Gefühl des unter mir sich öffnenden Abgrunds, über den ich unablässig springe. In dieser täglichen Praxis der Übersetzung - denn Übersetzung ist ein Über-Springen - ist mir deutlich geworden, daß von allen Maschinen, die der Mensch je erzeugt hat, die Sprachen die großartigsten sind. Kann ich ein wenig über die Sprache sprechen?

Lenger: Ich bitte darum.

Flusser: Wir haben da eine Hemmung, weil wir die Geschichte der Sprachen nicht ebenso nachvollziehen können wie die Geschichte der anderen Maschinen. Wir haben zwei Kulturen: die materielle und die orale. Wobei ich unter "Kultur" den Mechanismus des Übertragens von erworbenen Informationen von Generation zu Generation verstehe - nehmen wir das einmal als eine mögliche Definition von Kultur. Die orale Kultur ist nur sekundär rückzuverfolgen. An einem gewissen Punkt stoßen wir dabei an eine seltsame Schwelle; ungefähr in der Mitte des Neolithikums, aber eigentlich ist diese Schwelle schon am Ende des Neolithikums und am Beginn des Kupfers spürbar: die Etymologie stößt da auf etwas. Obwohl wir die Geschichte unserer Sprachen nur höchstens 7 000 Jahre nachvollziehen können und die Sprachen mindestens 30 000 Jahre alt sind, wenn nicht älter - trotzdem erkennen wir, was geschieht. Nämlich erstens: ein Prozeß, der sich zugleich als ein Gedächtnis äußert, und zwar nicht nur in der Semantik, sondern vor allem in der Struktur. Zweitens: daß ein Instrument entsteht, das sich durch die Mitarbeit aller Menschen immer mehr verfeinert, andererseits aber auch verschleift und abfällt. Und drittens: daß es sich immer weiter verzweigt und sich bei diesem Verzweigen zugleich ineinanderzweigt. Wenn ich nun eine Sprache betrachte, welche auch immer, sehe ich da eine Akkumulation vorangegangener Erfahrungen, Erkenntnisse, Wünsche, Werte und Leiden; außerdem den Versuch, das zu überwinden; und drittens den Versuch, sich zu verständigen. Und das hat alle möglichen Parameter. Zum Beispiel einen rhythmischen Parameter. Oder einen melodischen, einen harmonischen,

einen formalen, einen syntaktischen - ich kann sie nicht alle aufzählen. *Es ist ein Gesamtkunstwerk sondergleichen. Es ist die Höhe der technischen Leistung.*

Ich liebe also alle Sprachen. Aber ich will nicht so weit gehen zu sagen, daß sie gleich sind. Ich bin immer gegen die Gleichmacherei gewesen. Also glaube ich auch nicht, daß die Sprachen gleich sind. Z.B. bin ich davon überzeugt, daß das Englische auf seine Art ein absoluter Höhepunkt, der Höhepunkt des menschlichen Geistes ist. Und ich bin einverstanden mit der These, daß, wenn die Marsbewohner einmal die Erde besuchen, sie diese Erde "Shakespeare" nennen werden. Aber ich bin davon überzeugt, daß alle Sprachen einen derartigen ästhetischen, ethischen und epistemologischen Reichtum an Informationen haben, daß man vor jeder einzelnen von ihnen sprachlos der Sprache gegenübersteht. Meine Ehrfurcht und Bewunderung gelten deshalb nicht dem Leben, sondern der Sprache; denn würden wir sprechen wie das Leben, würden wir zwitschern. Wenn ich mich dagegen der Sprache ergebe, wenn ich mich von ihr mitreißen lasse - und es kommt mir so leicht, wissen Sie, die Worte strömen nur so aus mir, das merken Sie mir ja an, die Sprache fließt durch mich hindurch - dann kommt nichts heraus. Denn man muß sich umdrehen. Man muß versuchen, der Sprache Herr zu werden. Das klingt schrecklich nach "Macho", nicht wahr? Aber trotzdem: einer Sache Herr werden! Es ist dieser Zwiespalt: *odi et amo*. Ich leide, aber es macht mir auch Freude. Und das, glaube ich, hat jeder. Jeder Mensch hat diese Haßliebe zur Sprache.

Und jetzt zu Ihrer Frage: wie schreibe ich? Es stellen sich Probleme. Und ich bin trainiert, die Probleme zu Worte

kommen zu lassen. Leider bin ich nicht dazu trainiert, sie zu Bild oder zu Zahl kommen zu lassen. Ich glaube aber, der Husserl lag völlig daneben, wenn er meinte, man müsse die Dinge zu Wort kommen lassen. Man müßte sie genauso zum Bild, zum Ton, zum Geschmack kommen lassen...

Lenger: Zur Geste.

Flusser: Woher wissen Sie denn, woran ich gerade arbeite?

Lenger: Sie erwähnten Husserl.

Flusser: Es war außerordentlich, was Sie da gerade gesagt haben. - Ich versuche, die Probleme jetzt zur Hand kommen zu lassen. Aber da ich zwischen den Sprachen lebe, stellt sich mir, bevor ich das Problem ansehe, ein Vor-Problem: in welcher Sprache? Und da stellt sich heraus, daß jede Sprache das Phänomen zu einem anderen Wort kommen läßt. Ein Beispiel. Ich nehme die Hand, das Phänomen Hand, und ich sage dazu: "Hand". Und dann sage ich: "main", und dann sage ich dazu "mao", und dann sage ich dazu "hand", und jetzt beginne ich mit dem Wort zu spielen. Und sehr bald komme ich, wenn ich im Deutschen denke, zu "Vorderhand". Und wenn ich französisch damit spiele, zu dem Wort "maintenant". Und dann macht sich ein Abgrund auf, denn beide sind ja schon nicht mehr zusammenzubringen.

Meist nehme ich das Portugiesische, aus Gründen, die ich hier nicht erzählen will. Jede Sprache hat einen ganz anderen "existentiellen" Charakter - ich habe versucht, den existentiellen Aspekt des Portugiesischen, Französischen, Englischen oder Deutschen zu analysieren, es ist mir vielleicht nicht gelungen. Ich glaube jedenfalls, daß das Portugiesische etwas Wattiges hat. Oder sagen wir: etwas Plastisches. Ich kann damit am meisten spielen. Etymologische Freundschaft hilft da nichts, obwohl ich viel

Etymologie verwende - ich bin mir dessen bewußt, daß das eine ausgesprochen beschränkte Methode ist. Also gehe ich aus dem Portugiesischen ins Englische. Und da beginnt das Problem ganz exakte Konturen anzunehmen. Dann gehe ich ins Französische; und dann ins Deutsche. Jetzt habe ich also vier Fassungen, in denen das Problem "Hand" zu Worte gekommen ist. Und ich muß wählen, in welcher Fassung ich das publizieren will. Leider Gottes bedeutet das meist: englisch oder deutsch, denn in Brasilien publiziere ich wenig, und in Frankreich habe ich Schwierigkeiten. Also Amerika oder Deutschland. Dann mache ich die letzte Fassung, indem ich die vorherigen zusammenfasse.

Lenger: Sie haben einige Fragen aufgeworfen, die mich sehr interessieren: Sprache, Maschine, Technik, Hand, Abgrund... Wobei der Abgrund besonders wichtig dort war, wo Sie von einer Sprache zur anderen springen und dies als ein Über-Setzen, ein Über-Springen erscheint - die ganze Problematik des Sprungs steckt darin. Und aus dem Sprung, den Sie immer wieder neu über die Abgründe tun, entsteht so etwas wie - ein Gedanke, eine Kontur. Könnte man also sagen: nicht die Sprache spricht zu uns, sondern das Springen in Sprachen?

Flusser: Ja, das könnte man sagen. Vielleicht ist alles, was ich versuche, eine Theorie der Übersetzung. Dazu lebe ich allerdings nicht lange genug. Mich beschäftigt sehr das Problem der Metapher; Metapher ist ein anderes Wort für Übersetzung. Und ich bin in allem bemüht, der Übersetzung oder Metapher nahezukommen. Dem Transport, dem Verkehrswesen. Wie soll ich das sagen...? Ich beginne mal mit dem Wort "Abgrund". Versuchen wir, es zu Wort kommen zu lassen. Es heißt ja: Abwesenheit des Grundes. Da muß man

deutsch denken. Es hat mit Ecos "struttura assente" zu tun. Ein Beispiel, wie man den Abgrund erlebt: Sie versuchen etwa, einen deutschen Satz zu übersetzen, in dem das "Es gibt" vorkommt. Es gibt hier Leute. Nehmen wir an, Sie nehmen das beim Wort. "It gives", "ça donne", usw. In welcher Welt sind Sie da? Die erste Frage ist: was ist das Es? Und warum soll ich die Leute hier als Gegebenheiten annehmen?

Lenger: Und zwar noch als Gegebenheiten dieses Es...

Flusser: Ja. Dann sagen Sie plötzlich "hay", Sie gehen ins Spanische. Das ist das gewaltigste: "hat". Das Problem, wer oder was da hat, entsteht gar nicht. Und jetzt beginnen Sie zu verstehen, was Ortega gemeint hat, wenn er sagte: Ich bin ich und meine Umstände. Er meint: Hat. Es ist deutsch gar nicht zu denken. Haben Sie den Abgrund erlebt? Sie stürzen gleichsam zu Worte. Gott ist der Name für die Unübersetzbarkeit des "Es gibt".

Lenger: Also taucht, was wir über Jahrhunderte als Idee des Menschen gedacht haben, aus diesen Abgründen auf, die wir technisch supplementieren; indem wir uns technisch darüber hinwegtäuschen, daß es Abgründe sind.

Flusser: Sehr gut, völlig einverstanden.

Lenger: Was aber würde das für eine "allgemeine Theorie der Kreativität" bedeuten, wobei ich weiß, daß der "creator" eine Theologie impliziert, von der gerade jene Freizeitgesellschaft nichts ahnt, die sich schmeichelt, kreativ zu sein.

Flusser: Zur ersten Frage, dem Brückenschlagen über Abgründe, zur pontificalen Technik. Es gibt einen deutschen Philosophen, der mir kolossal imponiert, Hans Blumenberg. Er hat etwas über Poren und die Aporie geschrieben. Die Abgründe, die um mich herum sind,

führen zu dem Erlebnis des nicht-aus-den-Poren-Herauskommen-Könnens. Wir sind gerade wegen der überall um uns gähnenden Abgründe in der Aporie. Aus dieser Aporie können wir uns nur durch List, durch einen Dreh herausziehen. Und dieser Dreh heißt griechisch "techos". Wir müssen uns technisch herausdrehen: Technik als die Methode, nicht zu verfallen, wissend, daß uns die Technik irreführt und so lange an der Nase herumführt, bis wir hineinfallen. Das ist das Wesen der Technik. Deshalb kann ich auch Technik und Mechanik nicht auseinanderdenken. Der Inbegriff aller Maschinen ist das Trojanische Pferd. Ich glaube also nicht an den Gott, der ohne weiteres aus der Maschine fällt. Der Gott fällt aus der Maschine erst, wenn sie ein Trojanisches Pferd ist. Wenn ich also sagte, daß die Sprache die bewundernswerteste Maschine ist, dann deshalb, weil ich in ihr das Gefühl habe, vollkommen aus dem Abgrund herausgekommen zu sein, und im gleichen Augenblick in ihn hineinfalle, in dem ich zu übersetzen beginne. Die Übersetzung ist das Zu-Sich-Kommen aus der Sprache. Und das "Sich" stellt sich als Nichts heraus. Die Übersetzung ist ein außerordentlich schwindelerregendes Erlebnis, aber sie ernüchtert. Sind Sie einverstanden?

Lenger: Ja. Bei dieser Gelegenheit würde ich Ihnen zu gern eine Frage zu Heidegger stellen, als daß ich sie mir nicht verwehren müßte. Die Technik, die Verfallenheit, der Sprung, das Nichts...

Flusser: Ich habe Heidegger natürlich völlig "im Bauch". Aber ich kann ihn nicht vertragen. Weil ich mich nicht vertragen kann.

Lenger: Deshalb schiebe ich die Frage auch auf. Stattdessen noch einmal zur "Kreativität", jener Idee also, die als

Standardware der Freizeitgesellschaft zirkuliert und die zu konsumieren und in ihr zu kommunizieren absolutes Muß ist. Sie ist ja nur die schillernde Oberfläche über einer Bewegung von Sprachspielen, in denen jedes Hervorbringen technisch supplementiert ist, als Kombinatorik möglicher Übersetzungen. Bezogen auf die ebenso theologische wie dann ins Humanistische umgeschriebene Dimension der Kreativität: welche Brüche schreibt die Sprungtechnik der Sprache in diese Dimension ein, und welche Bedeutung kann sie für uns Reisende in Sachen Codes annehmen...

Flusser: Eine sehr gute Formulierung: Reisende in Sachen Codes. Nicht also in Damenunterwäsche, sondern in Codes. Ich bin völlig einverstanden.

Lenger: Gibt es einen Bruch im Begriff der Kreativität, oder in welcher Weise müßte er umschrieben oder umgeschrieben werden, wenn wir uns von der Theologie des "creators" und dem Humanismus des "Kreativen" verabschieden wollen?

Flusser: Sie treiben mich in Sprachlosigkeit. Bevor ich ihr also völlig verfallende, will ich folgendes sagen. Wir haben jahrhundertlang das Gefühl gehabt, Kreaturen zu sein. Ich werde Heisenberg zitieren: Im Mittelalter standen wir unter Gott auf der Natur; in der Neuzeit standen wir der Natur gegenüber; und jetzt haben wir auch das verloren und sind allein. Das ist ein kluger Satz Heisenbergs. Solange wir uns kreatürlich auffassen konnten, solange wir geglaubt haben, daß wir gemacht sind, konnten wir über die Kreation als Mimese nachdenken: wie wir gemacht sind, machen wir weiter. Seitdem wir das Kreatürliche verloren haben, seitdem unser Gottesbegriff nicht mehr der eines Kreators oder Pantokrators ist, sondern der Begriff eines Rufs, der uns zu etwas aufruft, seitdem wir also Gott tatsächlich immateria-

lisiert haben, seitdem er "soft" wurde - seither können wir uns auf nichts mehr verlassen. Vielleicht auf das Zweite Prinzip der Thermodynamik, aber dieses Prinzip ist die Verzweigung. Wir könnten also sagen: wir invertieren das Zweite Prinzip, und das ist Kreativität. Mathematisch: Kreativität ist das Spiegelbild des Algorithmus für Entropie. Das ist...

