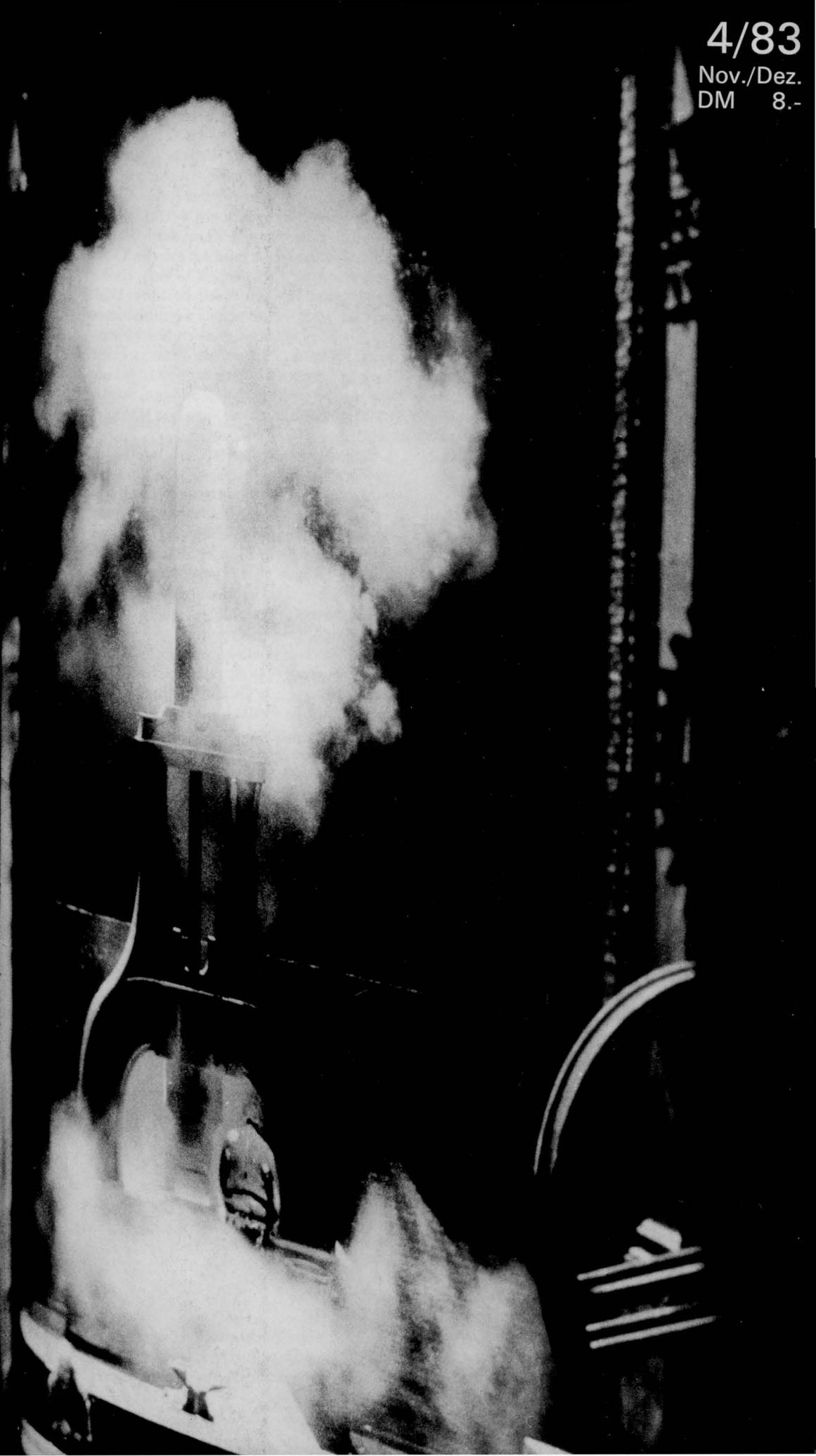


Spuren

in Kunst und Gesellschaft

Götter-
dämmerung

Intensität der Musik



4/83

Nov./Dez.
DM 8.-

Editorial

„So lebt man, gegen frühere Zeiten gerechnet, auch heute noch in einer bummelig inkorrekten französischen Konvention: wie all unser Gehen, Stehen, Unterhalten, Kleiden und Wohnen angezeigt. Indem man zum Natürlichen zurückzuflihen glaubte, erwählte man nur das Sichgehenlassen, die Bequemlichkeit und das möglichst kleine Maß von Selbstüberwindung. Man durchwandere eine deutsche Stadt – alle Konvention, verglichen mit der nationalen Eigenart ausländischer Städte, zeigt sich im Negativen, alles ist farblos, abgebraucht, schlecht kopiert, nachlässig, jeder treibt es nach seinem Belieben, aber nicht nach einem kräftigen, gedankenreichen Belieben, sondern nach den Gesetzen, die einmal die allgemeine Hast und sodann die allgemeine Bequemlichkeits-Sucht vorschreiben.“

(Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*)

Wagner

An Wagner ist nicht vorbeizukommen. Und nicht nur, weil jetzt Richard Wagners hundertster Todestag feierlich begangen, zum Anlaß von vielerlei Neuinszenierungen und Publikationen, Sendungen und Diskussionen genommen wurde, hat sich diese Zeitschrift – wie schon ihre Vorgängerinnen – periodisch mit dem Werk, dessen Interpretation, mit dem wagnérisme, mit den so heftig fortdauernden Kontroversen zu befassen: mit der Biografie des „deutschesten Menschen“, wie der Komponist sich nannte, mit der Rezeptionsgeschichte des vieldeutigen Werks, mit den Verteidigungsschriften für den Revolutionär und Kunstrevolutionär Wagner, mit der Integration Wagners in chauvinistische und rassistische Ideologie im 20. Jahrhundert geht es um „Ein deutsches Thema“ par excellence.

Nicht immer ist es bloß der notorische Platzmangel (und die fehlende Finanzkraft) dieses Blattes, daß wir Redakteure in die Tiefen des Alltags mit Richard Wagner nicht so weit vorstoßen, wie wir es bei den Redaktionssitzungen laut gedacht und uns erhofft haben. Da ist der junge Mann im Schnellzug Berlin/München, der – mit dem Knopf im Ohr, Reclams Textbüchlein „Tristan & Isolde“ auf den Knien – verklärt in den geteilten Tag schaut. Er war nicht zur Mitwirkung an diesem Heft zu gewinnen. Das Journalistengerede verachtend,

macht er seine Liebe zu Wagner – auf den Wogen der Kulturindustrie – mit sich selbst ab. Da ist der Kollege, der das Reisen rund um die kleine Erde braucht wie ein Rauschmittel: „Und immer, wenn die Maschine über Grönland ist, muß ich mir die ‚Götterdämmerung‘ reinziehen.“ Viel mehr konnten wir ihm nicht rausziehen über Wagner als Stabilisator seines Gefühlshaushalts. Da ist Wagner als spätberufener Filmmusiker – und nicht nur für Francis Ford Coppola. Dennoch hätten wir den zu seiner Wagner-Verehrung fragen mögen, wenn der Weg zu ihm nicht so weit und hürdenreich wäre.

Schließlich sind unsere nachgetragenen Wagner-Aspekte also ganz anders geworden, als wir vor einem Jahr geplant haben. Aber es ist ja einiges herausgesprungen bei der Auseinandersetzung um den Mythos Wagner und den Mythos Wagners – diesen Mythos als ein System von Chiffren, welches die Erscheinungsbilder des Vorgefundenen von allem Alltäglichen, Partikulären und historisch Eindeutigen „reinholt“ und ohne ein kompliziertes rationales Beweisverfahren als überzeitliche Grundmuster „dem Gefühl“ einprägt. Mythen-Bildung ist weder bloß eine exotische Angelegenheit ferner Stämme noch ein – durch den Gang der Kulturgeschichte – von der Gegenwart abgegrenztes Reservat des Früheren. „Aber der Gehalt der Wagnerschen Texte! ihr mythischer Gehalt! ihr ewiger Gehalt!“ läßt Friedrich Nietzsche den „Chor der Wagnerianer“ im „Fall Wagner“ apoletisch, gegen alle kritische Durchdringung intonieren. Und dann Nietzsches noch immer Herausforderung gebliebene „Frage: wie prüft man diesen Gehalt?“ Wie dies Patrice Chereau ernsthafter gelungen ist als Peter Hall, legt *Hanjo Kesting* am Vergleich der Bayreuther „Ring“-Inszenierungen von 1976 und 1983 dar. *Dietmar Holland* befaßt sich mit handwerklichen Aspekten des wagnerschen Komponierens. Die angeschwollene Bücher-Ecke weist Spuren in das und aus dem Dickicht der Neuerscheinungen zu Wagner und Bayreuth.

Frieder Reininghaus

Nietzsche

Die geborstene Vernunft und Nietzsches Kritik der Vernunft: Es gibt eine schlechte Nietzsche-Renaissance, näm-

lich eine spezifischs deutsche, und ihr in einigen Punkten zu widersprechen gehört auch zu den Absichten des vorliegenden Heftes.