Lenger: ...für uns nicht sehr schmeichelhaft.

Flusser: ...und man kann sich auch nicht damit begnügen. Aber an dieser Stelle wird ja auch deutlich, daß wir nur mit anderen schaffen können. Wie schon Platon richtig sagte: wenn wir etwas "allein" machen, stellt es sich immer als innerer Dialog heraus. Wir können ja nicht aus uns, ex nihilo, sondern immer nur mit anderen und dem, was da ist, etwas machen. Mein Freund Abraham Mole hat einen langen Artikel über Kreativität geschrieben, in dem er die sogenannte originelle Kreativität von der variationellen unterschieden hat. Die originelle, heißt es da, sei eine Kreativität, bei der Geräusche zu bestehenden Informationen werden, während die variationelle eine sei, die Informationen kombiniert. Ich glaube nicht an die erste, die originelle Kreativität. Sie ist ein absoluter Irrtum. Denn das Geräusch des einen ist die Information des anderen. Deshalb halte ich auch nicht sehr viel vom homo creator, mehr vom homo ludens.

Lenger: Das führt mich noch einmal zur Frage der Bilder zurück. Steht uns mit dem "technischen Universum der Bilder", in das wir eintreten oder in gewisser Hinsicht auch zurückkehren...

Flusser: ...denn nachdem wir aus der Linearität herausgetreten sind, hat es keinen Sinn mehr zu sagen: vorwärts oder rückwärts...

Lenger: Ja, das ruft ja die ganze Frage der Differenz von Mythos und Logos wieder auf und das Problem der Linie, um die sie sich einmal ordnen sollte. - Haben wir es aber heute nicht mit einer inflationären Flut von Bildgeneratoren zu tun, die aufzehren, was ich hilfsweise, aber nicht nur hilfsweise das "Undarstellbare" nennen will? Ein Undarstellbares, über das in den Kulturen ein Bilderverbot verhängt war? Deshalb, weil es das Unantastbare, Unberührbare und nicht Darstellbare bezeichnete, dessen es bedarf, um so etwas vernehmen zu können wie das, was Sie eben den "Ruf" nannten oder den zur Software gewordenen Gott? Wo ich also gerufen werde und durch das Vernehmen erst "Mensch" werde...?

Flusser: Eine äußerst komplizierte Frage. Sprechen wir zunächst vom Bilderverbot. Das Bilderverbot ist sowohl unter den Juden wie unter den griechischen Philosophen in einer Situation entstanden, in der die Dialektik im Bild so stark geworden ist, daß das Bild undurchdringbar wurde. Das Bild, statt vorzustellen, hat sich vorgestellt. Also: das Bilderverbot war ein Versuch, die Verbindung zwischen Mensch und Nicht-Mensch wiederherzustellen. Im jüdischen Sinn: den Weg zu Gott zu öffnen. Im griechischen: zu den Ideen. In dieser Situation sind wir aber nicht. Gegen die gegenwärtigen Bilder würde, glaube ich, der orthodoxeste Talmudist, der radikalste Platoniker nichts einzuwenden haben.

Aber Sie haben noch etwas anderes gesagt, das ich fast noch für wichtiger halte. Sie haben das Problem der Inflation angesprochen. Ich glaube, daß die Quantität die Werte vernichtet. Das ist etwas, das wir noch nicht richtig durchdacht haben. Ich komme aus einem

Land, in dem es als Sieg angesehen wird, wenn die Inflation nur noch 15% beträgt. Deshalb weiß ich, daß die Entwertung des Geldes die Entwertung aller Werte bedeutet. Selbstverständlich ist der Untergang des Alphabets nicht nur darauf zurückzuführen, daß das Alphabet nicht länger ein geeigneter Code ist, um Erkenntnisse zu vermitteln. Sondern vor allem, weil Texte inflatorisch wurden. Die Texte sind entwertet, weil Sie und ich und alle Leute dem Gesetz widersprechen, das besagt: wenn ich eine Seite schreibe, dann lesen's meine Freunde, wenn ich zwei Seiten schreibe, dann lesen's meine Feinde, und wenn ich drei Seiten schreibe, dann liest's nicht mal mehr meine Mutter. Dem zuwider schreiben wir weiter.

Ich könnte da eine fürchterlich anti-humanistische Sache sagen. Als es 10 000 Menschen auf der Welt gab, stellen Sie sich das vor, ich möchte meinen Anti-Humanismus phänomenologisieren: da gab es eine Steppe, und auf der Steppe grasten große Tiere: Büffel und Pferde und Mammuts. Und große Tiere jagten: Tiger und Hyänen und Löwen. Und hier und da gab es große Bäume. Plötzlich aber erschien eine kleine Horde relativ mittelgroßer Tiere, höchstens 1,50 m hoch und 70 kg schwer. Aber sie standen. Und da war ein Männchen da, das schlug mit den Fäusten auf die Brust und brüllte. Ich glaube, das Zeitalter mußte erbeben angesichts des Zufalls, der sich da ereignet hatte. Dieses kolossale Ereignis: da steht etwas und brüllt. Zweites Bild: Sie haben einen großen Platz, da stehen 100 000 Menschen, und alle erheben den Arm mit flacher Hand oder Faust, und alle brüllen. Der Mensch ist nichts wert. Es gibt ihrer zu viele. Jedes Pferd, das da hindurchgeht, ist hervorragender als diese Brüller. Die Poli-

zei auf dem Pferd ist effektiv herausragend. Das ist eine herausragende Gegenwart gegenüber diesen Brüllern. Aber wenn ich sagte, der Mensch sei inflatorisch, dann sage ich: alles, was er macht, ist inflatorisch. Es gibt viel zu viel von allem. Vielleicht ist dies der Grund unserer Verzweiflung. Können Sie in eine Buchhandlung gehen? Ich werde wahnsinnig, wenn ich in eine Buchhandlung gehe. Ich kann kein Bild mehr sehen in einer Ausstellung. Ich kann die Television nicht vertragen. Es gibt von allem zu viel. Das ist eine von diesen Poren. Also, deshalb sage ich: Nächstenliebe, kleine Gruppen. Sie zwingen mich damit zu einer autobiografischen Auskunft. Ich lebe mit meiner Frau in Robion. Punktum. Dann tauche ich in die Inflation ein und bin entsetzt bei einem Symposium wie diesem, weil ich sehe, daß ich bin wie alle. Zu Hause bin ich eine ganz herausragende Existenz. Nur meine Frau und ich ragen hervor. Wir sind die Spitze. Vielleicht ist die Antwort: man muß dorthin, wo ein Bild noch ein Bild ist, ein Text noch ein Text ist, Ich noch Ich bin, weil wir so wenig sind. Die Hoffnung auf den Atomkrieg nämlich ist unberechtigt. Wir werden nicht zusammen sterben. Jeder wird für sich sterben müssen, wir werden den Tod des Geliebten mit ansehen müssen, und es wird nie wenig Leute auf der Welt geben. Die Leute, die den Atomkrieg oder die ökologische Katastrophe voraussehen, sind blauäugige Optimisten, wie Sie hier sagen.

Lenger: Aber wir sind dazu verurteilt, gemeinsam zu sein.

Flusser: Nein. Es gibt ein furchtbares deutsches Wort, das heißt "Aussteiger". Ein idiotisches Wort. Aber wir sind nicht verurteilt. Wir können auswandern, nach Robion zum Beispiel.

Lenger: Ich meine etwas anderes. Es gibt gesellschaftliche Prozesse, die wir früher noch meinten steuern zu können, indem wir sie vermeintlich verlässlichen Codes unterwarfen. Der Code der Zirkulation von Waren, Informationen...

Flusser: Der Verkehrscode.

Lenger: ... oder die Erzeugung und Befriedigung von Bedürfnissen. Diese Codes weisen heute Instabilitäten auf, die immer schwieriger zu prognostizieren sind und immer weniger gesteuert werden können. Demoskopien beispielsweise erleben erste Einbrüche ihrer Kunst, und der humanistische Traum, etwa ökonomische Prozesse planmäßig zu regeln, scheint ausgeträumt. Auch in diesem Zusammenhang sprach ich davon, zum Gemeinsam-Sein verurteilt zu sein: in zunehmende Instabilitäten geworfen zu sein, aus denen die Virulenz der Frage nach der Gemeinschaft zwar nicht entsteht, wohl aber auf uns zukommt: als Zu-Kunft.

Flusser: Ich verstehe.

Lenger: Läßt sich aus dem, was wir vorhin das "Reisen in Codes" nannten, so etwas wie eine Tugendlehre dieser Zu-Kunft formulieren?

Flusser: Ich will keine verantwortungslose Antwort geben. Darüber mußte ich nachdenken. Das ist eine existentielle Frage. Sie fragen: Was ist zu tun?

Lenger: Ja.

Flusser: Ich passe vorläufig, vielleicht auch ständig, aber zunächst einmal vorläufig. Ich kann nur sagen, was ich tue. Ich habe glücklicherweise Edith, meine Frau. Und das tue ich. Ich versuche, mich an sie zu halten. Sonst bin ich haltlos und habe keine Antwort.

Lenger: Lassen Sie mich noch einmal auf die Frage der Bilder zurückkommen. Mir scheint, daß wir unter dem Diktat der Kommunikationstechnologien

in eine krampfhaft Diskussions verwickelt sind: Wie schaffen wir es, daß Künstler Kommunikationsmaschinen benutzen und damit "Kunst" machen? Aber diese Frage wird weder der Herausforderung der Maschinen noch jener der Kunst gerecht. Der Wunsch, beide künstlich zu verklammern, wird enttäuscht werden müssen.

Flusser: Darauf habe ich eine Antwort! Ich glaube, daß das Verhältnis von Mensch und Maschine sich zweimal radikal verändert hat, wenigstens im Lauf der Geschichte - wie es vorher war, weiß ich nicht. Im ersten Stadium war der Mensch die Konstante und die Maschine die Variable. Da saß ein Mensch in seinem Atelier, der Bauer ging aufs Feld, und sie waren umgeben von Maschinen, die sie ausnutzen konnten. Die Maschine funktionierte in Funktion des Menschen. Dann, seit der industriellen Revolution, hat sich das umgedreht. Die Maschine war die Konstante, und der Mensch war die Variable. Da stand die Maschine, es kamen Leute rein und gingen raus, denn es gab einen Arbeitsmarkt. Einer besaß die Maschine, während die anderen arbeiteten. Und diejenigen, die arbeiteten, lebten in Funktion der Maschine. Auf diese Analyse ist, glaube ich, der Unterschied von "rechts" und "links" zurückzuführen. Aber der gilt nicht mehr. Jetzt, glaube ich, funktionieren Mensch und Maschine gemeinsam, einer in Funktion des anderen. Die Maschine kann nur machen, was der Mensch will; aber der Mensch kann nur wollen, was die Maschine kann. Also, es handelt sich um eine derartige Verzwickung der Funktionen, daß zwar Mensch und Maschine deutlich voneinander getrennt sind, aber nicht mehr die Funktionen. Und da liegt vielleicht das Problem dessen, was Sie "Kunst" genannt haben. Was man Kunst

nennt ist, zu wollen, was die Maschine kann. Und dann macht die Maschine, was man will. Aber zuerst, und dies ist das Sich-Bescheiden auf das, was die Maschine kann - Kunst ist doch das Substantiv des Verbs "können"...?

Lenger: Das ist umstritten.

Flusser: Was kann es noch heißen?

Lenger: Es könnte von "Kunde" oder "künden" kommen...

Flusser: Aha. Dann will ich es nicht mehr benutzen. Ich meinte, es sei gesichert.

Lenger: So weit ich weiß, ist es nicht gesichert.

Flusser: Mir gefällt natürlich "ars" auch viel besser. Es hat mit "artikulieren" zu tun, mit "artikulum", mit Windungen und Drehungen, kurz, mit einem Schwindel. Das Wort "arte" geht mir deshalb viel leichter aus dem Mund, denn "Kunst" hat, trotz Benjamin, immer noch eine Aura.

Also, ich habe begriffen, daß der Unterschied zwischen einem Computer und einem Pinsel der ist, daß der Pinsel so primitiv ist, daß man mit ihm praktisch sehr viel wollen kann. Aber mit einem Computer kann man nur wollen können, was der Computer machen kann. Ein Künstler ist derjenige, der in die Maschine hineinschaut, um aus ihr herauszuholen, was sie kann. Natürlich, da er Künstler ist, will er die Maschine betrügen. Aber da die Maschine ein Kunstwerk ist, betrügt sie ihn. Und dieses gegenseitige Sich-Betrügen - das ist vielleicht Kunst.

Lenger: Dennoch schließt für meine Begriffe die Frage nach der Kunst an die Frage nach der Gemeinschaft an, die ich vorhin zu stellen versuchte. Lassen Sie mich das sehr vereinfacht sagen. Alle klassischen Ästhetiken haben davon gesprochen, Kunst sei, den unendlichen

Widerspruch im Endlichen darstellbar zu machen; so beispielsweise Schelling.

Flusser: Ein sehr schöner Satz. Eine Wiederholung im Spiegel, die in sich unendlich ist, einzurahmen...

Lenger: Zu sistieren, zu präsentieren, anwesend zu machen. Das ganze Problem des Bild-Rahmens hängt damit zusammen.