Schlecht, nämlich deutsch, ist der modisch zurichtende Gestus, in dem verfahren wird: nachdem die Vernunft der Revolte wie gescheitert dreinschaut, meldet sich eine Revolte gegen die Vernunft an, die gern allzu kurzen Prozeß machen möchte. So etwa, wenn Nietzsche im „konkursbuch“ gefeiert wird, „weil er den orgiastischen Macht-Rausch im diosischen Grunde alles Lebendigen aufgespürt hat, wohingegen Marx sich noch in den Idyllen humanistischer Naturverballhornung herumtreibt“ (Gerd Kimmmerle). Derart flott werden heute die Formeln geprägt, werden Rezepte ausgeschrieben, wird auf heißer Flamme gekocht, was die jeweiligen Autoren ihr Begehren nennen. Nicht selten und wohl auch nicht zufällig gerät da in Vergessenheit, daß Nietzsches „Wille zur Macht“ mitnichten eine Anweisung auf Herrschaft war, daß das produktive Begehren eine Instanz der Kritik, nämlich wertschätzender, wertsetzender, intendiert. Nicht ermuntert sie, sich mit dem Bestehenden zu arrangieren, als Begehren zu bejahen, was bloßes Bedürfnis geblieben war, erst recht nicht, und hier hat die Nietzsche-Renaissance ihr tiefstes wie auch verbreitetstes Niveau gefunden, jene traurigen Karrieren zu „bejahen“, die der Kulturbetrieb innovationsfreudigen jungen Leuten so bietet. „Lange schlafen und gut essen“ – so beschreiben etwa die neuen wilden Maler Oehlen und Büttner, was sie ihre „dionysische Arbeitsweise“ nennen; und solche Schlafmützigkeit, gepaart mit einigen teutonischen Gewaltphantasien, schlägt sich dann auch prompt auf der Leinwand nieder, die für teuren Handel bestimmt ist.

Stets die gleiche Figur: die neue deutsche Karrikatur des Dionysos harmoniert meist fatal mit dem, was das Kalkül der Kulturindustrie, der Trend des Kunstmarktes den nervösen „Postmodernen“ von sich aus offerieren. Umstandslos wird der Lehre von der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“ unterschoben, was das Kapital an Immergleichem setzt, und das wird hitzig „bejaht“: der „Wille zur Macht“, heruntergebracht auf eine mythische Ideologie des bloßen Erfolgs.

Das vorliegende Heft thematisiert vor allem die Musik Wagners; doch wird, wo diese Musik und die Form ihrer heutigen Renaissance kritisiert werden, stets auch eine Lektüre von Gesichtspunkten und Perspektiven vorgeschlagen, die sich Nietz-

Impressum

Spuren - Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Lerchenfeld 2, 2000 Hamburg 76

Zeitschrift des Spuren e.V.
in Zusammenarbeit mit der Hochschule
für Bildende Künste Hamburg

Herausgeberin
Karola Bloch

Redaktion

Hans-Joachim Lenger (verantwortlich),
Jan Robert Bloch, Jochen Hiltmann,
Hannes Heer, Stephan Lohr, Ursula
Pasero, Frieder Reininghaus, Barbara
Strohschein, Jürgen H. Traber

Gestaltung und Druck

Jutta Hercher, Brigitte Konrad

Satz

Sabine Redieck

Autoren dieses Heftes:

Gerd Baumann, Wolf Biermann, Ernst
Bloch, Volker Einrauch, Dorothea
Enderle, Dietmar Holland, Robert
Kappel, Hanjo Kesting, Sarah Kirsch,
Susanne Klippel, Brigitte Konrad,
Michael Lingner, Hanno Loewy, Harald
Naegeli, Khosrow Nosratian, Gerhard
Preußner, Jürgen Raap

Heftumschlag:

Jochen Hiltmann unter Verfremdung
eines Fotos von Siegfried Lauterwasser
(die Schmiede in „Siegfried“)

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 unter Quellenangabe.

Die „Spuren“ sind eine Abonnementzeit-schrift. Ein Abonnement von 6 Heften kostet DM 48,-, ein Förderabonnement DM 96,- (Förderabonnenten versetzen uns in die Lage, bei Bedarf Gratisabonnements zu vergeben; sie erhalten eine Jahrgabe der Redaktion). Das Einzelheft kostet in der Buchhandlung DM 8,-, bei Einzelbestellungen an die Redaktion DM 10,- incl. Versandkosten. Ermäßigungen können nicht gewährt werden. Lieferung erfolgt erst nach Eingang der Zahlung auf unserem Post-scheckkonto Jochen Hiltmann, Kennwort Spuren, Postscheckkonto 500 891-200 beim Post-scheckamt Hamburg, BLZ 200 10020, oder gegen Verrechnungsscheck.

Bestellung und Auslieferung von Abonnements bei der Redaktion, Bestellung und Auslieferung für Buchhändler ausschließlich durch den Prometh Verlag GmbH & Co.KG, Huhnsgasse 4, 5000 Köln 1

Inhalt

Beobachtungen und Anfragen

Susanne Klippel: Der mächtige Spatz (S.4).
Ernst Bloch: Drei Briefe (S.6). Wolf Biermann: Im Hamburger Federbett (S.8)
Sarah Kirsch: Amtsanmaßung (S.11). Sarah Kirsch: Gedichte (S.12)

Barbara Strohschein
Dionysos oder der schlechte Rausch
Nietzsche, Wagner, Disco. S.15

Michael Lingner
Hypnotische Griffe
Materialien zur aktuellen Kontroverse um Wagners Kunstkonzeption. S.20

Hanjo Kesting
Märchen aus uralten Zeiten
Oder: Wende durch „Werktreue“? S.27

Dietmar Holland
Musik als Schallkunst
Zu Richard Wagners ästhetischer „Umwertung aller Werte“. S.32

Gerd Baumann
Der Mythos vom guten Leben
Sprachlicher und ideologischer Wandel in einer afrikanischen Kultur. S.37

Harald Naegeli
Autonomie der Graffiti
Ein Gespräch. S.45

Hanno Loewy
Die Rücksichtslosigkeit der Verunsicherung
Über Harald Naegeli. S.49

Jochen Hiltmann
Die Neuen Wilden
S.53

Magazin

Dorothea Enderle über Nebelgefahr (S.60)/Jürgen Raap über Blutorden (S.61)/Frieder Reininghaus über die grün-alternative Rückkehr in den Alltag (S.62)/Hans-Joachim Lenger über grün-alternative Kulturpolitik (S.62)/Frieder Reininghaus über Liebesgrüße aus Moskau (S.65)/Stephan Lohr über eine Dutschke-Biografie (S.65)/Gerhard Preußner über ein Morris-Buch (S.66)/Hanno Loewy über die Kultur des Taxifahrens (S.67)/Frieder Reininghaus über sechs Wagner-Bücher (S.68 bis 72)/Ursula Pasero über Gyn/Ökologie (S.73)/Hanno Loewy über Alfred Hrdlicka (S.74)/Frieder Reininghaus über ein Traum-Abo (S.76)/Robert Kappel über ein Stück afrikanischen Theaters (S.77)/Barbara Strohschein über den Kabarettisten Siegfried Zimmerschied (S.77)/Volker Einrauch über Sans Soleil (S.78)/„Spuren“ in eigener Sache (S.80/81).

„Spuren“-Aufsatz im Mittelteil:

Khosrow Nosratian
Im Hippodrom
Zur Nomothetik Nietzsches. S.41

Susanne Klippel

Der mächtige Spatz

Yankees auf Grenada

sche verdanken. *Barbara Strohschein* hat versucht, Erfahrungen ihres Besuchs in einer Discothek vor dem Hintergrund der alten Kontroverse niederzuschreiben. *Michael Lingner* hält Nachlese zu einer Diskussion, die er gegen Bazon Brock und Hans-Jürgen Syberberg bereits implizit im Katalog von Szeemanns „Gesamtkunstwerk“ geführt hatte und die die Kategorie der Sinnlichkeit betrifft. *Gerd Baumann*, in einem Beitrag, der den unmittelbaren Kontext überschreitet, nicht verläßt, schreibt über Mythos und Musik in einer afrikanischen Kultur. Ausschließlich der Philosophie Nietzsches ist diesmal der theoretische Essay gewidmet, den *Khosrow Nosrati*an beisteuerte: dem modisch zugerichteten Nietzsche widerstreitend, diskutiert er die Philosophie des „Willens zur Macht“ als Wendepunkt abendländischer Metaphysik, als Nomothetik.

Es könnte eingewandt werden, dieses Heft der „Spuren“, nicht ausdrücklich auf Politik, Revolte, Widerstand, sondern Probleme der Ästhetik bezogen, verfehle die aktuelle Situation, in der sich die Opposition befindet. In der Tat: Die Verschlechterung der Lebensverhältnisse vollzieht sich wie von Marx beschrieben, die innenpolitische Repression verschärft sich, wie es orthodoxe Krisentheorie seit jeher wußte. Nicht zuletzt: Die Raketen werden stationiert, die „Friedensbewegung“ scheint, nach einem „heißen Herbst“, den alle Beteiligten artig absolvierten, gelähmt, und dringend ist eine Diskussion darüber, wie es „weitergeht“. Doch denken wir, daß die Opposition gerade jetzt gut daran täte, auch über ihre Ästhetik neu zu denken, Begriffe in Zweifel zu ziehen, Antinomien zu durchbrechen, mit denen sie meist noch wie selbstverständlich lebt. So gerade die von „Kopf“ und „Bauch“, „Begriff“ und „Sinnlichkeit“, jene undeutliche Metaphysik des „Gefühls“, das allemal Berufungsinstantz wurde. Daran zu arbeiten versucht dieses Heft, und daher verstehen wir es nicht zuletzt auch als Beitrag zu einer Diskussion in der „Linken“, die aktuell und dringend ist.