Flusser: Ja, dabei hat Schelling das Video noch nicht einmal gekannt. Das ist doch eine Video-Definition von Kunst. Sehr schön! Aber die klassische Definition von Kunst ist doch: das Unsichtbare sichtbar zu machen...?

Lenger: Gut, wobei der unendliche Widerspruch Schellings mit dem Unsichtbaren, Undarstellbaren zu tun hat, mit einer Differenz "vor" allen Differenzen...

Flusser: Ja, einverstanden.

Lenger: Ich würde deshalb dieser Bestimmung klassischer Ästhetik eine andere Frage unterschieben. Dabei weiß ich, daß dieses Unterschieben sozusagen "von außen" kommt und doch jene verschwiegene Differenz "im Innern" markiert, die gleichsam "früher" ist als die Kunst, das Bild oder die Ästhetik. Im Unendlichen oder Nicht-Darstellbaren, das sich in der Kunst darstellt und in der Ästhetik ontologisiert, vergewärtigt sich die Uneinholbarkeit, die Transzendenz des Anderen und des weiteren die Transzendenz der Gemeinschaft mit Anderen.

Flusser: Ich bin völlig einverstanden mit dem, was Sie sagen.

Lenger: Aber ich erlaube mir trotzdem, Ihnen an einem Punkt zu widersprechen. Denn wenn der Künstler in die Maschine sieht, würde er nur sehen, daß er etwas nicht sieht: den Anderen. Und an diesem Ort des Sehens eines Nicht-Sehens würde sich das ästhetische Spiel des homo ludens entfalten - im Unter-

schied zur Anmaßung des homo creator...

Flusser: Aber er sieht doch den Anderen. Die Maschine ist doch der Andere. Die Maschine ist doch von einem Anderen gemacht. Und wenn ich sie ansehe, sehe ich darin den Anderen.

Lenger: Aber indem Sie beispielsweise auf dieses Tonbandgerät sprechen, sind Sie von dem, der es sich anhören wird, in einer Weise getrennt, die letztlich irreduzibel bleiben wird.

Flusser: Ja, das ist das Problem der Mediation. Die Maschine vermittelt mir den Anderen, und dabei verhüllt sie ihn mir. Das ist die Dialektik aller Maschinen und überhaupt - der Kultur. Schauen Sie, Sie werden jüdisch. Ich weiß nicht, was ich noch sagen soll...

Lenger: Meine Frage läuft deshalb auf die Insuffizienz der Bilder hinaus. Sie genügen nicht.

Flusser: Natürlich nicht. Sie enthüllen ja nichts. Sie verhüllen, indem sie enthüllen. Ich habe nichts hinzuzufügen. Sie haben das perfekt gesagt. Ich suche den Anderen im Ding, das der Andere vor mich hingestellt hat. Und der Andere sucht mich, indem er es vor mich hinstellt, und wir können einander die Hand nicht reichen, weil dieses Zeug dazwischensteht, durch das hindurch wir uns erreichen wollen. Aber etwas Immediates gibt es nicht. Wir sind immer auf eine Mediation angewiesen. Ich kann nicht unvermittelt nackt - wie sagt es Morgenstern? - "er gehört zu jenen Käuzen, welche unvermittelt nackt...". In diesem Sinn sagt doch Heidegger: die Welt, in die ich geworfen wurde, ist die, in der mir die Sprache die Frage stellt: Warum gibt es überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts? Und mir durch dieses Undurchdringliche die Frage nach dem Sein verhüllt, weil ja das Sein ein Zeitwort ist.

Lenger: Deshalb könnte sich die ganze Behandlung der Frage des Anderen bei Heidegger aber auch als ein Skandal herausstellen...

Flusser: Ja, ein Skandal im Wortsinne, vollkommen richtig. Das Wort "Skandal" ist das richtige Wort, im positiven wie im negativen Sinn. Die Bedeutung von Heidegger ist der Skandal.

Lenger: Also die Falle, der Anstoß, das Ärgernis und die Verführung: in gewisser Weise spielte ich darauf an, als ich nach der Inflation der Bilder fragte. Diese Inflation könnte doch auf eine Sucht verweisen, auf eine Sehn-Sucht, des Anderen habhaft zu werden, ihn also zu unterwerfen, um uns der Präsenz von Gemeinschaft zu versichern. Darin könnte sich etwas vergessen, was nicht Seins-Vergessenheit ist, sondern etwas, das Heidegger möglicherweise geahnt und verfehlt hat, ja, verfehlen mußte, weil es nicht einzuholen ist: die Frage nach einer Unerreichbarkeit in nächster Nähe des Miteinander-Seins, derer wir niemals habhaft werden können.

Flusser: Sagen Sie aber nicht "niemals". Ich erinnere mich an ein Gespräch, das ich kürzlich mit meinem Freund Milton Vargas hatte. Darin ging es um eine ähnliche Frage. Und wir sind zusehends einig geworden, so wie das jetzt zwischen uns der Fall ist. Und plötzlich sprang Milton auf und sagte: Es ist da. Das passiert. Es war da. Die Alten haben das, glaube ich, Hierophanie genannt. Es passiert. Und nur mit dem Anderen. Es kann allein nicht passieren. Es ist etwas da, was uns gemeinsam hält. "Es ist da" - nein, das ist falsch. Aber wir "kommen drauf". Sehr selten. Ist Ihnen doch auch schon passiert, nicht? Aber dann wird man eben sprachlos. Und vielleicht ist das der Sinn von allem, was wir machen. Es kann ja nicht alles sinnlos sein.

Magazin

Künstliche Intelligenz im Kopf - the software inside

Für die Gemeinde der Computer-Avantgarde hatte der Merve-Verlag (Berlin) auf der Buchmesse in Frankfurt eine besondere Überraschung parat: Das neue Buch von Oswald Wiener "Probleme der künstlichen Intelligenz" zählt zu den ausgefallenen Traktaten der Gattung. Denn nichts an diesem Text paßt in die traditionellen Schemata verbreiteter Computertheorie, wie sie von Hofstadter bis Minsky vertreten wird: Wiener versucht, das Denken über die Maschinen im strengen Sinne des Wortes von den Füßen auf den Kopf zu stellen!

Ein wahrhaft philosophisches Erstaunen: Gegenstand seiner Untersuchungen ist nicht der rechnende Wunderkasten in der Außenwelt, sondern die Maschine in unserem Kopf - and the software inside. Und dies ist hier kein Etikettenschwindel. In minutiöser Kleinarbeit unternimmt es Wiener, die Funktionen unserer Vorstellungskraft mit all ihren reproduktiven und kreativen Aspekten zu erhellen. Wer CAD-Systeme kennt, der weiß, wie mächtig diese Softwarepakete ausgestattet sind: Ihre komplexen Programme zählen zu den Sternstunden am Bildschirmhimmel der Personalcomputer. Und genau da setzt Wiener an. Er zeigt uns die Arbeit der bildproduzierenden Verstandeskräfte im Prozeß. Will sagen, alle Schritte unserer inneren Bildaufbereitung, alle Etappen einer auf den inneren Schirm projizierten Bildverknüpfung werden analysiert als Phasen eines kompliziert ablaufenden Programms. Mit dieser Art "Introspektion", der plausiblen Darstellung unserer internen Software und ihren Leistungen legt Wiener ein sicheres Fundament: künstliche Intelligenz in natürlicher Hardware!

Wenn William Gibson in seinen "Cyberspace"-Romanen die natürliche Intelligenz in den Maschinenräumen der Computerwelt agieren läßt, dann verfolgt Wiener das ganze Gegenteil: er entdeckt die für die KI-Diskussion brisante "virtual reality" in unseren Köpfen. In der Modu-

larisierung unserer Denkarbeit markiert er die Schnittstellen natürlicher Kreativität. Aber er beschreibt sie in der Sprache der KI, wo "Bedeutung" oder "Wahrheit" eines Denkproduktes zur "Eigenschaft der Laufumgebung" unseres Verstandesvermögens wird. Software und Betriebssystem sind keine starren Begriffe in diesem Zusammenhang, unsere "Kreativität" ist kein Phänomen, welches durch Aufzählbarkeit oder begrenzte Zeichenmodifikation zu charakterisieren wäre. Und dennoch sind wir laut Wiener "Maschinen im Sinne der Turingmaschine, die man als Komponenten eines umfassenden Systems aus solchen Maschinen (eines "Orakels": des Universums) aufzufassen hat." (S.106)

Keine Maschinen also, die wie begrenzte Automaten nur abgeschlossene mechanische Leistungen vollbringen können, sondern kreative Turingmaschinen. Kreativ deshalb, weil unsere Software in der Lage ist, die eigene Arbeit des Denkens nach Bedarf neu zu programmieren. Wir produzieren neue Strukturen unseres Denkens, neue Vorstellungsverknüpfungen oder neue Modelle simulierender Objektverbindungen. "Introspektion" ist für Wiener das Zauberwort, wenn es darum geht, die kreativen Merkmale unserer Denkprozesse vor dem Horizont der KI-Diskussionen zu charakterisieren. Programme, die sich in bestimmten Erfahrungss-

situationen modifizieren, evolutionäre mobile Programmzusammenhänge, das ist es, was in unserer Vorstellungsproduktion den für die KI-Forschung brisantesten Aspekt darstellt. Bloßes Sammeln und Verwalten von Wissensmaterialien gehört in diesem Sinne zur grauen Vorzeit der Computertechnologie, vergleichbar dem archaischen Expertensystem zur Urlaubsberatung vom Typus: "Sommer - Sonne: Kreta".

Aber gerade in der Kritik solcher flachen Realisationen von Künstlicher Intelligenz zeigt Wiener ein gewachsenes Urteilsvermögen: Bereits in seinem Roman "Die Verbesserung von Mitteleuropa" und den in der Folge erarbeiteten Ausblicken auf den "Bio-adapter" markierte er die Frontstellungen der KI-Diskussion in den 60er Jahren. Früh schon für den deutschsprachigen Raum weiß er um die Tragweite von Simulationsmöglichkeiten der Gehirnleistungen durch Computerarchitekturen. So kennt er die jeweiligen Kampfbegriffe der einschlägigen Debatten und entsprechend differenziert bewertet er. Beispielsweise, wenn die kreative Rolle des Unbewußten auf der Tagesordnung steht: "Ich glaube, und habe verschiedene Gründe dafür angegeben, daß Neukonstruktion von Modellen im Unbewußten nicht möglich ist. Das heißt natürlich nicht, daß vorhandene Modelle nur bewußt laufen können, aber es heißt, daß die berühmten plötzlich aus dem Nichts auftauchenden Einsichten nicht einer unbewußten Konstruktion, sondern einer unbewußt erreichten Konstellation vorhandener Modelle entstammen: die Strukturen waren schon da." (S.131)

Konsequent beginnt das Buch mit einer längeren Textpassage von Daniel Paul Schreber: Niemand hat meines Wissens bisher plausibler hervorgehoben, daß im Kopf des Präsidenten Schreber so etwas wie eine komplexe CAD-Software am Werke gewesen ist. Schreber wußte aus "Introspektion" lange vor der Erfindung der Personalcomputer, was graphische Simulationen in

Echtzeit leisten könnten; - der erste legitime Nomade im Cyberspace, mit DataGlove und Datasuit...

Doch zurück zur KI-Diskussion. Wer mit Wiener durch die Eiswüste ihrer Abstraktionen gegangen ist, der entdeckt mit ihm den Silberstreif am Horizont: die weißen Flecken auf der topographischen Karte unserer Verstandeskräfte: "Was uns in unserem Denken als Zufall erscheint, wirkt sich immer nur als Stoß auf einen vorhandenen Mechanismus aus, und da ... scheint es ziemlich egal, welcher physikalischen Quelle der Zufall entstammt - das derzeit ganz vernachlässigte Studium des Irrtums und der intellektuellen Unzulänglichkeit wäre für die Intelligenz-Forschung vielleicht fruchtbarer als die Konzentration auf oberflächliche Regelhaftigkeiten des Gelingens." (S.112f.) Offene Systeme also, unlimited systems, zwischen Ich und Bildschirm - innen.

Werner Künzel

Oswald Wiener, *Probleme der Künstlichen Intelligenz*, Berlin 1990, Merve-Verlag, 159 Seiten, Hrsg. von Peter Weibel

Postmoderne als Gesellschaftskritik? Wolfgang Welsch entdeckt die Massenkultur

Was postmoderne Philosophie ist, das wußte man zumindest im deutschsprachigen Raum nicht genau - bis Wolfgang Welsch mit seinem Buch "Unsere postmoderne Moderne" für eine detaillierte Klärung sorgte.

Spätestens seit dem war klar, daß die Postmoderne über den feuilletonistischen Gebrauch hinaus als Begriff ernstgenommen werden mußte. Anknüpfend an die französische Diskussion wurde Postmoderne nunmehr als explizite und radikale Kritik an der modernen Gesellschaft verstanden: der Verweis auf die Heterogenität der Diskurse und des Lebens galt als einschneidende Kritik an der Moderne. Obwohl in der Philosophie die Postmoderne mittlerweile weite Kreise zieht, weit in die Tradition moderner Theorie hinein, ist es jedoch weiterhin üblich, den Präfix *post* vor alle erdenklichen Begriffe zu hängen und Postmoderne feuilletonistisch zu verwässern. Als Rettungsversuche einer postmodernen Kritik der Gesellschaft können nicht nur Arbeiten französischer Autoren gesehen werden, sondern wieder ist es Welsch, der mit seinem Aufsatz "Postmoderne - zur Genealogie eines Begriffs" vor eben den feuilletonistischen Tendenzen warnte und zum vorsichtigen Gebrauch des Wortes Postmoderne mahnte.