Hans-Joachim Lenger

Vor ein paar Monaten traf ich einen Abgeordneten des Finanzministeriums von Grenada. Hamburg war die letzte Station seiner Reise in über 20 verschiedene Länder, sozialistische und kapitalistische. Wir saßen in der Küche und der Abgeordnete erzählte, daß sein Versuch, Gelder für die Grenada zu bekommen, gescheitert sei. Wir sprachen auch über die Gefahr einer Invasion der USA. Man kann nicht mit Kanonen auf Spatzen schießen, sagte der Abgeordnete und lächelte listig.

Die Feier des vierten Jahrestages der Revolution bestand aus einer Ralley, an der sämtliche Fahrzeuge, die es auf Grenada gibt, beteiligt waren. Sie alle fuhren in einem riesigen Konvoi einmal um die Insel herum, die so schön ist wie ein Traum. Vorneweg die 5 Panzer, daran anschließend viele LKW, auf deren Ladeflächen Soldaten, Rastas und sonntäglich gekleidete Menschen jeglichen Alters sich drängten. Dann kamen die Busse und die Privatwagen. Aus den Bussen drang laute, fröhliche Musik und ein kleiner Lautsprecherwagen raste den Konvoi entlang und erinnerte an die Parole der Revolution: Forward ever backward never. Immer vorwärts nie zurück. Als der Konvoi in einer dichten Staubwolke verschwunden und das Hupen nur noch ganz aus der Ferne zu hören war, lief ich eine Weile durch die menschenleeren Straßen der Hauptstadt St. George's. Schließlich traf ich eine junge Frau und fragte sie, ob der Konvoi wohl noch einmal am Hafen vorbeifahren würde. Sie sagte: I hope so, I'd love to see them again. Debbie ist jung und schön und lebt unter anderem von ihrer Liebe zu den weißen Touristen. Debbie hat ein Festessen gekocht. Sie deckt den Tisch und verteilt die Suppe auf unsere Teller. Während wir die köstliche Kalalupuppe löffeln, reden wir über den US-Imperialismus, den Atomkrieg, die Gefahr einer amerikanischen Invasion. Reis mit Bohnen und mit Muskat gewürzt, chickenlegs in Ingwersoße. Dieses kleine Land zu zerstören ist so einfach, „ein Kinderspiel“. Die Teller sind leer und Debbie hat den Tisch längst abgeräumt.

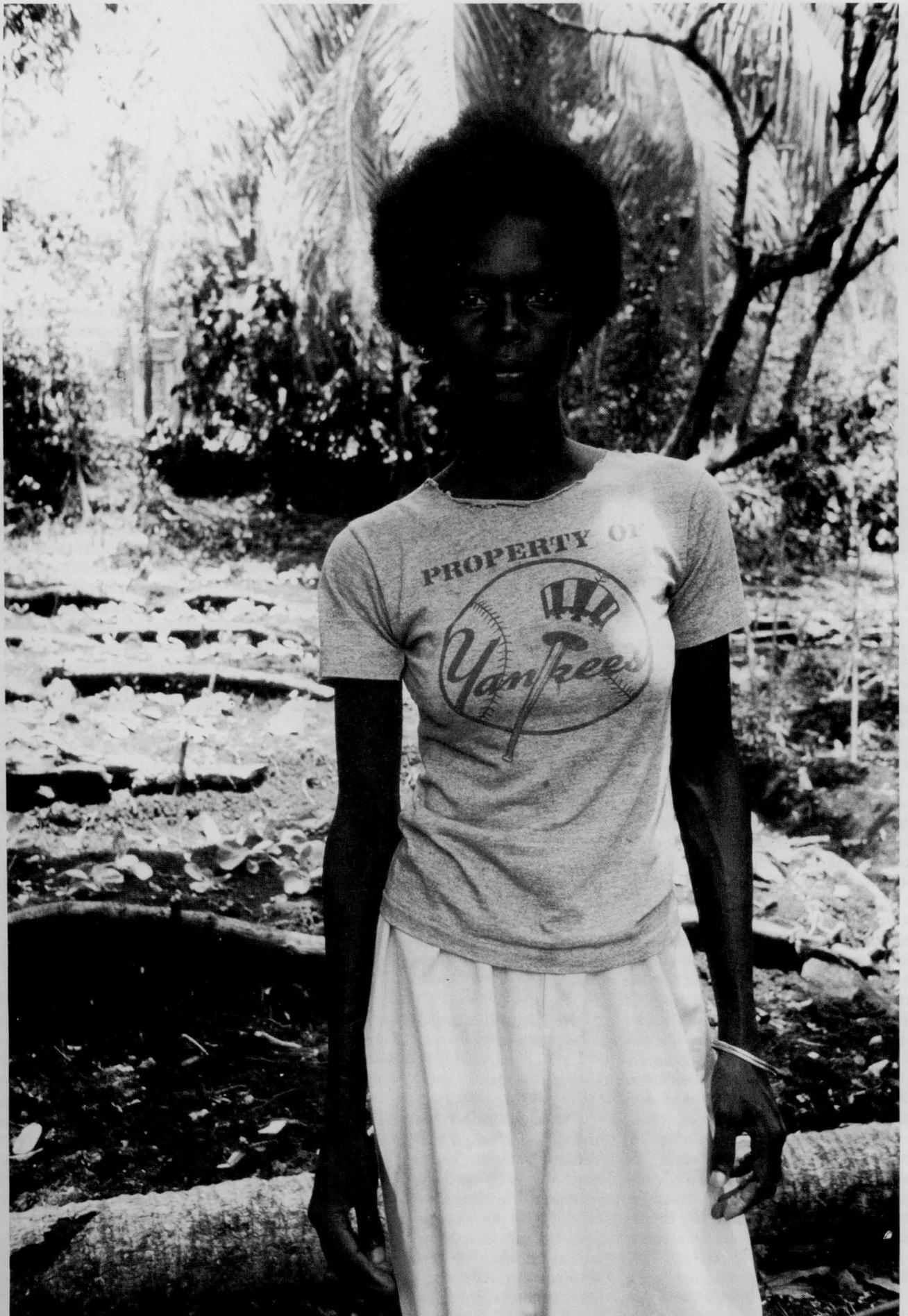
Als die anderen im Bett sind, fragt

sie: Worum hat Ihr bloß die ganze Zeit geredet?

We were talking about the US-imperialism and the danger which the US-imperialism means to our country... it's very easy for them to blow away the whole thing.

But why should they do that? fragt Debbie. Warum sollten sie das tun? All die Amerikaner, die ich kenne, und ich kenne einige, die lieben uns. Yes, that's true.

Don't believe in the BBC news, sagen die Rastas und: warum erzählt ihr Deutschen bloß immer so viele schlechte Geschichten? Habt ihr sie denn alle selbst erlebt? Die Nachrichten der Rastas sind die Reggae-Songs, die Nachrichten sind die Calypsos. Der König des Calypso heißt the mighty sparrow: der mächtige Spatz.



Drei Briefe

An Siegfried Kracauer, Joachim Schumacher, Thomas Mann

Vorderbrühl b. Mödling
Brühlerstr. 204

4. Sept. 1930

Mein lieber Krac!

drei Wochen war ich am Wörthersee, Karola und ich, wir haben dort geschwommen. Leider haben wir lange nichts von einander gehört, auch war in letzter Zeit wenig von Ihnen zu lesen. Ich schätze und hoffe, daß die Zeit dem Roman zugute gekommen ist. Kann ich das neue Kapitel bald sehen? Ende September komme ich wahrscheinlich nach Berlin.

Wahrscheinlich habe ich es Ihnen zu danken, daß ein Vorabdruck aus den Spuren im Literaturblatt erschienen ist. Haben Sie die Aushängerbögen bekommen? Der Verlag sperrte sich aus einfältigen Gründen (nach Schema F), sie früher aus der Hand zu geben. Vielleicht schreiben Sie mir ein Wort, wie Ihnen die schwimmenden Inseln in dem Buch nun insgesamt erschienen sind.

Wegen etwas anderem möchte ich Sie interpellieren. Meinen kurzen Bericht „Melonen in Ungarn“ werden Sie gelesen haben. Herr Gubler schrieb mir sein Kompliment und daß das auch anderen gefallen habe. „Solche Art politischer Durchsichtigkeit tat unserem Blatt gut. Vivant sequentes.“ Vor einigen Tagen schickte mir nun Gubler zwei Briefe zu, die wegen dieses Artikels eingegangen sind. Der eine von einem ungarischen Junker, er versichert die Frankfurter Zeitung seiner Verachtung und stinkt vor antisemitischer Gemeinheit. Der andere von einer Frankfurterin namens Moldenhauer; dieser Brief ist kuhdumm. Also wäre kein Wort über die beiden zu verlieren. Aber! – mit Blaustift ist in dem Kuhbrief von der Redaktion unterstrichen: „ich war entsetzt über derart häßliche Verdrehungen und Ungerechtigkeiten.“ In dem Brief steht weiter: „haltlose Verleumdungen“, „geringe Gesinnung“, „niedrige Hetze“ usw. Und: am Schluß des Briefes steht weiter mit redaktioneller Blauschrift: „Ich finde, die Zuschrift hat leider Recht. J.“ –

Selbstverständlich stammt das nicht von Gubler. Wie hätte er mir sonst den Brief geschickt; von allem anderen abgese-

hen. Die Blauschrift stammt von der gleichen Hand, die oben blau „Feuilleton“ geschrieben hat, also den Brief ans Feuilleton weitergeleitet hat. Sie stammt also aus dem Schoß der Redaktion.

Ich bat Gubler um Aufklärung. Ich hoffe, schrieb ich ihm, daß von Mahraun bis Horthy immer noch mehr als ein Schritt gesehen wird. „Von vornherein: ich stehe der K.P.D. näher als der Deutschen Staatspartei“ – mit diesem schloß ich den Brief.

Was ist Ihre Meinung über den erstaunlichen Fall? Es ist traurig, daß sich die Fr.Z. – ganz anders wie das Berl. Tageblatt – ohne weiteres Herrn Mahraun angeschlossen hat. Es steckt eine latente Lust in der Zeitung, sich nach rechts anzubiedern. „Juden raus“, schreit Mahraun unter seinesgleichen; schadet nichts, den Juden nichts, den Demokraten nichts. Sie liefern dem widerlichen Zweckverband zur Rettung fauler Mandate und gesunder Geldbeutel Gasenhauer. Was sagt Reifenberg dazu? Er sitzt fern vom Schuß, aber ist jetzt doch in der politischen Redaktion. Ich kann mir nicht denken, daß Sie mit Ihren sehr eindeutigen Aufsätzen nicht ebenfalls solche Erfahrungen machen. Sie sind doch noch ganz anders wie mein harmloser Artikel. Der behandelte fast musisch das Problem kaschierter Reaktion, und das weit hinten in der Türkei.

Bitte schreiben Sie mir bald, lieber Krac. Man sollte sich bei so etwas nicht beruhigen.

Herzlichst Ihnen und Frau Lilli
stets Ihr Ernst

bitte wenden!

P.S. ich habe noch ein Anliegen. Karola und ich möchten gern in das neu eröffnete Variété Ronacher. Darüber oder besser: dazu läßt sich vielleicht ein Entfilet schreiben. Mir fehlt ein Ausweis. Wäre es möglich, ihn mir von der Frankfurter Zeitung, Berliner Redaktion möglichst dekorativ zu verschaffen? Dem Berichterstatter der Frankfurter Zeitung (das klingt etwas mehr nach Freikarten als „Dem Mitarbeiter“. Und Berichterstatter ist man ja im-

mer). Bitte, wenn es geht, *recht bald*. Ich werde das so stolz bei mir tragen wie als Junge die Fahrradkarte.

Cambridge

11. Juni 46

Lieber Jochen,

bin eben zurückgekehrt. Hoffe, Du hast meinen letzten kurzen (Bleistift-)Brief aus New York bekommen. Ich gab ihn einer Frau zum Einwerfen. Bat Dich darin um ein oder zwei Exemplare Deines vorzüglichen Exposé ad Hegel. Solltest Du keines mehr haben, so kann ich nur hoffen, Mrs. Lynd hat das eine von den beiden Exposés, die Du ihr gabst, noch nicht bei der Oxford-Press abgegeben. (Das für Knopf bestimmte hat sie an diesen erst am letzten Samstag, nach unserem Rendezvous, geschickt). Ich selbst kann Mrs. Lynd schwer um das ev. bei ihr befindliche Exposé bitten. Würdest Du das für mich tun, falls Du kein Exemplar mehr bei Dir hast?

Nämlich (unter uns noch): eine Freundin der Tobacco-Erbin Duke will die Ausgabe des Hegel in englisch und deutsch zugleich bei Kurt Wolff finanzieren. Aus demselben Fonds, der den Broch so dick gemacht hat. Weitere Pläne sind im Gang, auch für die drei Bände „Hoffnung“, mit einem dreijährigen Grant dazu. Das ist noch Hoffnungsmusik, doch die Finanzierung des Hegel ist fix und fertig. Vorausgesetzt freilich, daß ich von dem Mendel glatt loskomme (die 250 Dollars für Rückzahlung habe ich bereits aus dem etwas größeren Tabak-Vermögen abgezweigt). Aber pro forma braucht die Tabak-Gegend das Exposé. *Und zwar so bald als möglich.*

Ein weiterer Plan von Tabak plus Pantheon-Verlag (Wolff) ist der, daß ich den Hegel zu einer Serie ausbaue und vertiefe. Aber jährlich einen bis zwei Monate darauf verwende, in gleicher Anlage eine „Einführung“ in andere Philosophen (mit Zubehör) zu schreiben. Vorauszusehen könnten sein: Heraklit, Platon, Aristoteles, Plotin, Thomas, Scotus, Occam, Spinoza, Leibniz,

Kant, Schelling, (Hegel), Schopenhauer und warum nicht auch Nietzsche? Alles vom Tabak bezahlt und garantiert, mit genügendem Vorschuß für jeden Band, um jeweils ein Jahr davon zu leben. Die Paradies-schlange, als Raupe der Göttin Vernunft, käme so etwas auf einen grünen Zweig. Zu grün, scheint mir, um wahr zu sein. –

Eine Anfrage, die realer ist: Aurora gibt, wie ich Dir schrieb, eine Literaturgeschichte der Emigration heraus. In New York nahm ich an einer Sitzung teil, ich werde „Chaos“ anzeigen, dagegen habe ich an Dich die Anfrage weiterzugeben, ob Du Brochs Vergil anzeigen willst. Ein eigener Fragebogen (wir sind in USA) wird an Dich auch wegen übriger Sachen abgehen. Jetzt schon dies, Broch betreffend: do you agree? Schreibart in diesem Fall: *fortiter in re, suaditer in modo* * (nicht: zu suaditer, wie sich bei Dir von selbst versteht). –

Herzlichst Dein Ernst

* *Stark in der Sache, angenehm im Vorgehen.*

515 West 236 the Str./New York City

7.2.39

Lieber Herr Dr. Mann,

ich hoffe Sie von der Vortragsreise zurück und zur Beschäftigung mit dem Manuskript heimgekehrt. Das vielsträhni-ge Riemerkapitel habe ich nochmals durchgelesen und die wichtigsten Bezüge darin gefunden. Nun schien es mir freilich bisher, als wäre Goethe besonders abgeneigt gewesen, irgendeinen Augenblick seines Lebens zu rekapitulieren, ihn sozusagen nochmals aufzubrühen. Es schien mir, daß Goethe nur als Betrachtender, bildhaft sich Erinnernder historisch war, aber ganz und gar nicht als Zurück-Erlebender. So kannte er auch keine Reue; irgendwo sagt er, man müsse nur lange genug leben, dann werde alles gut. Er ist also dem zurückwollenden König in Shakespeares „Wundermärchen“ so fremd als



Ernst Bloch, 1925

möglich, er drängt sich nicht in den gewesenen Augenblick, er läßt – als höchst gegenwärtige Gestalt – jeder Zeit ihr Ding und jedem Ding seine Zeit.

Da entdeckte ich gestern Abend eine kurze Aufzeichnung Goethes, bei der ich sogleich an Lotte in Weimar dachte, und ich nahm mir vor, Ihnen die Notiz sogleich mitzuteilen. Im Zusammenhang eines, wie man wohl sagen kann, gemeinsamen Problems. Wahrscheinlich kennen Sie die Stelle durchaus, aber vielleicht nicht im Bezug auf das Späte-Lotte-Problem. Es sind zwei Seiten, überschrieben „Wiederholte Spiegelungen“. Leider habe ich keine zitierbare Goethe-Ausgabe, sondern die Ausgabe letzter Hand, da steht die Notiz im 49. Band, S. 19, unmittelbar vor den „Maximen und Reflexionen“. Und sie ist höchst merkwürdig, durchaus an eine erste Situation zurückkehrend, wenn auch durch neunfache Widerspiegelungen ihrer vermittelt. Aber die Vermittlung wird doch so wenig empfunden, daß Goethe bei der achten Spiegelung die Möglichkeit sieht, „sich eine zweite Gegenwart zu verschaffen und Friederiken von ehemals in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit zu lieben“. Ein starkes Stück, gewissermaßen, jedenfalls ein naives und kerngesundes. Die neunte Spiegelung bekundet: „So kann sie (Friederike) nun, ungeachtet alles irdischen Dazwischentretens, sich auch wieder in der Seele des alten Liebhabers nochmals abspiegeln und demselben eine holde, werte, belebende Gegenwart lieblich erneuen“. Da wäre nun ziemlich genau die vertrackte Unkeuschheit, durch „Spiegelungen“ nur leicht ka-

schiert (vielleicht auch verstärkt). Aus meiner Ausgabe geht nicht hervor, aus welcher Zeit die zitierte Notiz ist; ich vermute, sie gehört dem Sechzigjährigen zu.

Nun reist freilich der Prophet Lotte zum Berg, während beim Anlaß der „Wiederholten Spiegelungen“ der Berg sich selbst nach Sesenheim begab oder wenigstens dahin blickt. Und Lotte erscheint leibhaft, gealtert und folglich gar nicht als der alte Augenblick, während Friederike nur „entoptisch“ erscheint und gänzlich als die Junge von damals, gerahmt und unverwundlich wie eine Frühverstorbene. Trotzdem geht aus der Notiz hervor: der Alte, der Allesumfassende verstand sich auch auf „Unkeuschheit“, mindestens konnte er die Umgehung durch Konvention selbst umgehen, sobald sich ein versöhnendes Gleichnis aus der optischen Natur bot. (Man denkt hier an die renigende Kraft des chemischen Geheimnisses der Wahlverwandtschaften).