Um so verwunderlicher ist es, daß Welsch mit seinem neuen Buch *Ästhetisches Denken* offenbar seine eigenen Warnungen und Mahnungen überhört hat und versucht, einen unkritischen Gebrauch von Postmoderne zu rehabilitieren. Unter dem Vorzeichen einer postmodernen Ästhetik sind in diesem Buch Aufsätze Welschs aus den Jahren 1988-90 veröffentlicht, die durch das "Leitmotiv ... (der) Doppelfigur von Ästhetik und Anästhetik" (S.7) durchzogen sind. Die einzige Erstveröffentlichung in dem Buch, der Aufsatz "Ästhetik und Anästhetik", steht in begriffsklärender Absicht vorweg. Welsch entwirft hier als Gegenbegriff zur Ästhetik eine Anästhetik: zurückgreifend auf den medizinischen Begriff der Anästhesie - Ausschaltung der Empfindungsfähigkeit - versucht Welsch mit Anästhetik jenen Zustand zu bezeichnen, "wo die Elementarbedingung des Ästhetischen - die Empfindungsfähigkeit - aufgehoben ist" (S.10). Bei der Anästhe-

tik handelt es sich nicht um Anti-, Nicht- oder Un-Ästhetik, sondern eher um "das grenzgängerische Doppel der Ästhetik" (S.11). Dem Gedanken, daß eine Ästhetisierung des Lebens in Anästhetik umschlägt, hier also ein dialektisches Verhältnis besteht, folgt man zunächst mit Interesse - auch wenn der Gedanke nicht neu ist: war der Doppelcharakter des Ästhetischen doch ein zentraler Topos moderner Kulturkritik in diesem Jahrhundert. Das philosophische Interesse an einem Begriff des Anästhetischen verliert sich jedoch beim Leser im "gegenwartsphänomenologischen Teil", wenn Welsch seinen Blick auf Einkaufszentren, "telekommunikative Totalaufrüstung", "Tele-Organismus", "Video-Babys" und die vom Tourismus überlaufenden Loire-Schlösser wirft. Was beim ersten Lesen wie die Wiederbelebung einer radikalen Kulturkritik klingt, erweist sich beim zweiten Lesen als Affirmation: bei aller Polemik, die Welsch in diesem Aufsatz benutzt, meint er es ernst mit der Perspektive einer auf Video verwahrten Welt. Ob es nun Babys sind oder die Loire-Schlösser: die Videoaufzeichnung soll das Original bewahren, immerhin hat man am Video ja genausoviel Freude wie an der Wirklichkeit, egal ob Schloß oder Kind - sagt zumindest Welsch. Sein kulturpolitisches Programm nennt er selbst "mediale Simulationsstrategie" (S.20).

Einem "Kurzfilm" über 2500 Jahre ästhetischer Theorie folgt schließlich ein "Plädoyer für eine Kultur des blinden Flecks" (S.38ff). Gegen die "moderne Utopie einer total-ästhetischen Kultur" empfiehlt Welsch die Anästhetisierung. Er stellt damit nicht die Totalität der ästhetischen Kultur in Frage, sondern den rein ästhetischen Charakter der Kultur; sein kritischer Impetus besteht einzig darin, zu sagen, daß die total-ästhetische Kultur auch eine anästhetische Kultur ist.

Welsch zeigt in diesem Aufsatz, was ästhetisches Denken zu erkennen in der Lage ist. Im folgenden Aufsatz wird dann das ästheti-

sche Denken an sich expliziert. "Meine These lautet, daß ästhetisches Denken gegenwärtig das eigentlich realistische ist." (S.57) Die These bleibt These, weil Welsch sein ästhetisches Denken weder anderen Denkformen kontrastiert, noch den Begriff des Ästhetischen immanent stark macht. Ästhetisches Denken ist nicht einfach deswegen realistisch, weil es den Bereich "medialer Wahrnehmungen", an die wir konstitutiv gebunden sind, impliziert. Übersetzt man die These, heißt ästhetisches Denken nicht mehr als Denken beim Fernsehen. Und "realistisch" ist Welschs Denkform noch in anderer Hinsicht: "Viele Politikerreden, zahllose urbane Bestände, soziale Situationen sind nur durch Ignorierung, Wahrnehmungsverweigerung, Panzerung zu bestehen." (S.64) Ästhetisches Denken als realistische Strategie der Verdrängung und des Vergessens. Statt einer Politisierung der Ästhetik, also statt offensiver Kritik der Zustände, fordert Welsch die Politisierung des Anästhetischen, die Verschiebung der Politik ins Vergessen, in die Anästhetik. Aus der Heterogenität der Wahrnehmungsformen greift Welsch sich für seine Kritik die bequemste heraus: die des Schweigens.

Er klagt dieses ästhetische Denken sogar "Für eine postmoderne Ästhetik des Widerstands" (S.157ff.) ein. In diesem Aufsatz verdeutlicht Welsch seine Vorstellung einer Verknüpfung von Politik und Ästhetik. Peter Weiss - so Welsch - habe mit seiner *Ästhetik des Widerstands* eine Ästhetik im Modus einer Input-Hermeneutik betrieben: das Politische an Weiss' Ästhetik ist fungibel, sein Konzept könnte sogar von Faschisten übernommen werden. Mit Weiss' "Verfahren wird man in der Kunst immer sehen können, was man sehen will" (S.159). Einmal abgesehen davon, ob Welsch nun Weiss verstanden hat oder nicht, hat sein Konzept kaum mehr zu bieten. "Die postmoderne Ästhetik geht nicht von einem archimedischen Punkt jenseits der Kunst aus und stützt sich auch in ihrem gesellschaftlichen Widerstand nicht auf einen solch jenseitigen Punkt, sondern sie analysiert und agiert *inmitten* der Wirklichkeit und ihrer Spannungen." (S.167) Weiss' *Ästhetik des Widerstands* jenseits der Wirklichkeit, Welsch mit seiner Ästhetik *inmitten* der Wirklichkeit? Welsch sperrt sich gegen eine Input-Hermeneutik, obwohl er

diese laufend betreibt: er objektiviert den postmodernen Gehalt zeitgenössischer Kunst, etwa im Aufsatz "Identität im Übergang" (S.168ff.), wo er Kunst nicht weniger als Weiss einen kritisch-politischen Gehalt unterstellt. Ebenso objektiviert und interpretiert Welsch aber auch die Kunsttheorie: "Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen" (S.114ff.) ist auch nicht mehr als eine input-hermeneutische Interpretation Adornos als postmoderne Philosophie.

Die zunächst provokative Intention Welschs, ein ästhetisches Denken zu aktualisieren, entpuppt sich als Trug. Einerseits läßt sich unter dem Strich nicht mehr aus Welschs Aufsatzsammlung herausziehen als die Aufforderung, mal etwas mehr über Kunst nachzudenken, andererseits zeigt ein Vergleich mit ähnlichen Ansätzen anderer Autoren, wie wenig Innovation Welschs ästhetisches Denken ist. Nicht nur ist Kunst schon immer Gegenstand der Philosophie gewesen, seitdem Ästhetik eine philosophische Disziplin ist, auch zeigen neuere Werke zur Ästhetik-Diskussion, daß ästhetisches Denken mehr sein kann als bloß Denken unter telekommunikativen Bedingungen: bezeichnender Weise sind es vorwiegend die sogenannten Theoretiker der Moderne, die im Rekurs auf die Postmoderne Ästhetik als mögliche Rationalisierungsform kritischer Philosophie stark machen; ebenso bezeichnend vielleicht auch die Tatsache, daß der Welsche Postmodernismus sich nach einem kurzen aber gelungenen Gastspiel der philosophisch ernstzunehmenden Kritik wieder ins feuilletonistische Populärwissenschaftliche zurückzieht. Den letzten Aufsatz "Perspektiven für das Design der Zukunft" (S.201ff.) beendet Welsch mit dem Satz: "Im Sinne dieses erweiterten Design-Begriffs könnte - während das 20. Jahrhundert ein Jahrhundert der Kunst war - das 21. Jahrhundert ein Jahrhundert des Designs werden." (S.218) Was das heißt, nimmt Welsch für die Philosophie schon vorweg: er bemüht sich, Inhaltsleere mit Zieraden sprachlicher Architektonik zu füllen, ästhetisches Denken als Philosophie des Designs.

Roger Behrens

Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*. Reclam-Verlag, Stuttgart 1990, 223 Seiten.

"Mein Gott, wie ich diese fünfzig Pfennig Moderne schätze!"

Die abrupten Wendungen in Leben und Texten des Literaten, Kritikers und Kunsttheoretikers Carl Einstein (1885-1940) kennzeichnen auch die Geschichte seiner Werkeditionen.

Erst dem Medusa-Verlag gelang 1985 der Abschluß einer Werkausgabe zu Lebzeiten veröffentlichter Texte. Seit dem Konkurs des Verlages liegt eine Auswahl des umfangreichen Nachlasses auf Eis. Eine Edition der Briefe ist nicht absehbar. Seine akademische Rezeption bemüht sich um literarhistorische Klassifikationen im Umfeld von Jugendstil, Expressionismus, Kubismus und Surrealismus. Thematische Untersuchungen und theoretische Verortungen dominieren. Ihre methodologische Blindheit läßt jedoch die überbordende Dynamik der Textur dieses Oeuvres gar nicht erst ins Blickfeld geraten, setzt sie doch gerade diejenigen Kategorien einer Literaturwissenschaft außer Kurs, mit denen jene glaubt, ihre Texte zu beherrschen, indem sie nicht liest. Der Verlag Silver & Goldstein hat nun den ersten einer auf drei Bände angelegten Sammlung von Materialien zum Werk Einsteins vorgelegt. Er präsentiert eine Fülle unbekannter und unzugänglicher zeitgenössischer Dokumente, Rezensionen, Briefe und literarischer Portraits "Zwischen Bebuquin und Negerplastik".

Die ersten Kapitel des Romans "Bebuquin" erschienen bereits 1907 in Franz Bleis Zeitschrift "Die Opale". Neben weiteren Veröffentlichungen machten sie Einstein in Berlins Literatenkreisen in der Folge schlagartig berühmt. Das Programmheft des "Neopathetischen Cabarets" Kurt Hillers verzeichnet am 16. Dezember 1911 neben van Hoddiss, Georg Heym und John Höxter "Einstein: Stücke aus Bebuquin." Auf dem Prospekt des 1. Autoren-Abend der "Aktion" vom 1. November 1912, Einstein arbeitete ab 1910 auch für den Kreis um Franz Pfemfert, findet man ihn mit "Novellen und Polemisches" neben Walter Benjamin vertreten. Zahlreiche weitere faksimilierte Ankündigungen von Vorträgen und Beiträgen in so unterschiedlichen Zeitschriften wie "Die Gegenwart", "Der Merker", "Die Weißen Blätter" und der zu Beginn von ihm selbst herausgegebenen "Neuen Blätter" do-

kumentieren den alles andere als homogenen Kontext seiner Publikationen. Nachdem der Roman im Herbst 1912 als Vorabdruck und anschließend im Verlag "Die Aktion" in Buchform erschienen war, stieß er sofort auf breite Resonanz. Ernst Stadler urteilte: "Ich stehe nicht an, diesen Andre Gide gewidmeten Roman für eines der interessantesten Bücher zu erklären, die die junge Generation in Deutschland hervorgebracht hat." Kurt Hiller fragte "Ein semantischer Faust?" und nannte es "ein konzentriert geistiges Buch, dessen abstrakte Musik durch kritikasterndes Kauderwelsch primitiver Journalisten nicht zerstört werden kann". Die "B.Z. am Mittag" nannte ihn "einen Hirnroman, zur Kunst umgewandelte Logik, Philosophie...", Oskar Loerke eine "recherche de l'absolu" und Kurt Pinthus, Walter Serner und Paul Hatvani betrachteten ihn als richtungsweisend. Noch 1925 hieß es in "Die literarische Welt" zu "Bebuquin", der 1917 seine letzte Auflage bis 1962 erfuhr: "vielleicht der einzige moderne Roman (oder die Materialien eines solchen), der uns in zwanzig Jahren in die Hände gekommen ist."

Als 1915 im Verlag der Weißen Bücher Einsteins Band "Negerplastik" erschien, war sein Autor in den Kreisen bildender Künstler, Kunstkritiker, Galeristen und Museumsdirektoren längst kein Unbekannter mehr. Einstein präsentierte hier erstmalig dieses unbekannte Feld mit großartigem Bildmaterial und verband es, ebenfalls erstmalig, mit dem Konzept einer Theorie über "Kubische Raumschauung". Wilhelm Hausenstein nannte es "eine der allerwichtigsten Kunstpublikationen, die in den letzten Jahren zu verzeichnen waren." Hedwig Fechheimer, durch Arbeiten über ägyptische Skulptur hervorgetreten, schrieb, daß das "Buch der Kunstforschung einen neuen Gegenstand eröffnet" und "als Anfang zu einer Theorie der Plastik angesehen werden muß, die bisher fehlt". Rosa Schapire nannte es "eine wunder-volle Materialsammlung" und Her-

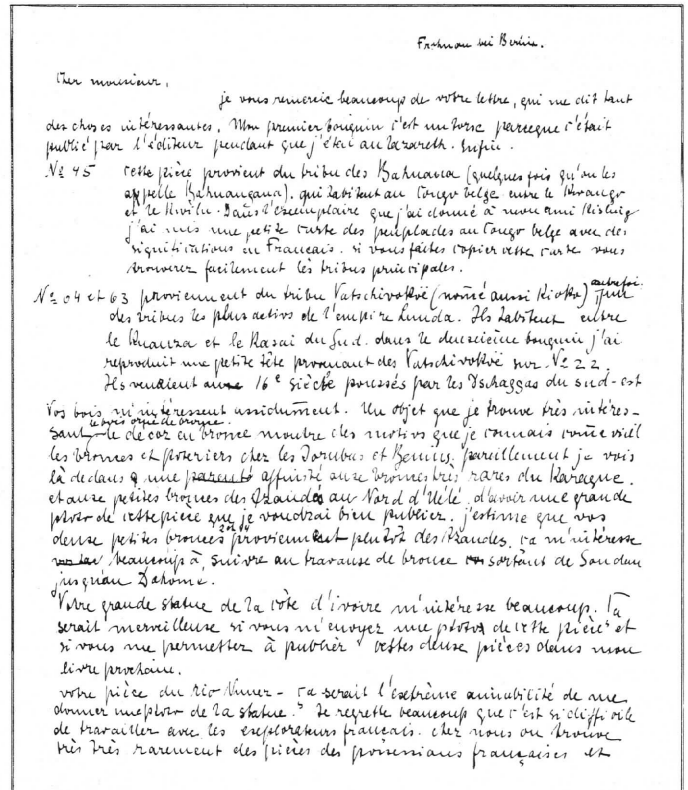
mann Hesse jubelte "Wieder ein Loch im klassischen Schönheitskanon". Ernst Bloch schrieb Georg Lukacs unverzüglich "das Buch von Einstein wird Dich freuen" und veröffentlichte eine ausführliche Rezension in "Die Argonauten", die er als zweites Stück einer Essay-sammlung plante, aus der dann "Geist der Utopie" entstand. Unbekannte Briefe an Felix von Luschan, erster Lehrstuhlinhaber für Ethnologie und Anthropologie in Berlin, an Franz Blei aus Brüssel Anfang 1916 und an einen Pariser Interessenten ca. 1921 illustrieren Einsteins fachkundiges Engagement für afrikanische Kunst. Eine Dokumentation der Beziehung Einsteins zu Clement Pansaers belegt darüberhinaus die zentrale Rolle, die beide in der Arbeiter- und Soldatenrevolte am 10. November 1918 in Brüssel spielten. Pansaers, Herausgeber der Zeitschrift "Resurrection", hatte bereits 1917 drei Kapitel aus "Bebuquin" übersetzt, noch bevor Yvan Goll 1920 eine vollständige Publikation in der "Action. Cahiers de philosophie et d'art" neben weiteren kunstkritischen Texten in die Wege leitete, die eine Rezeption Einsteins auch in den Kreisen des entstehenden Dada- und Surrealismus er-

möglichten. Erinnerungen von Walter Mehring, Ilja Ehrenburg und zahlreichen anderen zeigen Einsteins aseptische Haltung gegenüber feuilletonistischen Tagesmoden und runden den Materialienband neben zahlreichen Abbildungen ab.