Entschuldigen Sie das Philosophieren, in das ich wider Willen geraten bin. Es führt von der merkwürdigen Goethischen Notiz ab, und nur diese wollte ich Ihnen mitteilen. Aber es ist in der Tat für mich ein glücklicher Zufall, philosophisch mit demselben scheinbar abseitigen Lebensproblem beschäftigt zu sein, dem Sie, wie Sie sagen, eine „Spielerei“ widmen, soll heißen, eine gestaltende Dichtung. Und die Dichtung kann das Ultraviolette, das die Philosophie in der Philosophie bleibt, ganz ohne „Spiegelung“ sichtbar machen.

In herzlicher Verehrung
Ihr Ernst Bloch

Wolf Biermann

Im Hamburger Federbett

Ein Gespräch mit Frieder Reininghaus

Zuletzt sah und hörte man von Wolf Biermann, daß er sich zusammen mit medienbewußten Aktions-Politikern der grünen Bundestagsfraktion in Bonn demonstrativ in einen Gitterkäfig sperren ließ, um gegen die drohende Abschiebung von Kemal Altun in die Türkei zu protestieren; auch, daß er in der von Arbeitern besetzten Werft war und mit Liedern den Arbeitskampf unterstützte. Und dann tritt er mit einer neuen Schallplatte an die Öffentlichkeit, deren Titel recht gemütlich klingt: „Im Hamburger Federbett“. Was freilich dann in den zwölf Liedern der Platte verhandelt wird, ist alles andere als betulich und friedlich, schläfrig und verträumt – obwohl es um ausgeträumte und jäh unterbrochene Träume nicht selten geht, obwohl der Liedermacher über das „Schuften im Schlaf“ stöhnt oder mit einem Text Rimbauds dem „Schläfer im Tal“ nachschaut, der den längsten Schlaf schläft. Es ist keine Platte geworden, auf der die Spatzen vom Wachtel-Hügel von Paris turteln und sich zwischen Straßencafés und Hinterhöfen, zwischen Arbeitsamt und Blechdächern ein warmes Nest machen (mit einer solchen Idylle, Fensterschau aus Biermanns Zweit- und Dachwohnung im 13. Arrondissement, endete ja die vorhergehende Platte). Die kleinen alltäglichen Beobachtungen, die Spuren des Privaten, die Biermann sonst immer in seine Programme einstreut, fehlen fast ganz in der neuen Produktion „Im Hamburger Federbett“. Es ist eine ausgesprochen politische Programmfolge: die östlichen Probleme und Katastrophen finden sich mit der Kritik der politischen Unterdrückung in der westlichen Hemisphäre verschränkt; klassische politische Fragen werden neu – und anders als bisher bei Biermann – verhandelt. Die Sache ist alles andere als gemütlich. Wolf Biermann:

Der Titel der neuen Platte ist ironisch, genauer: sarkastisch. Es sind ernste Gesänge. Das Blut, das da gelegentlich und immer wieder fließt, habe ich mir nicht in meinem Kopf ausgedacht. Ich bin ja ein sogenannter realistischer Künstler. Freilich gehört zum Realismus auch das Lachen.

Ist das nicht ein bißchen zu kurz gekommen?

Ja. Auf dieser Platte ist es ganz bestimmt zu kurz gekommen. Aber diese Schiefheit muß ich mir gelegentlich leisten. Ich mach' ja auch andere Platten, auf denen das Tragische und Traurige vielleicht zu kurz kommen. Man kann nicht Ausgewogenheit im politischen Gemütsleber produzieren, wenn man ein Thema behandeln will. Und das Thema dieser Platte mit dem irreführenden Titel heißt ja eigentlich „Der Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer



Goya: „Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“

hervor“. Das ist der Titel einer berühmten Grafik von Francisco José Goya, den ich auch für das Cover bemüht habe – wobei ich die Handzeichnung, die Goya vor der Grafik angefertigt hat (sie findet sich auf der Rückseite des Covers) für noch viel aufregender und erschütternder halte. Die Lieder, die hier versammelt sind, lassen sich nicht auf einen einfachen Begriff bringen.

Ist diese Platte der Versuch einer politischen Standortbestimmung: alte Lieder aufnehmend und richtigstellend (zum Beispiel mit dem Schlußgesang aus dem „Wintermärchen“), zugleich bewußt ergänzt durch neue politische Erkenntnisse?

Was den politischen Standort betrifft: es geht eher um einen Bewegungspunkt, nicht um einen Standpunkt, solange man lebt jedenfalls (und ein Künstler ist ja dazu verurteilt, immer sehr lebendig zu leben, weil er sonst etwas Schlimmes erleidet: nämlich daß die Musen sich schaudernd von ihm abwenden; die Menschen sind ja oft sehr großzügig, aber die Musen unerbittlich...).

Aber manche produzieren weiter, obwohl sich die Musen abwenden!

Na ja, die sind glückliche Menschen; die merken's nicht. Vielleicht gehöre ich auch dazu? Wie sollte ich es wissen, wenn ich es nicht merke?

Aber auf jeden Fall ist für mich diese Platte die erste, seit ich im Westen bin, also seit sieben Jahren, auf der ich wieder ein Stück weitergegangen bin. Wenn ich vor sieben Jahren in der DDR geblieben wäre, dann wäre dies hier die nächste fällige Platte gewesen – was den politischen Standpunkt betrifft. Was die Haltung zum Kommunismus anbetrifft, der ja nun – Gott sei's geklagt (oder wem ich es auch immer klagen soll!) – das Zentralproblem meiner kleinen Person ist. Ich bin nun einmal hineingeboren worden in diese Frage; ich komme ja nicht davon und muß mich verhalten. Für mich war das Überwecheln in die westliche Gesellschaft natürlich eine große Chance, neue Einflüsse zu genießen und zu erleben – und das hat sich ja auch abgebildet in den Liedern, die ich geschrieben habe. Aber in der Kernfrage, in der „Religions-

frage“ (die bei mir ja abgewandelt heißen muß: „Wie hältst du's mit dem Kommunismus“), in dieser Frage bin ich hier im Westen bis jetzt nicht viel weitergekommen. Das wurde zurückgeworfen, zurückgedrängt durch die Umstände, die mich allzu sehr dahin gestoßen haben: immer beweisen zu müssen, daß ich kein Renegat werde, daß ich kein Schweinehund bin, der die linke Sache im Stich läßt, und dergleichen.

Aber nun wird es sehr deutlich: der Kommunismus findet sich als grandiose Fehlgeburt beschrieben. Das geht schon sehr weit.

Das geht weit – aber immer noch lange nicht so weit wie die Wirklichkeit.

Ich habe den Kommunismus auf dieser neuen Platte in aller Form begraben. Dennoch bin ich ja ein Kommunist und komme aus diesem Widerspruch nicht heraus. Ich bin ja gerade in Konflikt gekommen mit diesen Schweinehunden, die dort die Macht haben, weil ich Kommunist bin. Gleichzeitig haben die ja dieses Wort okkupiert. Für die meisten „einfachen Menschen“, die ja nicht blöde sind, bedeutet Kommunismus nichts anderes als Blutbad, Heuchelei, Völkermord, Dreck, Hunger, Elend und Militarismus. Daran kann ich nun mit meinem Eierkopf nicht einfach vorbeischakeln. Das macht die Kompliziertheit meiner Lage aus in Bezug auf diese Probleme des „Standpunkts“.

Kompliziertheit der Lage hin, Widersprüche her: Das Lied von der „Mutter Erde“, die schwanger geht, nähert sich Positionen, von denen der bissige Biermann sich deutlich abgehoben hat – zum Beispiel denen seines russischen Kollegen Bulat Okudschawa.

Bulat Okudschawa, der in Moskau lebt und Sohn eines bekannten Parteifunktionsnärs ist, hat viel radikaler und viel früher als ich gebrochen mit dem, was sich selbst „Kommunismus“ nennt und in Wirklichkeit das zynische Gegenteil ist. Ich erinnere mich, daß – als wir uns in Moskau und später in Ostberlin gesehen haben – ich voller Bewunderung für ihn im Ganzen war. Ich liebte und verehrte ihn ganz; aber er mochte mich nur halb. Was er an mir für den Künstler hielt, das hat er anerkannt – vor al-

lem die Musik. Aber meine politische Haltung kotzte ihn an: einen Menschen, der immer noch so „treu“ zu „unserer Sache“ steht, hielt er für einen Dinosaurier. Er hat mir wohl nur verziehen, weil ich durch Zufall der Geburt nicht der Sohn einer faschistischen Familie war, sondern aus Verhältnissen komme, die zu den Opfern des Faschismus gehören – Kommunisten, Arbeiter, Juden. Er fand meine Nibelungentreue zur Sache des Kommunismus unerträglich. Freilich ist er eine kleine Generation älter als ich. Er hat als junger Mensch noch im letzten Krieg gekämpft, kommt aus einer Familie, die unter Stalin schwer abgeschlachtet wurde. Er war näher dran an der ganzen Heuchelei, an all dem Blut. Er hatte es, da er es schwerer hatte, leichter, diese Dinge zu begreifen. Ich brauchte ein paar Jahre länger.

Leider bin ich noch nicht ganz bescheiden geworden in Bezug auf gesamtgesellschaftliche Hoffnungen. Ich will doch noch eine Gesellschaft haben, in der die Menschen zwar nicht wie in einem idiotischen Paradies leben (das es niemals geben wird!), aber doch gerechter und menschlicher. Es ist doch denkbar, daß sie sich nicht so stumpfsinnig quälen und abschlachten. Endlich einmal neue Probleme, neue Konflikte – neue Leiden!