Herausgeber Rolf-Peter Baacke orientiert sich an den Zeitschnittens der seinerzeit von ihm initiierten dreibändigen Werkausgabe. Sein einleitender Beitrag "Carl Einstein - Kunststagen" zeigt ihn um 1910 in Paris, um 1912 als Vermittler zwischen Cassirer, Kandinsky und Marc, 1913 in Wien bei Koschka und Adolf Loos und verfolgt Einsteins bislang vollkommen unterbelichtete Rolle als Ausstellungsinitiator und praktischen Kunstpolitiker bis in die 30er Jahre. Man darf die noch folgenden Bände mit Spannung erwarten, dokumentieren sie doch das breite Wirkungsspektrum eines nicht zufällig verdrängten Grenzgängers zwischen Nationen und Fakultäten.

Werner E. Drewes

Zwischen Bebuquin und Negerplastik. Materialien zu Carl Einstein, Bd.1. Hrsg. v. R.-P. Baacke, Verlag Silver & Goldstein, Berlin 1990



Carl Einstein, Brief an Unbekannt, ca. 1921

Die Verfassung als Vaterland

Dem inneren Sinn nach ist es die Idee eines Autors schon aus dem 18. Jahrhundert, doch bei ihrem Namen hat sie recht eigentlich erst Dolf Sternberger genannt: "Verfassungspatriotismus".

Durch nichts hat er stärker gewirkt als durch diese begriffliche Prägung. Für das politische Selbstverständnis der Bundesrepublik bekam sie Leitfunktion. Rasch erkannte man den Weg, der sich hier den Deutschen bot - einen Weg positiver Identifikation mit dem Staat, wie er nach den Chauvinismen des Hitlerismus noch gangbar war.

In jüngster Zeit jedoch, im Zuge einer greifbar werdenden Wiedervereinigung und der "Wir sind ein Volk"-Rufe in der DDR, gab es Einsprüche. Besonders von seiten derer, die den verfassungspatriotischen Appell ihren nationalstaatlichen Zwecken wenig dienbar fanden. Sternbergers Wortschöpfung kombiniere miteinander Unverträgliches, so war zu lesen. Begründung: Die Verfassung sei ein zu abstraktes Ding, als daß eine Leidenschaft wie der Patriotismus für sie entflammen könne. Das vaterländische Bedürfnis bleibe unbefriedigt.

Dolf Sternberger kann das politische Geschehen nicht mehr kommentieren. Dennoch braucht man nicht zu rätseln, wie der im Juli letzten Jahres verstorbene große Publizist dem aktuellen Einwand begegnet wäre. Dem kürzlich erschienenen 10. Band seiner Schriften läßt es sich entnehmen. Sternberger trennt scharf zwischen Patriotismus und Nationalgefühl. So war sein Wort auch nicht gedacht als "Notbehelf" für das lädierte Nationale. Er schreibt: "Vielmehr wollte ich darauf aufmerksam machen, daß Patriotismus in einer europäischen Haupttradition schon immer und wesentlich etwas mit Staatsverfassung zu tun hatte", daß er "älter ist als der Nationalismus, älter als die gesamte nationalstaatliche Organisation Europas" und "mit der Republik, zumal der antiken Republik, verschwistert".

Was also ist das Vaterland? Sternbergers Antwort: Der Staat, der meine gesetzmäßige Freiheit garantiert. Darum hat seine Substanz die Verfassung zu sein. "Von Volk und Land ist gar keine Rede." Und er mahnt: "Daß wir uns auch nicht versuchen lassen, auszuziehen aus der Verfassung um der Nation und ihrer Vollständigkeit wil-

len." Ein deutliches, ein vorwegnehmendes Wort zum Geschehen dieser Tage.

Es antinational zu nennen, wäre übertrieben. Aber es zeugt von einer wachen Reserve, an der der Unterschied eines sich als wahrhaft politisch begreifenden Denkens zum nationalen faßbar wird. Hie Realitätssinn, gepaart mit der Freundlichkeit universalen (Menschen-)Rechtsdenkens, dort die Lust am Identitätszwang, die sich mit der Bescheidung auf Politik als Kunst des Möglichen nicht zufriedenen geben möchte.

Freilich erhält derzeit das Nationale - insbesondere in seiner Funktion als Einspruchsinstanz gegen noch abstraktere Prinzipien - den Anstrich eines unabweisbar Wirklichen und darum Legitimen. Daß es allein deshalb für die *techné politiké*, die Staatskunst, bestimmend zu sein hätte, ist solange keine zwingende Folgerung, wie man die Differenz der Sphären beachtet. Im übrigen verkennt auch Sternbergers Bemühen um ein "vornationalistisches Verständnis" des Vaterlandbegriffs (das ja, immerhin, dessen Rehabilitierung dienen soll) nicht die spontanen, affektbesetzten Bindungen an eine vertraute Lebenswelt. "Wir werden gewiß auch ein Element natürlicher Heimatlichkeit wieder einführen, das dort in dieser radikal rationalen Bestimmung gänzlich vermißt wird", räumt er ein. Um sogleich zu insistieren: "Aber es bleibt dabei, das Vaterland ist nicht der Mutterschoß, kein dunkles mythisches und mystisches Wesen, worin alle Personalität, alle individuelle Freiheit, versänke."

Bleibt auch, bezogen auf die gegenwärtige Diskussion, die Frage, inwieweit das Verbot des Auszugs aus der Verfassung zusammenfällt mit der Apologie eines in vierzig Jahren konsolidierten Status quo. Verlangt der staatsbürgerliche Patriotismus Sternbergerscher Provenienz, die Konstitution der BRD als ein so unendlich wohlgefügtes Gehäuse zu betrachten, daß auch nach dem Einzug der DDR kein Stein in ihm verrückt werden darf? Das hieße wohl, Geist und Buch-

staben zu verwechseln. Um ein tagespolitisch virulentes wie verfassungspolitisch relevantes Beispiel zu nehmen: Wer etwa immerdar auf dem Sprung ist, ja nicht zuviel Plebiszitäres in das Verfassungsleben des Bundes fließen zu lassen, dürfte sich wundern, dies gerade vom Verfassungshüter Sternberger als "neurotische Besorgnis tituliert zu bekommen.

Die linke Publizistik hat Sternberger bezichtigt, er habe, vornehmlich von seiner einflußreichen Warte als Leitartikler der FAZ aus, nach 1945 den Weg der deutschen Republik in die Restauration mitbestimmt. Hätte er sich dann nicht willfährig zeigen müssen gegen die Ungute aber durchaus etablierte Tradition einer vom Machtdenken diktierten Politik?

Die im vorliegenden Band wiederabgedruckten journalistischen Arbeiten belegen eher das Gegenteil. Am 11. Juni 1959 attackiert er die berühmte Kehrtwendung Adenauers, als dieser den schon publik gemachten Entschluß zur Präsidentschaftskandidatur umstößt und Kanzler bleiben will. Sternberger nennt es "einen Streich wider den Geist des Staates", keinen Verstoß gegen das Recht, wohl aber gegen die Sitten. Wie schwer dieses Urteil zu nehmen ist, erhellt an anderer Stelle der Vortrag über die "Herrschaft der Freiheit", geschrieben als Aufruf zur Wandlung im Nachkriegsjahr '46, wo es heißt: "Für uns, die wir es so nötig haben, ist die Anstandslehre, die Lehre und Übung des Betragens von Mensch zu Mensch, der Anfangsgrund der Politik."

In manchen Ohren freilich klingt eben solches heillos antiquiert, gar autoritär. Zumal Sternberger, wenn er Freiheit in Sittlichkeit gründen läßt, den notwendigen "geselligen Anstand" institutionell verbürgen möchte. Er teilt nicht den Glauben an eine im Menschen verwurzelte Spontaneität, die, wäre sie nur endlich aller Schranken ledig, hinreichend für ein einträchtiges Zusammenleben Sorge trüge. Sternbergers Glaubenssatz ist ein anderer. "Man muß nur begreifen, daß es keine Freiheit geben kann ohne Staat." Genauso, wie Menschenrechte nur als Bürgerrechte einlösbar sind, Phantasmen bleiben ohne einen Ordnungsrahmen, der ihnen Geltung verschafft.

In diese Perspektive ist auch Dolf Sternbergers bekannte Ermunterung zur Staatsfreundschaft zu

rücken. Es war ein ganz bestimmtes Staatswesen, das er in der Bundesrepublik verkörpert fand und zu ehren wußte: Nicht der Einheitsstaat Platons, nicht der einschüchternd souveräne *Leviathan* des Thomas Hobbes, sondern die pluralistische, auf Vereinbarung statt Herrschaft gegründete *Politeia* des Aristoteles. Von ihm übernimmt er das Modell einer "Gemischten Verfassung", anhand dessen er die starke Stellung des Präsidenten in modernen Staaten als monarchisches Element interpretiert, die Parteien als neue Oligarchie, die Wählerschaft schließlich als den demokratischen Anteil. Tatsächlich erklärt das Faktum der Mischung gar manche, oft schmerzlich empfundene Diskrepanz zwischen idealer Forderung und Verfassungswirklichkeit. Die gängige Rede von repräsentativer Demokratie, so kann Sternberger zeigen, taugt kaum zur Beschreibung unseres Gemeinwesens. Zu sehr verwischt sie die - unaufhebbare - Trennung in Regierende und Regierte.

Das Renommee des Repräsentationsgedankens rührt daher, daß er historisch als Schlüssel des Problems gesehen wurde, wie nicht allein im überschaubaren Bezirk der athenischen Polis, sondern ebenso in Großstaaten Demokratie möglich wäre. Der Engländer Thomas Paine etwa, der mit seinem Buch über die Menschenrechte (von 1792) in der amerikanischen Erhebung eine bedeutende Wirkung geübt hat, trug sich diesbezüglich mit der gleichen Hoffnung wie die Amerikaner Jefferson und Madison. Repräsentation war - die optimistischen Technizismen ihrer Sprache verraten es - buchstäblich als Kraftmaschine gedacht, die kontinuierlich den Willen des Volkes auf seine Vertreter überträgt. Doch über dem als "great mechanical power in government" gepriesenen repräsentativen Verfahren gerät die repräsentative Körperschaft aus dem Blick. Verdeckt bleibt, daß sie eine für sich bestehende politische Klasse bildet. Wohl kein moderner deutscher Staatsdenker, schreibt Sternberger, habe das Fiktive, ja Illusionäre der "repräsentativen Demokratie" so deutlich erkannt wie Carl Schmitt, welcher notierte: "Insofern das Parlament eine Repräsentation der politischen Einheit ist, steht es im Gegensatz zur Demokratie."

Es mag erstaunen, daß Sternberger ausgerechnet diesen ihm sonst so fernen Staatsrechtler zum

Zeugen aufruft. Die Übereinstimmung reicht denn auch kaum über die Eingangsbetrachtung hinaus. Während Schmitt fortschreitet zu einer strengen Parlamentarismuskritik, ist es Sternbergers Bestreben, mit der "Zwienatur des Verfassungsstaats" seinen Frieden zu machen. Widerspruch erfährt der "überlieferte Denkwang, wonach der Staat aus einem einzigen Prinzip müsse erklärt werden können". Namentlich der verbreiteten Doktrin von der Volkssouveränität, Muster einer derartigen Deduktion, bestreitet Sternberger ihre legitimitätsstiftende Kraft. Vom Einzelnen auszugehen, wie es die Demokratieprämisse verlange, führe auf eine Idee des einzigen Souveräns sprengende Pluralität, nicht auf die Kollektivperson "Volk".