Amtsanmaßung

Aus einem Gespräch mit Jochen Hiltmann

Ich erinnere mich an ein Gedicht von dir, in der Kunstzeitschrift „art“ publiziert. Sehr schick aufgemacht, ich fand das wirklich schlimm. Links, auf rotbraunem Grund in einem weißen Rechteck Lyrik von Sarah Kirsch, und rechts gegenüber Reklame für Bâtons Kirsch. Das war fast wie ein Gedicht auf einer Schokoladentafel.

Das stört mich schon, aber ich sterbe nicht daran, wenn ich mich auch ärgere. Ich denke auch, welche Leute erreicht das unter diesen Umständen, in dieser seltsamen teuren Zeitschrift. Das kann nur irgendwo in einer Villa auf dem Kamin liegen. Natürlich fühle ich mich ein bißchen verscheißert, wenn daneben diese Schokoladenreklame gedruckt wird. Ich meine, das ist alles nicht schlimm, mir erscheint das einfach als Fehlleistung.

Kannst du nicht bestimmen, wo deine Lyrik publiziert wird? Könntest du nicht sagen, in so einer Zeitschrift will ich das nicht?

Ja, der Verlag fragt mich. Manchmal verkauft er etwas an Zeitschriften, ohne mich zu fragen. Aber das liegt an einem selbst. Um jeden kleinen Dreck will man sich auch nicht kümmern. Es gibt so viele Anthologien und so etwas, und ich habe meinem Verlag gesagt, wenn irgendetwas rätselhaft ist, dann fragt mich lieber. So ist es zum Beispiel passiert, daß ich vorher Wind gekriegt habe von dieser Gedichtanthologie, die der Bundespräsident gemacht hat, und da habe ich gesagt, da will ich nicht rein. Mir war klar, daß das nicht gut gehen kann. Ich finde es auch völlig falsch, wenn man, kraft seines Amtes, als Bundespräsident Gedichtsanthologien herausgibt. Hätte er das einige Jahre später gemacht, wenn er kein Bundespräsident mehr ist, dann wäre das etwas anderes, aber so... Und – das ist ja eine Geschäftsunternehmung. Der Bertelsmann-Verlag vertreibt das, verkauft das. Das Buch wird den Konfirmanden in die Hand gedrückt. Das ist für mich alles ziemlich unwürdig.

Ja, herausgegeben vom deutschen Bundespräsidenten und damit anerkannt als deutsches Kulturgut.

Genau, und ich habe geahnt, was das

werden würde. Wie nun das Buch vor mir liegt, da kann ich nur sagen: Hut ab vor meinem Klasseninstinkt, daß ich da nicht drin bin. Also, ich hätte mich sehr geärgert. Ich wollte aber damit nur sagen, daß man mit seinem Verlag Hand in Hand eben die schlimmsten Pannen vermeiden kann. Natürlich hängt das auch von dem Verlag ab. Manche sind so interessiert und nutzen jede Gelegenheit als Werbung aus, so eine Zeitschrift, so eine Anthologie. Ich muß aber auch sagen, für dieses winzige Gedicht in „art“ habe ich eine ganze Menge Geld gekriegt. Und wenn es für mich solche Arbeit leistet, und es steht ja auch noch in anderen Büchern, dann kann ich das vertragen. Es verdient Geld, damit ich andere Gedichte schreiben kann. Ist ja kein Bild, das ich irgendeinem reichen Snob verkaufe, das dann weg ist, das ich nicht mehr sehe, das andere Leute auch nicht mehr sehen. Dieses Gedicht kann man auch woanders lesen.

Wenn ich ein Gedicht in diesem Zusammenhang mit einer Schokoladenwerbung finde, Sarah Kirsch hier, Bâtons Kirsch dort, dann...

...möchte man das nicht mehr lesen! Es ist eins meiner schönsten, eins, das ich sehr gern' habe, und deshalb hat es mich auch geärgert. Aber es ist in meinem Band, deshalb ist das eigentlich auch egal.

Was du zur Anthologie von Bundespräsident Carstens gesagt hast, finde ich auch viel wichtiger.

Der Verlag war mir fast ein bißchen böse, daß ich mich so bockbeinig dagegengestellt habe. Aber nachher stand ja in allen Zeitungen, daß diese Anthologie eine Schande wäre. Da sind z.B. auch Texte von Flex drin, die in der Nazi-Zeit eine Bedeutung hatten. Der Bundespräsident macht auch Interpretationen, also... das ist Amtsanmaßung... der soll wandern, aber keine Anthologien herausgeben.

Das tut er ja auch ausgiebig, nur auf Friedensdemonstrationen hat man ihn noch nicht gesehen.

Wandern ist eine Art Buße für einen, der früher bei einer SA-Reiterstaffel war. Was mich schon bewegt, ist das Mithereinnehmen von Prominenz bei der Besetzung

dieses Militärgbietes Mutlangen. Ich finde erstmal toll, daß Böll zum Beispiel da war und alle möglichen bekannten Leute. Aber das Endergebnis zeigt: die Leute werden einfach drei Tage später abgeräumt, wenn die Prominenz längst weg ist. Das konnte man sich an den Fingern abzählen, und deshalb weiß ich auch nicht so genau, soll man es machen, soll man es nicht machen? Bei den Gesprächen in der Berliner Akademie und den anderen vorher, da ist herausgekommen, daß es besser wäre, wenn die Künstler sich direkt in die Friedensbewegung eingliedern. Dieser Meinung war ich auch. Aber geschieht dies, schon ist wieder eine Riesenpresse und ein großer Bahnhof da. Es ist sehr schwer herauszufinden, wie man's am besten macht. Das ist ja irre alles! Wie macht man das nun richtig? Wahrscheinlich nur, indem man ganz normal, wie alle anderen Leute, hingeht und im täglichen Protest mit dabei ist.

Man könnte auch helfen, indem man bei bestimmten Anklagen eine Selbstanzeige macht, indem man...

Ja, eine Selbstanzeige machen in bestimmten Fällen: Ich war auch da, ich denke genau so! Das wäre gut, ja, besser als sich da einmal zu zeigen und fotografieren zu lassen. Aber das müßten dann wohl sehr, sehr viele Leute tun, wenn es nur wenige sind, bleibt das ewig hängen in schlaunen Computern.

WETTERBAUM

Die grasende hinkende Taube
Blickt fromm wenn verschimmelte Körner
Aus der Greisenhand regnen.
Über dem roten zerfallenden Haus
Die Schwelle längst eingenommen
Von Schöllkraut und Kletten
Über zersplitterten Blätterkronen
Erhebt sich ein firnweißer Baum.
Der aufgeblähte Schweinekadaver
Das Grausen am Wegrand
Versinkt in Gewitterblumen.

HERBSTRAUCH

Auf den gesegneten Feldern durch
Steckrüben Mais rücken Kolonnen
Pausenlos vor das panische Vieh
Galoppiert in elektrische Zäune.
Fallschirmspringer über dem Kirhdach
Die eigene ruhmlose Anwesenheit
Im Totenspiel ungewisser Bedeutung
Zerstört den Bewohnern die Sinne
Schütterer Wesen bergen sich
Im Dorf der zermahlenden Steine.

REGENZEIT

In den Häusern brennt Licht grüne Äpfel
Leuchten aus abgestorbenen Blättern
Die verdammte Hellhörigkeit heißer Tage
Jedes Wort aus den Kammern Flüche und
Kälbergebrüll explodierende Trecker
Ist dauerndem Rauschen gewichen, lautlos
Wird das Korn auf die Speicher geblasen.

STEINHERZ

Kalte Füße mitten im Sommer nach der
Pfungsthitze der Backofenglut endloser Tage
Schafskälte sie geht den geschorenen
Tieren den Menschen hin auf die Haut
Macht ein tragbares unempfindlich
Schönrauhes Herz das die Bilder
Verschiedener junger Kriege
Auf dem Planeten aushalten läßt.

Nach der Nacht im Wirtshaus gehen die Bauern
Reumütig Steckrüben pflanzen im Wind.
Die Bäume verneigen sich und es blüht
Mit blanken Tellern verwunschener Hollunder
Totenaugen im Schatten der Blätter
Selbstvergessenes Plappern und Seufzen
Runde dörfliche Regen
Schütten sich aus und die Vögel
Rufen Menschennamen über die Felder.

DIE VERDAMMUNG

- I Weil ihm zu sterben verwehrt war
Angekettet dem heimischen Felsen der Blick
Auf die ziehenden Wolken gerichtet und immer
Allein die Bilder im Kopf stimmlos
Vom Rufen Anrufen Verdammen
Das Leben fristen war nicht zu bedenken
Göttliche Hinterlist nährte ihn so gewöhnte
Er sich langsam ins Schicksal nach Jahren
Sah er den Adler gern wenn er nahte und sprach
Stotternd mit ihm bei der Verrichtung
- II Oder mit entzündeten Augen verrenktem Hals
Weil der Flügelschlag ausblieb die niederen Wälder
Aufschub ihm angedeihn ließen um Tage
Harrte er des einzigen Wesens und glaubte
In der Leere des Winds der glühenden Sonne
Wenn der Fittiche Dunkel fürn Augenblick
Erquickung schenkte geborgen zu sein
Liebte den Folterer dichtete Tugend ihm an
- III Als die Ketten zerfielen der Gott
Müde geworden an ihn noch zu denken
Der Adler weiterhin flog weil kein
Auftrag ihn innezuhalten erreichte
Gelang es ihm nicht sich erheben den
Furchtbaren Ort für immer verlassen
In alle Ewigkeit hält er am Mittag
Ausschau nach seinem Beschatter.