Die Schlußfolgerung ist durchsichtig. Trotz aller Demokratiedefizite erhält die auf aristotelischen Prinzipien fußende (und darum "Neue Politie" getaufte) moderne Ausprägung der gemischten Verfassung den Lorbeer zugesprochen. Denn Mischung, so liegt zumindest semantisch nahe, garantiert Vielgliedrigkeit; und diese wiederum erscheint als das allein gerechtfertigte materiale Pendant zur Sternbergerschen Politologie. Deren implizite Moral ist er zu wiederholen nie müde geworden: "Der politische Friede ist einzig durch Verständigung und Vereinbarung unter den Subjekten der vielfältigen, auch vielfältig zertrennten irdischen Menschenwelt zu bewirken. Nicht *Einung*, wohl aber *Einigung* ist sein Wesen, nicht *Communio*, wohl aber *Communicatio*."

Joachim Güntner

Dolf Sternberger: *Verfassungspatriotismus. Schriften X.* Insel Verlag, Frankfurt/M. 1990, 390 Seiten.

Die chymische Hochzeit des Umberto Eco

Das Ziel der neuzeitlichen Aufklärung, deren Beginn man mit Renaissance und Humanismus ansetzen muß, war bekanntlich "der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit."

Die Konstituierung des modernen, ausschließlich durch die Vernunft geleiteten Individuums als Maßstab aller Dinge sollte die metaphysische Erklärung der Welt durch deren rationale Erfassung ablösen - nicht mehr der Sinn sollte gedeutet, sondern die Ursache erkannt werden für das, was ist. Wie widersprüchlich dieser Prozeß bis in unsere Tage ist, haben nicht nur Horkheimer und Adorno auf den Punkt gebracht. Aber auch mit dieser Aufklärung über die Dialektik der Aufklärung ist der Widerspruch noch nicht aufgehoben, sondern zeigt sich immer wieder aufs Neue, und nicht zuletzt bei jenen, die die Aufklärung für sich in Anspruch genommen haben.

Die Versuchung eines solchen Rationalisten unserer Tage, noch dazu eines Mailänder 68er-Linken, der über die Tempelritter eine Doktorarbeit schreibt und parallel zu seiner persönlichen Desillusionierung revolutionärer Wahrheiten beim Versuch, das Mysterium der Tempel aufzuklären, von eben diesem Mysterium gepackt wird - dies ist die Essenz der Story des Protagonisten und Ich-Erzählers von Umberto Ecos zweitem Roman *Das Foucaultsche Pendel*: "Mir war es dabei in erster Linie um eine Parodie auf die ins Wahnhafte gesteigerte Suche nach versteckten Bedeutungen zu tun", erklärte Eco in einem Interview, "welche auch an einem anderen Beispiel als dem des Okkultismus hätte dargestellt werden können." (1) Anlaß dafür war der Schock "zu sehen, daß in den linken Buchläden, wo früher Werke von Marx verkauft wurden, nunmehr esoterische Literatur im Schaufenster stand und daß Leute, die sich früher politisch engagiert hatten, sich nun zum Guru ausbilden ließen oder in die Scientology Church eintraten."

Die Tatsache, daß Eco selbst nach eigenen Angaben schon seit 1950 okkultistische Literatur gesammelt und sich immer wieder damit befaßt hat, ermöglichte ihm wie in seinem Erstlings-Bestseller *Der Name der Rose*, die fiktionale

Handlung in einen reichhaltig dokumentierten Fundus der Geschichte von Philosophie und Okkultismus einzubetten, die den Leser ähnlich verwirrt und dadurch fasziniert wie in der Handlung selbst den Protagonisten. Die von den Tempelrittern ausgehend immer weiter in die verschiedenen esoterischen Traditionen eindringende Suche konfrontiert den Leser zunächst mit einer Antithese zur geläufigen Vision der Geschichte, wie sie sich durch die Aufklärung trotz aller Varianten als verbindlich konstituiert hat:

"Die Große Weiße Bruderschaft", läßt sich der Erzähler erklären, "nennen Sie sie Rosenkreuzer, nennen Sie sie eine spirituelle Ritterschaft, von der die Templer eine vorübergehende Verkörperung waren, ist eine Schar von Weisen, von wenigen, sehr wenigen Auserwählten, die durch die Geschichte der Menschheit zieht, um einen Kern von ewiger Wahrheit zu bewahren. Die Geschichte entwickelt sich nicht durch Zufall. Sie ist das Werk der Herren der Welt, denen nichts entgeht. Natürlich schützen sich diese Herren durch das Geheimnis."

Als Gegenpol zum Wesen der Offenbarungsreligion einerseits und dem Prinzip der Aufklärung andererseits, wonach die Wahrheit entweder *gegeben* oder aber *intelligibel* ist, bestehen Esoterik, Hermetismus oder Okkultismus darin, daß das Geheimnis bewahrt werden muß und nur teilweise, wie beim Schalen von Zwiebelringen, über die verschiedenen Etappen der Initiation erfahren werden kann. Demjenigen nun, den die Identität von Wahrheit und Wirklichkeit verzweifeln läßt, mag solch ein Geheimnis als die letzte Zuflucht erscheinen, denn: "Wozu sonst leben, wenn alles so wäre, wie es erscheint?"

Schon an dieser Stelle wird einseitig, wie nah sich politische und religiöse Sekten in Wirklichkeit sind (der Begriff selbst offenbart es schon), auch wenn sich die einen materialistisch und die anderen spirituell geben. Die Konversionen ehemaliger Linksradikaler zu religiösen Schwärmern oder Esote-

rikern, wofür es genügend Beispiele auch bekannter Persönlichkeiten gibt, ist aber meines Erachtens nur ein zugespitztes Phänomen einer viel breiteren Problematik, die schon im Selbstverständnis der Aufklärung angelegt ist. Der dialektische Materialismus von Marx und Engels und insbesondere seine späteren Vulgarisierungen nahmen ja für sich die Aufdeckung der wahren Beweggründe menschlichen Handelns gegenüber dem idealistischen Schein in Anspruch bis hin zur Postulierung quasi-naturwissenschaftlicher "Gesetzmäßigkeiten" der Geschichte. Der ganze Linksradikalismus in der Folge von 1968 wiederum bestand ja vor allem in der Zuspitzung dieses Kampfes gegen das "falsche Bewußtsein" der Zeitgenossen und für die Entlarvung der inneren Widersprüche des Kapitalismus (d.h. der Differenz zwischen Sein und Schein). Nach dem Scheitern der damit verbundenen Hoffnungen bedeutete der Übergang zur Esoterik nicht mal eine Infragestellung eventuell falscher Prämissen, sondern die Fortsetzung der letztlich gleichen Suche nach den verborgenen Kräften der Geschichte, mit der gleichen eschatologischen Hoffnung, jetzt allerdings nicht mehr für die ganze Menschheit, sondern nur noch für sich selbst. In gewissem Sinne wäre damit sogar ein bestimmtes Avantgarde-Bewußtsein, dem das gemeine Volk eigentlich stets suspekt war, endgültig mit sich selbst ins Reine gekommen. -

Der Held von Ecos Roman, Casaubon, gerät über seine Beschäftigung mit den Tempelrittern in Kontakt zu zwei Verlagslektoren, Belbo und Diotallevi, die sich aus beruflichen Gründen immer mehr mit okkultistischen Themen befassen: Der Verlag will ebenfalls von dieser "neuen Welle" profitieren und Autoren, die ironisch die "Diaboliker" genannt werden, an sich ziehen. Einer der beiden Lektoren, Diotallevi, ist seinerseits ein intimer Kenner und Bewunderer der kabbalistischen Mystik, deren Struktur Umberto Eco auch der Entwicklung der Romanhandlung zugrundegelegt hat (die einzelnen Kapitel folgen den Etappen der kabbalistischen Initiation). Der andere, Jacopo Belbo, ist sein ungläubiger, materialistischer Kontrahent, der sich dann jedoch vom Faszinosum des esoterischen Geheimnisses einfangen läßt. Der Ich-Erzähler dagegen bleibt in der Schwebe zwischen bei-

den Extremen. Zwar gerät er ebenfalls in den Sog, sich zusammen mit seinen Kollegen durch den Hinweis in die Kreise esoterischer Sekten einzuführen, man habe den Schlüssel zum großen Geheimnis und zur Macht über die Welt gefunden, wozu die drei eine immer verfügbare esoterische Geschichte der Welt entwickeln, was für sie am Ende fatale Folgen haben wird, denn diese Sekten scheuen im Kampf um das Geheimnis keinen Mord; aber der Erzähler und Protagonist erkennt zumindest rechtzeitig das Verhängnis und kann dadurch am Ende des Buches dem Leser auch die "Moral von der Geschichte" präsentieren, die dem Autor nach 700 Seiten labyrinthischer Erzählung vielleicht etwas zu platt geraten ist. (Mehr davon später.)

Der Schlüssel zum Geheimnis ist das Pendel des Physikers Foucault, das im Pariser *Conservatoire des Arts et Métiers* hängt und ein Instrument zum Beweis für die Rotation der Erde darstellt. Zu einer Zeit konstruiert (1851), als die Astronomie natürlich längst keine Zweifel mehr an der Bewegung des Planeten ließ, symbolisiert es dennoch die Überwindung der subjektiven Illusion, man selbst stehe still und alles andere bewege sich: Das Schwingen des Pendels wird durch nichts anderes als die scheinbar unmerkliche Erdbewegung verursacht. Für Belbo symbolisiert es aber noch mehr: "Der Gedanke, daß alles fließt und nur dort oben der einzige feste Punkt des Universums existiert... Für einen, der keinen Glauben hat, ist das eine Art, zu Gott zurückzufinden, ohne dabei die eigene Ungläubigkeit in Frage zu stellen, denn es handelt sich um einen Nullpol. Wissen Sie, für Leute meiner Generation, die Enttäuschungen mittags und abends gefressen haben, kann das tröstlich sein."

Dieser untergründige Wunsch des Rationalisten, es möge doch einen Fixpunkt, also einen transzendenten Bezug des Universums geben, begleitet aber in der Tat die ganze Geschichte der Moderne. "Ich vertiefte mich in die Philosophie des Humanismus", weiß der Ich-Erzähler zu berichten, "und entdeckte, daß die Menschen der nüchternen Neuzeit kaum aus dem finsternen Mittelalter getreten, nichts Besseres zu tun wußten, als sich in Kabbala und Magie zu vertiefen." Schon über die Zitate aus hermetischen Werken humanistischer Ge-

lehrter, die als Motto über den meisten der 120 einzelnen Kapitel stehen, bekommt man in Ecos Buch einen recht profunden Einblick in dieses Phänomen: Weit davon entfernt, im Kampf gegen das katholische Dogma die Wissenschaft von jeglichem religiösen Bezug zu befreien, suchten die Gelehrten des Spätmittelalters und der Renaissance von Paracelsus bis Giordano Bruno in der Tat nach einer universellen Urreligion, als deren Zeugnisse u.a. die spätantiken mystischen Texte (z.B. das *Corpus hermeticum* des Hermes Trismegistus aus dem hellenistischen Ägypten, die jüdische Kabbala u.a.) und die Tradition der Alchimie galten, und die dem Gelehrten eine prophetische Aufgabe beim Erforschen und Erkennen der Welt und der Wahrheit zuwies. Noch Newton war ein durch und durch vom System der Alchimie geprägter Wissenschaftler, wie erst Mitte dieses Jahrhunderts in britischen Archiven gefundene Dokumente belogen, dessen Durchbruch zur modernen Physik zumindest subjektiv nicht als Überwindung des alchimistischen Denkens stattfand, sondern im Gegenteil durch dessen Inspiration (z.B. durch die Theorie von der *sympathia* und *antipathia* zwischen den Körpern für seine Gravitationslehre, und im weiteren Sinne von der These der Homologie zwischen Mikro- und Makrokosmos) (2). Auch der Theoretiker des philosophischen Rationalismus, René Descartes, hatte enge Verbindungen zu den Rosenkreuzern - wenn er nicht sogar deren Mitglied war -, einer damals in Deutschland gegründeten Sekte, deren anonymes, wahrscheinlich aber von Johann Valentin Andreae verfaßte Manifest *Die chymische Hochzeit des Christian Rosenkreutz* 1616 erschien und sofort in ganz Westeuropa ein enormes Echo fand; Eco stellte die Rosenkreuzer als Erben der Tempeler und Verbindungsglied zur Moderne von daher auch ins Zentrum seiner Filiation der Geheimgesellschaften. Im 18. Jahrhundert wiederum gehörten nicht wenige Philosophen und Wissenschaftler den Freimaurern an, v.a. in Großbritannien und Frankreich, aber auch z.B. Leibniz in Deutschland. Noch in der jüngsten Zeit empfinden offenbar gerade die Wissenschaftler, die sich mit Grenzfragen der Naturwissenschaft befassen (z.B. in der Astronomie oder Astrophysik), ein Bedürfnis nach Transzendenz, wie

es sich nicht nur in der New-Age-Bewegung am Rande der *scientific community* äußert, sondern auch in deren Zentrum in Form der sogenannten "Gnosis von Princeton", der, glaubt man den diesbezüglichen Angaben von Raymond Ruyer, mehrere tausend Wissenschaftler auf der ganzen Welt angehören sollen (3). - Doch zurück zum *Foucaultschen Pendel*.

"Es fiel mir immer schwerer", erzählt Casaubon, "die Welt der Magie von dem zu trennen, was wir heute das Universum der Präzision und Exaktheit nennen. Ich fand Personen wieder, die mir in der Schule als Träger des Lichts der Mathematik und Physik inmitten der Finsternis des Aberglaubens nahegebracht worden waren, und entdeckte, daß sie bei ihrer Arbeit im Laboratorium mit einem Fuß in der Kabbala gestanden hatten. War ich womöglich dabei, die ganze Geschichte mit den Augen unserer Diaboliker (*siehe oben*) neu zu lesen? Ich riß mich zusammen, aber dann fand ich unverdächtige Texte, die mir erzählten, wie die positivistischen Physiker, sobald sie abends die Universität verließen, eiligst hingerungen, um sich in telepathische Séancen und astrologische Tafelrunden zu stürzen, und wie Newton zu den Gesetzen der universalen Gravitation gelangt war, weil er an die Existenz okkulten Kräfte glaubte (was mich an seine Ausflüge in die rosenkreuzerische Kosmologie erinnerte).