RABEN

Die Bäume in diesen windzerblasenen
Das Land überrollenden Himmeln
Sind höher als die zusammengeduckten
Gluckenähnlichen Kirchen, und Wolken
Durchfliegen die Kronen die Vögel
Steigen von Ast zu Ast kohlschwarze Raben
Flattern den heidnischen Göttern
Hin auf die Schultern und krächzen
Den Alten die Ohren voll alle Sterblichen
Werden verpfeifen schlappe Seelen
Über den Wurzeln und ohne Flügel.

DIE STILLE

Mittags spielt das Klavier von allein
Die Mahlerschen Posthornkonzerte
Angehaltener Abschied herzerreißend
In knisternden Blumen.
Im anderen Laub
Schwarze Trübsal Geräusch
Sich berührender Blätter.

Sarah Kirsch



Barbara Strohschein

Dionysos

oder der schlechte Rausch

Dionysos, geboren als Sohn des Zeus und der Semele, durchreiste die Länder, um den Menschen den Bau des Weines und die Verehrung seiner Gottheit zu lehren.

Pentheus, der König von Theben, hörte von des Dionysos Nahen, und er fluchte über den Wahnsinn, der sich um die Anhänger des Dionysos ausbreitete: „Kein Gott kann der sein, der, statt in Stahl und Waffen, durch die Lande zieht in Purpur und Gold, weinumkränzt, im Rausch“.

Er schickte seine Häscher und Soldaten, um den schönen jungen Gott samt seinen Verehrerinnen zu vernichten.

Statt Dionysos fingen die Diener Akötes, einen einfachen Fischer aus dem Gefolge des Gottes, der furchtlos von den Taten und der Schönheit Dionysos, dem er huldigte, berichtete.

Pentheus ließ Akötes in einen Kerker seines Palastes sperren und nahm die ernstliche Verfolgung der Bacchanten und Bacchantinnen, wie man die Verehrer und Verehrerinnen des Dionysos nannte, auf.

Lächelnd und willig ließ sich Dionysos in Fesseln vor Pentheus führen, der ihn, wie Akötes, in Zorn und Verblendung in den tiefsten Keller seiner Gefängnisse werfen ließ.

Doch wie durch ein Wunder zerbarst ein Erdbeben die Gemäuer, und Dionysos stand unversehrt vor Pentheus, der seine Machtlosigkeit gegen den Gott zu begreifen begann.

Pentheus' bewaffnete Heere konnten gegen die tanzenden, singenden Weiber im Rausch aus dem Gefolge Dionysos', zu dem sich auch des Königs Mutter Agave und seine Schwester geschlagen hatten, nichts ausrichten.

Dionysos lenkte ein und versprach, den König zu den Bacchantinnen zu führen, – in Frauentracht, weil sie ihn sonst als Mann und Uneingeweihten zerrissen hätten.

Pentheus folgte, der Wahnsinn ergriff auch ihn, und wie in einem Taumel durchschritt er die Haine, derweil die Bacchantinnen Hymnen sangen, tanzten und den Thyrsosstab schlangen.

Der Gott setzte Pentheus, auf das dieser

dem Treiben folgen konnte, auf den Wipfel einer Tanne und rief seine Mägde zu sich: „Bestraft ihn, bestraf den, der unsere heiligen Feste verspotten und zerstören will!“

Der Bacchantinnen Augen leuchteten in irrem Glanz, und mit Macht begannen sie, den vom Baumwipfel heruntergeholt den König, dessen Angst den Rausch weichen ließ, zu vernichten. Agave faßte Pentheus, den sie nicht erkannte, an den Schultern und riß ihm den rechten Arm vom Leibe.

Dies war die Rache des Dionysos an dem Verächter seiner heiligen Feste. (1)

Nietzsches Dionysos - eine Kunstgottheit und ein Symbol

Schopenhauer, so schreibt Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“, berichte über das die Menschen ergreifende Grausen, wenn sie „... plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre...“ werden. Und „... wenn wir zu diesem Grausen die wonnvolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des *principii individuationis* aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen*, das uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird. Entweder durch den Einfluß des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Reigungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet.“ (2)

Welch eine Vision: in einem orgiastischen Rausch das produzierende, reflektierende Ich vergessen, taumelnd, singend und tanzend. Und der König wird zerrissen, der diesen Rausch nicht ertragen kann, weil dieser die Ketten der Vernunft und der Kerker sprengt.

Eine Vision, die den Alltag durchzieht, unseren Alltag mit Arbeitshektik, Katastrophenstimmung und Gewohnheit?

Steht Dionysos für die Sehnsucht des Subjektes heute, das in denaturierender

Weise das Ich mit dem Jammer des Gedankenwerks konfrontiert sieht? Und dieses schlechter und verzweifelter als je Apoll, der für Nietzsche in Dualität zu Dionysos den Wahrtraum interpretierend im Werk schafft? (3)

Das Traumschaffen, aus dem Werke als Gegenüber produziert werden, scheint uns um vieles näher als das reinigende, selbstvergessene Rauscherleben.

Denn: wo sind heute die Feste, die Momente des heiligen Taumels, im Tanzen, im Singen, im Wein, ohne bitteren Nachgeschmack, der bereuen läßt? Wo vergift sich das distanzschaffende Ego, wann verliert es sich in Augenblicke? Oder ward der Rausch immer das Instrument der Herrschenden, das gespielt wurde, um die irrationalen, hervorbrechenden Triebkräfte des Volkes in Schach zu halten, um den erlaubten Moment des Wahnsinns mit dem Kreis der machtvollen Vernunft zu umschließen?

Der Mythos erzählt davon nichts. Nicht immer das Instrument der Herrschenden, Und Nietzsche verspricht: „Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“ (4)

Wiederkehr des Körpers

Im Mittelalter zogen die Veitstänzer durch die Dörfer, singend, tanzend, die Trommeln schlagend. Eine Form des Wahnsinns, den die Zeit gebar, die sie uns nun gestohlen hat?

Die Intellektuellen der Nachkriegszeit, nach dem Höhepunkt der Theoriedebatten in den 60er Jahren, in denen das Erleben des Körpers als Thema nicht anstand, erlebten, wenn es weit kam, den Rausch des Gedankens, des Gesprächs.

Und dann entdeckten sie, wie zum Beispiel einer der ihren, Rudolf zur Lippe, die Sehnsucht, den Körper, der zwischen den Theorien verlorenging, wiederzuentdecken: des Körpers Bewegung, die Balance, den Rhythmus. Rudolf zur Lippe und Hugo

Kükelhaus wird die Entfaltung der Sinne zur Aufgabe eines Projektes, in dem die Wiederkehr des Körpers erprobt werden soll, die Auf- und Erlösung der erstarrten Leiber, eingeleitet und begleitet mit Sätzen wie diesen: „Wir zeigen in dieser Veröffentlichung eines Projektes praktische Wege zu einem tätigen Lebensbewußtsein, freudige und freie Zugänge zur Entfaltung von Vermögen, derer wir jeder für uns selbst, derer wir im Miteinander mit anderen und für ein vernünftiges Verhalten zu unserer naturhaften Mitwelt bedürfen.“ (5)

Angeboten wird von den Projektmachern die Erweiterung der Fähigkeit, den Lebensrhythmus mit dem inneren Rhythmus in Einklang zu bringen, eine Voraussetzung dafür, zu lernen, für den eigenen Körper ernsthaft verantwortlich zu werden. Die domestizierten Sinne sollen sich entfalten durch Trainingsangebote: da übt man auf Balancescheiben, hält sein Ohr an zum Klingen gebrachte Steine, greift mit den Händen nach den eigenen Händen, um sich wieder selbst zu fühlen. Da ist kein Rausch, kein orgiastisches Außer-Sich-Sein, kein Taumel, vielmehr ein ordentliches Üben, das den Körper wieder zur Vernunft seiner Sinne bringt.

Ganzheitlich soll der Leib erfahren werden – so heißt es. Und das, so frage ich, in einer atomisierten Umwelt, in der qua Gedanke und Übung schon gar nicht die verlorene Komplexität der Sinne rückführbar ist?

Oder müssen wir im Zeitalter der Maschinen, in dem die Körper Maschinen sind, auf einer viel simpleren Ebene wahrnehmen lernen, was unseres Körpers Natur sei?

Der Mythos Dionysos, in dem brachial zerstört wird, was den heiligen Rausch verhindert, trifft auf eine Gesellschaft, deren Auswirkungen sich vermutlich zu Nietzsches Zeiten nicht ahnen ließen: „Die Sozialforschung bestätigt, was die Werbung längst ahnte, daß selbst junge Paare ihre 'sexuelle Tätigkeit' weitgehend auf den Urlaub verschieben. Während der Ferien lassen einige Formen des Bedürfnisses sich äußern, freie Kraftverausgabung, Geschicklichkeit und körperlichen Elan an sich selbst zu entwickeln. Seit dem Rock'n

Roll sind die Hüftschwünge von Elvis Presley Ausgangspunkt der wichtigsten neuen Tänze, besonders Twist und Surf, und der auffallendsten Sportarten, besonders Skateboard und Windsurfer, geliebt. Der Schwung aus der Leibesmitte wird in Ferien und Freizeit immer leidenschaftlicher gesucht.“ (6) Muß der Körper, so ließe sich begreifen, in seiner „Natur“ wiederentdeckt werden, ehe er sich in den Rausch der Musik, des Weins versenken kann?