Ich hatte mir die Ungläubigkeit zu einer wissenschaftlichen Pflicht gemacht, aber nun mußte ich auch den Meistern mißtrauen, die mich gelehrt hatten, ungläubig zu werden."

Die einzelnen Elemente dieser abgewandten Seite der Wissenschafts- und Geistesgeschichte lassen sich nun leicht zur Antithese einer parallelen, verborgenen Menschheitsgeschichte verknüpfen, wie Eco dies seine Romanhelden tun läßt, und wie dies auch in esoterischen Kreisen, die sich allesamt natürlich gegenseitig bekämpfen, geschieht. Diese Antithese profitiert natürlich auch von der "neuen Unübersichtlichkeit" der Moderne, die nicht erst durch das Habermas'sche Stichwort zur Postmoderne-Debatte gegeben ist. Die Spezialisierung der Wissenschaften im Zuge ihrer positivistischen und szientistischen Entwicklung hat ja *per definitionem* nicht nur die "Sinnfrage" beiseite gestellt, sondern

damit verbunden auch den Überblick über das Ganze - nicht umsonst berufen sich ihre Antagonisten auf die "Ganzheitlichkeit":

"Der Weise ist nicht derjenige, der diskriminierend unterscheidet", läßt sich Casaubon im Roman von einem Esoteriker treffend belehren, "sondern der die Funken des Lichts zusammensieht, woher sie auch kommen mögen..." Die Brotlosigkeit seines Studiums fängt Ecos Held zunächst bezeichnenderweise durch den Versuch auf, eine "Detektei des Wissens" zu gründen, eine Agentur für Bildungsauskünfte, Vorstufe einer Datenbank, was auf ironische Weise dasselbe Problem thematisiert und den Protagonisten übrigens auch in die Esoterik hinführt. Mit anderen Worten stellt sich in dem Zusammenhang die Frage: Wird durch die ungeheure Zunahme des Wissens und seiner Verarbeitung das denkende Subjekt souveräner oder abhängiger? Nicht zufällig wohl stellt Eco in seinem Roman die neuen Mystiker auch in die Nähe der Computerfreaks:

"Ich erzählte von einem sonderbaren Erlebnis, das ich am Ufer der Seine gehabt hatte, unweit vom Quai Saint-Michel. Ich war in eine Buchhandlung getreten, die sich schon draußen in zwei symmetrischen Schaufenstern in ihrer Schizophrenie gebrüstet hatte. Auf der einen Seite Werke über Computer und die Zukunft der Elektronik, auf der anderen nur okkulte Wissenschaften. Und genauso ging's dann auch innen weiter: Apple und Kabbala. 'Unglaublich', sagte Belbo. 'Evident', sagte Diotallevi. 'Oder jedenfalls bist du der letzte, der sich darüber wundern dürfte, Jacopo. Die Welt der Maschinen sucht das Geheimnis der Schöpfung wiederzufinden: Buchstaben und Zahlen.'"

So wird die Thematik des Romans neben dem kabbalistischen auch von einem "informatischen" Ariadnefaden durchzogen, die beide parallel um die totale Erfassbarkeit der Welt durch eine schier unendliche Zahl von Buchstaben-Permutationen kreisen, die "alle Namen Gottes" und damit den einen, wirklichen Namen (laut Kabbala) oder die Gesamtheit aller Informationen über die Welt ermöglichen sollen. Nicht zufällig war ja die Aufklärung des 18. Jahrhunderts um das damit vergleichbare Projekt der Enzyklopädie als "totalem Wissen" organisiert gewesen, das endgültig die Offenbarung als Weiterklärung durch die Summe aller Informatio-

nen ablösen sollte. Und schon Descartes war seine wissenschaftliche Berufung nach eigenen Angaben durch drei Träume im Jahre 1619 offenbar worden, worunter einer die Vision eines Wörterbuches war, das alle Wissenschaften zusammenfaßt. So stellte Umberto Eco auch in einem anderen Interview als thematische Verbindung zwischen seinen beiden Romanen fest: "Die Bibliothek ist vielleicht ein Gottesersatz." (4)

In dem anderen, schon erwähnten Gespräch zwischen Umberto Eco und Thomas Stauder wird hervorgehoben, wie das *Foucaultsche Pendel* auch insofern an den *Namen der Rose* anschließt, als es im ersten Roman darum ging, wie "sich ein gefestigtes Weltbild aufzulösen beginnt" (Eco) und "der Mensch lernen muß, in einer Welt ohne feste Struktur zu leben" (Stauder), während Eco im zweiten Roman "von einer Welt ausgeht, welche schon ganz Labyrinth ist und in welcher eine exzessive Freiheit zur Weltinterpretation besteht, verkörpert durch die Esoteriker." (Eco) Diese mit dem Verlust von Sinn einhergehende "Neurose der Interpretation", wie Eco sie bezeichnet, wird im Roman am Ende freilich etwas banal durch "den gesunden Menschenverstand" gelöst, den ausgerechnet die Frau des Helden aus der Perspektive des ungetrübten Realitätsbezuges einer neuen, postfeministischen Mütterlichkeit heraus verkörpert - banal angesichts des existenziellen weil erkenntnistheoretischen Abgrunds, in den der Protagonist stürzt und den Leser mit sich reißt; zumal auch während der Lektüre klar wird, daß nicht nur der Protagonist im Rahmen der Handlung eine Geschichte erfand, an die er dann selbst immer mehr glaubte, sondern auch der Autor zur lückenlosen Konstruktion dieser Geheimlehre vom Mittelalter bis in die heutigen Tage dieselbe Phantasie aufbringen mußte, an der die Vernunft seines Helden irre wird. Von Eco benannte autobiographische Vorbedingungen für die Entstehung dieses Romans unterstreichen dies. In dem Gespräch mit Stauder macht er z.B. deutlich, daß der Transzendenzverlust für ihn als ehemaligem engagierten Linkskatholiken durchaus auch ein persönliches Problem ist. Berücksichtigt man sein außergewöhnliches Interesse an der Esoterik und seine wissenschaftliche Tätigkeit als Professor für Semiotik, die ja

eigentlich in nichts anderem als der "Deutung von Zeichen" besteht, so könnte der Roman durchaus auch Ausdruck einer persönlichen Bewältigung dieses Problems durch den Autor sein. Eine gelungene Bewältigung, da die Vorteile, die der Roman als fiktionale Form gegenüber der kognitiv-theoretischen Abhandlung zur Erörterung eines philosophischen Problems bietet, voll ausgespielt werden.

(1) *Gespräch mit Thomas Stauder für die Zeitschrift "Zibaldone", No.8, Nov. 1989*

(2) *Hierzu möchte ich pauschal auf die von Mircea Eliade in "Schmiede und Alchimisten", Stuttgart 1958 u.sp. erwähnten Quellen und Analysen dieses Phänomens verweisen, sowie auf: Benjamin Nelson, "Der Ursprung der Moderne", Frankfurt M. 1977*

(3) *Cf. z.B. Raymond Ruyer, "Jenseits der Erkenntnis - Die Gnostiker von Princeton", Wien/Hamburg 1977*

(4) *In der französischen Zeitschrift "Magazine littéraire", Februar 1989*

Wolfgang Geiger

Umberto Eco, *Das Foucaultsche Pendel. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, Hanser Verlag, München 1989*

Beethoven

Äußerlich wirkt *Arturo Benedetti Michelangeli* wie ein verspäteter Dandy, in den Soirees der Herzöge de Guermantes aus Prousts Roman eher zuhause als in den Konzertsälen der Bourgeoisie. Von denen hat er sich auch weitgehend ferngehalten, von den Aufnahmestudios leider ebenfalls.

Aber wann immer der Perfektionist sich zu einer Schallplatte durchringt, ist Unerhörtes zu erwarten. Die Beethoven-Konzerte hat Michelangeli bereits 1979 eingespielt, öffentlich für das Fernsehen, und alle paar Jahre gibt es eines davon als soundtrack frei: nach Nr. Eins und Fünf zuletzt das dritte, das c-moll-Konzert.

Ein "klassisches", konventionelles Programm also - ein Unternehmen, das mit einigen Dutzend Aufnahmen konkurriert und die Frage nach seiner Berechtigung, seinem "Repertoirewert" aufwirft. Fangen wir mit dem Orchesterpart an. Carlo Maria Giulini dirigiert die Wiener Symphoniker - aber da ist keine unbekannte Facette, kein Strukturdetail, das, der Verborgenheit entrisen, aufhorchen ließe, von einem neuen Beethoven ganz zu schweigen. Beethovens Idiom scheint für Giulini - wie für so viele - die nur schlecht und recht erworbene musikalische Muttersprache zu sein, zu der keine produktive Distanz zu gewinnen ist und die folglich ohne jeden Glanz, ohne Gespür für die Fülle sinnlich-sinnhaften Wohllauts artikuliert wird; man fühlt sich an Adornos Wort von dem "Chaos" erinnert, das "dicht unter der glatten Oberfläche der Interpretation west".

Ein Labsal, wenn der Solist nach orchestralem Vor- oder Zwischenspiel die Zügel in die Hand nimmt; vor dem geschilderten Hintergrund wird der Rang von Michelangeli Part sofort schlagend deutlich. (Es war von Auseinandersetzungen zwischen Solist und Dirigent zu hören: der Rezensent schmeichelt sich, selbstverständlich, mit der Annahme, es sei um Dinge wie die a:gesprochenen gegangen.)

Man kennt die Charakteristika seines Spiels: den reinen, unpedalisierten Klang der perfekt austarierten Akkorde, die hörbar stets per *Anschlag* intoniert werden - Michelangeli macht eine Tugend aus der Not der perkussiven Klangerzeugung des Klaviers -, das Spektrum verschiedenartigster Klänge und Anschlagnuancen, deren Subtilität

und Delikatesse in der Geschichte der Tonaufzeichnung nie erreicht worden ist, das agogische Feingefühl für die kinetische Energie, die rhythmische Mikrostruktur der Horizontalen, vor dem das sonstige Musizieren fast ausnahmslos schlicht unprofessionell wirkt. Es wäre indes verfehlt, wollte man hiermit einen Meister des präzisen Details beschrieben sehen. Michelangelis Kunst etabliert ein überragendes Formniveau, das sich gerade an den großen Proportionen ausweist. Dabei zeigt sich, daß Form eine geschichtliche Kategorie ist. Ein grobes Beispiel: Die Ostentation, mit der Michelangeli die Syntagmata des klassischen Periodenbaus aufeinander bezieht, repräsentieren durchaus nicht das autorientionale Selbstverständnis des Komponisten, sondern sie transzendieren das einst Selbstverständliche daran aus der Perspektive späterer musikalischer Grammatik. Daß sechzehntaktige Satzgebilde sich aus kleineren Einheiten nach Zweierpotenzen aufbauen, ist zwar gewiß (vielfach durchbrochenes) zeitgenössisches Kompositionsprinzip, gehört der Autorintention an; heute aber läßt sich dieses konventionelle Frage- und Antwortspiel auf höchst reizvolle Art distanzieren, weil nicht mehr selbstverständlich, vorführen.

Ob damit auch Michelangelis *Absicht* bezeichnet ist? Das *soll* nicht behauptet werden. Vielmehr dürfte der *déout* gegenüber dem bürgerlich-humanistischen Gefühlskosmos mitsamt seinem deprivierten Tiefsinn am Beginn der aristokratischen Attitüde Michelangelis stehen, der die tradierte Geste nur noch in gewalttätiger Perseveration erträglich ist. Exemplarisch die Gestaltung des Rubatos, des musikalischen Äquivalents spontanen Gefühlsausdrucks, das bei Michelangeli als *Manier*, an analoger Stelle also identisch wiederholt, kalkulierte Verwendung findet (ohne freilich, wie mir scheint, in puncto Geschmack über Bedenken immer erhaben zu sein). Interessant, daß dieser stilisierte Beet-

Bücher von "Spuren"-Autoren

Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Symphonie

hoven kaum jemals mit dem Text kollidiert: ist daraus doch zwar nicht die Moral zu ziehen, daß es so also doch auch geht, wohl aber die Einsicht zu gewinnen, wie wenig an der "Treue" gegenüber dem Text gelegen ist, wenn das Resultat alle Authentizitätserwartungen so unmißverständlich enttäuscht.

Natürlich hat der Stil des 1920 in Brescia geborenen Künstlers sich gewandelt im Lauf der Jahrzehnte. Läßt man die eher unerheblichen Aufnahmen beiseite, die Michelangeli am Beginn seiner Karriere durch zehn Jahre hindurch produzierte, geht man von dem Stil der Prägnanz aus, der nahezu unvermittelt ab Beginn der fünfziger Jahre sein Spiel charakterisiert, so ist dieses Spiel zunehmend weicher geworden. Der Mitschnitt einer New Yorker Aufführung des fünften Beethovenischen Konzerts von 1966 (William Steinberg dirigiert das N.Y. Philharmonia Orchestra) etwa zeigt Michelangelis Part noch um einiges schroffer und massiver, in den Tempi zudem rascher als dreizehn Jahre später. Seine zuletzt erschienene Einspielung des zweiten Bandes der Préludes von Debussy und eine (disparate) Platte mit zwei Mozart-Konzerten dokumentieren, daß dieser Prozeß sich in den achtziger Jahren fortgesetzt hat - freilich ohne daß der Pianist Gefahr lief, sich schließlich doch noch von der branchenüblichen Halbherzigkeit eingemeinden zu lassen.

Jens Hagedstedt

Beethoven, Konzert für Klavier und Orchester Nr.1 C-Dur op.15. Klavier-sonate Es-Dur op.7, Arturo Benedetti Michelangeli; Wiener Symphoniker/Carlo Maria Giulini, DGG 419 248-2.

Beethoven, Konzert für Klavier und Orchester Nr.3 c-Moll op.37, Arturo Benedetti Michelangeli; Wiener Symphoniker/Carlo Maria Giulini, DGG 423 230-2.

Beethoven, Konzert für Klavier und Orchester Nr.5 Es-Dur op.73, Arturo Benedetti Michelangeli; Wiener Symphoniker/Carlo Maria Giulini, DGG 419 249-2.

Beethoven, Konzert für Klavier und Orchester Nr.5 Es-Dur op. 73, Arturo Benedetti Michelangeli; New York Philharmonia Orchestra/William Steinberg, Nuova Era 013.6331

Beethovens symphonisches Chef d'oeuvre verliert sich im Traditionsschutt ideologischer Vereinnahmungen. Entgegen dieser Hypothek insistiert die vorliegende Monographie auf der Affinität der Komposition zum Reflexionsspektrum des deutschen Idealismus. Mit dem Nachweis, daß das musikalische Denken des Werks zentralen Ideen und Methoden der Philosophie Kants, Schillers, Fichtes und Hegels korrespondiert, thematisiert der Autor Beethovens Neunte Symphonie erstmals im Rahmen einer umfassenden Deutung ihrer Ausdrucks- und Sinncharaktere: durch eine am historischen Kontext orientierte Dechiffrierung der kompositorischen Rhetorik und ihrer programmatischen Leitbahn aus dem Geist der musikalischen Faktur. Ermöglicht doch dieses hermeneutische Regulativ die Präzisierung der Zeitdiagnose und des Humanitätsprinzips der Komposition. Somit ein

Verständnis ihrer antagonistischen Signatur, ihrer Zentrierung um die Ästhetik des Tragischen und Erhabenen, der wechselseitigen Kohärenz der vier Satzstadien oder der Wirkung des idealistischen Sublimierungskanons auf das Konstruktionsgefüge. Zugleich schärfen sich der Analyse über die Differenz zwischen der imaginativen Logik der Tonsprache und das kausalen des Begriffs jene subversiven Kräfte der Musik, die die Legierung von Finalität und Ethos immer wieder aufrauen. Sie entziehen das ideelle Momen des Werks von der Perfektibilität der Geschichte der Euphorie der Verbürgtheit und dem Ankunfts-triumph und entrücken es mit der Diktion des Appells zur Fragilität und Offenheit eines Postulats. Gezeigt wird, wie die zerrüttenden und verstörenden Impulse gegen die Mnemonik des Formgesetzes, gegen das Integral des prozessualen Telos, die Ökonomie des tonalen

Systems, schließlich den Schein ästhetischer Homogenität auf eine Erschütterung des Auditoriums zielen, indem sie die prosaische Wirklichkeit über ihre restaurative Epochen-signatur hinaus artikulieren und zu transzendieren suchen. Daß aber gerade die Dynamik der dissonanten Strukturen Beethovens Intention trägt, das Publikum sympathisch einer Dramaturgie der Emanzipation zu integrieren, versteht die Studie als Aura der Neunten Symphonie - als die Faszination eines heroischen Mementos der Zerrissenheit und der Hoffnung inmitten einer Gesellschaft gefesselter Alltäglichkeit.

Johannes Bauer: Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Symphonie. Musikwissenschaftliche Studien, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Bd.8, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 230 Seiten. ISBN 3-89085-260-2 (erscheint im März 1991)

Glenn Gould

"Wenn Menschen, die eine Kunst wie die Musik ausüben, zu Gefangenen der positiven Vorannahmen des Systems werden, wenn sie vergessen, jenem Geschehnis gegen die Negation, welches das System ist, Rechnung zu tragen, und wenn sie den Respekt verlieren vor der Unermeßlichkeit der Negation im Vergleich zum System - dann machen sie sich selbst unerreichbar für jene Wiederauffrischung der Erfindungsgabe, auf die schöpferische Ideen angewiesen sind, denn Erfindung ist ein vorsichtiges Eintauchen in die Negation, die außerhalb des Systems liegt, von einer fest im System verankerten Position aus."

Glenn Gould wußte um die "Gefahren des positiven Denkens", das sich allzu bereitwillig in dem Rahmen nur bewegt, den die Gewohnheit als die Totalität aller uns möglichen Erfahrung erscheinen läßt, der aber bloß "das Produkt der durch und durch künstlichen Konstruktion systematischen Denkens ist". Und es ist auf diese Einsicht zurückzuführen, daß Gould die Werke der Tradition stillfremder, "freier" interpretiert hat, daß er weit mehr Ausführungstraditionen, weit mehr Vortragsanweisungen der positiven Textebene ignoriert hat als irgendein anderer Künstler ersten Ranges.

Goulds Umgang mit den Texten und mit der Interpretationstradition

aus seinen Beweggründen nachzuvollziehen und zu rechtfertigen, ist das Ziel des hier angezeigten Buches. Bezugnehmend auf Geschichtsphilosophie, aber auch auf die Ästhetiken der anderen Künste (vor allem Brechts Theaterästhetik), erhebt es den Anspruch einer Theorie der musikalischen Interpretation, die auch über den Bereich der Pianistik hinaus Geltung hat.

Jens Hagedstedt, Wie spielt Glenn Gould? Zu einer Theorie der Interpretation. 208 S. mit 225 Notenbeispielen. P. Kirchheim Verlag. München 1991

Herausgeber: Wissenschaftliches Zentrum II
für Psychoanalyse, Psychotherapie und
psychosoziale Forschung der
Gesamthochschule Kassel,
Gottschalkstr. 26, Postfach 101380,
D-3500 Kassel

Die letzterschienenen Hefte:

25 Wiederbelebung der Zukunft - W/Orte
der Psychoanalyse (Dez. 87), 26 Freud und
Leid - Die Psychoanalyse im sozialen Feld
(Mai 88), 27/28 Krieg und Medien I:
Simulationen des Schreckens (Psychoana-
lyse-Literatur-Literaturwissenschaft VI)
(Aug. 88)

29/30 Religion-Mythos-Illusion. Die Vision
der Erlösung und der Entzug der Bilder
(März 89)

31 Schnittstelle Körper. Versuche über
Psyche und Soma (Oktober 89)

32/33 Von der Liebe zur Nation. Zur Politik
kollektiver Identifizierung (Juni 90).

In Vorbereitung: 35/36 Computer und Psyche
- Stimme und Ohr.

Bitte fordern Sie unser ausführliches
Prospekt zu allen noch erhältlichen
Nummern an. Beziehen können Sie

Fragmente über den Buchhandel oder den
Verlag Jenior & Pressler. (ISSN 0720-5813)

Fragmente-Preise (ab Nr. 23/24):

Einzelheft DM 17,-/ Doppelheft DM 28,-
(für Studenten bei Direktbestellung und mit
Nachweis: DM 9,50/DM 17,-)

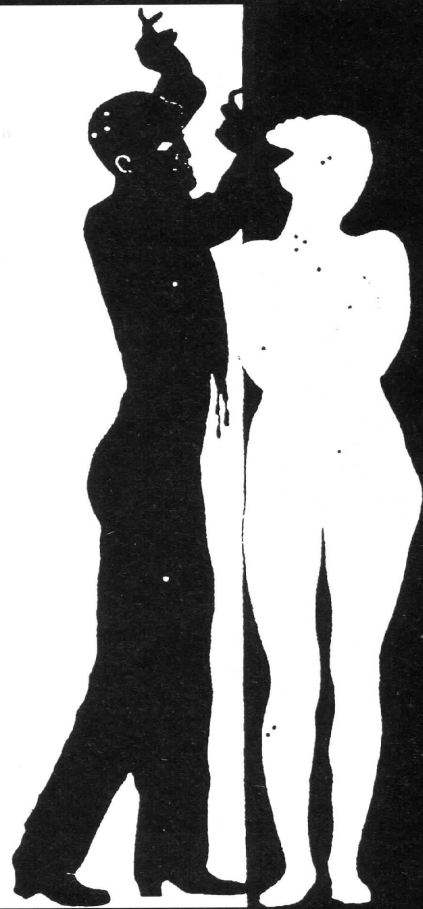
Abonnement: DM 40,- pro Jahrgang (Stud.:
DM 20,-) (Abo-Beginn auch rückwirkend).

34 aus dem Inhalt: E.SEIFERT Was man nicht
erhinken kann, könnte man erfliegen
G.TREUSCH-DIETER Die verzehrend-
verzehrte Frau C.MILLOT Die Hysterie an
der Grenze J.N.VUARNET Die mehr als
Langsame M.MONTRELAY Der schwarze
Kontinent E.LÖCHEL »My heart belongs to
daddy« S.GÜRTLER Rösselsprung der
Hysterie K.DAHLKE »Was man nicht
erfliegen kann, muß man erhinken«
C.KLOTTER Giacomo Casanova - Ein
moderner Held J.A. KLEBER Sündenfall,
Gral und Erbschuld W.GÖLTER Mimesis
ohne Bild L.TICKNER Sexualität und/in
Repräsentation E.WEBER Bacon mit Lacan
R.BERNET Kant und Lacan - Gesetz und
Natur *Lektüren*: Unica Zürich Werkausgabe
(Bindseil), Konkursbuch »Geschlechter-
Verhältnis« (Kleber), Ch.v.Braun »Die
schamlose Schönheit des Vergangenen«
(Müller/Sattler), »Blickwechsel« (Dölling),
M.Eldred »Der Mann« (Schönherr) und
weitere Beiträge.

ISBN 3 - 88122 - 617 - 6

Schriftenreihe zur Psychoanalyse

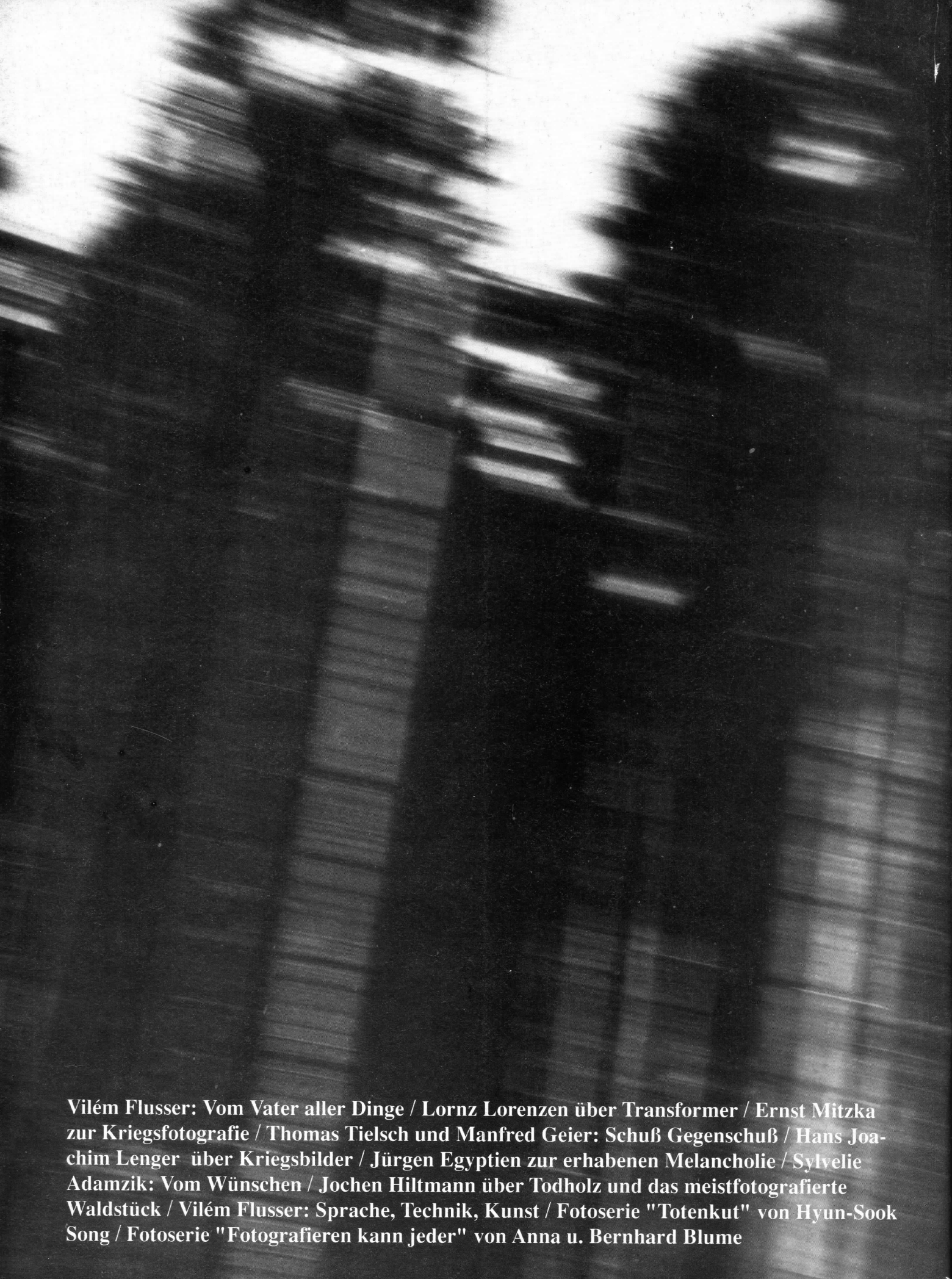
FRAG·MENTE



X

Y

Z W I E S P A L T
DER GESCHLECHTER



Vilém Flusser: Vom Vater aller Dinge / Lornz Lorenzen über Transformer / Ernst Mitzka zur Kriegsfotografie / Thomas Tielsch und Manfred Geier: Schuß Gegenschuß / Hans Joachim Lenger über Kriegsbilder / Jürgen Egyptien zur erhabenen Melancholie / Sylvelie Adamzik: Vom Wünschen / Jochen Hiltmann über Todholz und das meistfotografierte Waldstück / Vilém Flusser: Sprache, Technik, Kunst / Fotoserie "Totenkut" von Hyun-Sook Song / Fotoserie "Fotografieren kann jeder" von Anna u. Bernhard Blume