Musik- und Körpererleben in den Festen aus dem Alltag

Neulich erzählte mir eine Freundin, die als Stationsärztin oft mehr als acht Stunden in einer großen Klinik arbeitet: „Wenn ich abends nach Hause komme, habe ich oft eine große Wut, eine Wut über die gestohlenen Stunden, die mir nie wieder jemand zurückgeben kann. Ich bin wahnsinnig aggressiv, und das ändert sich erst, wenn ich ganz laut Musik anstelle und vor dem Spiegel wild tanze. Dann fange ich an zu leben.“

Eine unzensurierte Gebärde, die den Alltag verscheucht und den Körper wieder fühlbar macht? Ein einsam initiiertes Rausch, ohne Wein, ohne Gemeinschaft?

In der Zeitung lese ich eine Geschichte über zwei junge Mädchen aus Leverkusen. Einen Abend lang hörten sie Pop-Musik, zu laut, wie ihr Vater befand. In den Streitereien siegt der Vater, die Mädchen, 15 und 17 Jahre alt, brechen zur nächtlichen Stunde aus dem Elternhaus aus. Eines der beiden Mädchen wird von der Polizei in Mannheim auf einer Parkbank aufgegriffen. Die Polizisten verstehen das Mädchen nicht. Es spricht, wie die Schwester später erklärt, in der Sprache der Pop- und Discosänger.

„Wie alt sind Sie?“ fragt der Beamte. „I am hundred years old,“ antwortet das Mädchen. Sie wird in eine Nervenheilanstalt verfrachtet, und unter großen Schwierigkeiten gelingt es den Eltern, sie dort wieder herauszuholen. (7)

„Ich bin von Kopfbis Fuß auf Musik eingestellt, das ist meine Welt und sonst gar nichts ...“. (8) Es ist eine Musik, aus der das

Mädchen nicht mehr aussteigen konnte. Die Wirklichkeit der Polizei, auf die es zu reagieren galt, zählt nicht, der hämmernde Disco-Rhythmus ist im Kopf und im Körper, und das bereitet die Einweisung in eine Anstalt vor. War es eine Selbstentäußerung, eine Entfesselung, eine Subversion der Ratio?

Wo sonst werden Musik und Tanz zum Wunschbild, das den Alltag verläßt? Wo werden die wahren Feste gefeiert?

Zieht Dionysos durch die Lande, und wir bemerken ihn hinter unseren Schreibtischen, in den Büros, in den freien Stunden, auf unseren „Parties“ oder „Feten“ nicht?

Bloch, der das Wunschbild Tanz anerkennt als Lust an der Ausfahrt aus dem Leib, erklärt: „Auch was tanzt, will anders werden und dahin abreisen. Das Fahrzeug sind wir selbst, verbunden mit dem Partner oder der Gruppe. Der Leib bewegt sich im Takt, der leicht betäubt und zugleich in ein Maß bringt.“ (9)

Der ursprünglich entstandene Volkstanz, der Kult- und Derwischentanz zum Beispiel – in ihm steckt nach Bloch originär das Dionysische. Und ohne Nietzsches Dionysos-Begriff hätte eine Mary Wigman nie den Ausdruck ihres Tanzes gefunden. Wie hingegen wettet Bloch gegen die neuen Formen des Volkstanzes aus Amerika – Jazztänze genannt: „Wo freilich alles zerfällt, verrenkt sich auch der Körper mühelos mit. Roheres, Gemeineres, Dümmeres als die Jazztänze seit 1930 ward noch nicht gesehen. Jitterbug, Boogie-Woogie, das ist außer Rand und Band geratener Stumpfsinn, mit einem ihm entsprechenden Gejaule, das die sozusagen tönende Begleitung macht. Solch amerikanische Bewegung erschüttert die westlichen Länder, nicht als Tanz, sondern als Erbrechen.“ (10)

Tanzmaschine Disco

Jazz als Tanzmusik ist heute nicht mehr gefragt. Doch wir erben auch hier von Amerika, was die Jugend besonders am Wochenende sucht: Disco-life. In New York gibt es die berühmte Discothek Club 54. In Hamburg, seit einigen Jahren, treu nachgeahmt,

mit noch teurerer Lichtelektronik und Musikanlage: Trinity.

Die Neugier und die Sehnsucht nach einem distanzlosen Erleben bringen mich hin. Schon lange war ich nicht mehr tanzen. Die Zeit der Beatschuppen, in die ich ging, sind vorbei. Ich will wissen: gibt es einen Disco-Rausch? Wie wird er produziert? Wer geht dorthin zum Tanzen?

Der Presseball, der Ball der Angler und Segler oder ähnliche bürgerliche Tanzveranstaltungen geben höchstens Alkoholräsche her.

Also, Sonnabend nacht. Es ist halb zwölf. Eintritt 15 Mark. Ein grobschlächtiger Türwächter beobachtet den Ein- und Ausgang.

Trinity: dunkelblaue, kalte Finsternis. Schmale Gänge, eine hohe Halle, eine Tanzarena umgeben mit Galerien. Überall Spiegel, Spiegelwände. Ich schlängele mich zwischen den Leuten, die dichtgedrängt an der Tanzfläche stehen, vorbei zu den Treppen, die zu den Galerien führen.

An die Balustrade gelehnt, blicke ich in die wabernde Menschenmasse. Ein dumpfes wie schrilles Vibrieren erschüttert den Raum. Keine Musik ist das. Ein Hämmern, Schlagen, Peitschen, Schreien, ein melodieloses Gestöhne. Die Lichtorgel schleudert ihre grellen Blitze in die Menge der Men-

schen, Hiebe, die in die gesichtslosen Gesichter hauen.

Der Boden, die Wände, die Leiber, alles bebt, tobt, zittert.

Ich kann kaum Atemholen, mich nicht von der Stelle rühren, nur starren, kann kaum Kraft aufbringen, um der Gewalt der Lichtmaschine und der Musikmaschine standzuhalten.

Zwischen den zuckenden Leibern sind Einzelwesen nicht erkennbar.

„Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung.“ (11)

Das Gehen und Sprechen ist hier verlernt. Die Gemeinsamkeit heißt, Auflösung der Subjekte in eine vom Lärm angetriebene Maschine, die alle und alles umgreift.

Ist das die konsequente Fortsetzung der archaischen Massenkultttänze in technischem Gewand?

Rechtsschritt, Linksschritt, Kopfnicken, Armeschleudern. Und wieder von vorn. Jeder, alle, die Gebärde nach einem vorgegebenen Muster. Verzauberung ist Entzauberung: kein Mythos, kein Eros, kein Fließen und Hineinströmen in eine er-

lebbar Melodie, einen aufnehmbaren Rhythmus. Nein, dies gleicht einer Folter der Sinne, die sich vergessen müssen, um diese Augenblicke zu ertragen.

Aus allen Ecken der Decke werden nun Blitze geschleudert, rote, grüne, gelbe. Aus unsichtbaren Löchern fliegt Konfetti. Aus unsichtbaren Lautsprechern trommelt der Rhythmus, aus unsichtbaren Scheinwerfern das schneidende Licht.

Einen Tänzer entdeckte ich, der mit geballten Fäusten gegen die Maschinerie anzukämpfen scheint. Seine Füße stemmen sich gegen das Parkett, das zwischen den Lichtsalven aufscheint und wieder verschwindet.

Rechtsschritt, Linksschritt, Kopfnicken, Armeschleudern. Aus unsichtbaren Öffnungen strömt rund um die Tanzfläche Dampf. Die Beine sind vernebelt, der letzte reale Grund löst sich auf.

Ist das die Erfüllung des Wunsches auszufahren?

Nicht einmal die schwüle, tänzerisch-dekadente Erotik der früheren Tanzbars, nicht auch die angeheizte Atmosphäre eines Beatschuppens ist spürbar. Keine Dynamik, kein Höhepunkt, keine Pause, kein Entrinnen.

Ich versuche, dem Verlangen nach Tanzgebärde nachzuspüren, bei den zahl-



losen Blondinen in Minishorts. Meinen Beobachterstandort an der Balustrade verlasse ich, stelle mich unten an die Tanzfläche. Ich will die Gesichter aus der Nähe sehen, mich auch hinbewegen in den Taumel. An den umliegenden Tischen lungern vereinzelte Personen herum. Vor ihnen steht nicht einmal eine Flasche Wein, die Tische sind leer. Das Narkotikum Lärm und Blitz reicht für den Sonnabendrausch.

„Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der ge-

wöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein *lethargisches* Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit voneinander ab. Sobald aber jene alltägliche Wirklichkeit wieder ins Bewußtsein tritt, wird sie mit Ekel als solche empfunden In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet:

beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben *erkannt* und es ekelt sie, zu handeln.“ (12) Was wird hier erkannt? Hier im Trinity, in dem der Rausch zur dumpfen, aufpeitschenden Beruhigung einer nicht einmal ausgelebten Agression zurechtgehämmert wird? Die Musik bewegt nicht die Tanzlust, sie läßt sie zur Maschinerie der Gebärden werden. Gibt es hier ein dionysisches Trotzdem, was sich meiner Wahrnehmung entzieht? Der unbewußte Ekel aller vor der



Tat, die den Kampf gegen diesen Lärm- und Lichthorror aufnimmt, der steht für mich im Raum. Ich fühle mich verloren und bedrängt in dieser düsteren, schrillen Glitzerwelt, unfähig, mich auf die Tanzfläche zu begeben und mitzufunktionieren. Rechtsschritt, Linksschritt, Köpfnicken, Armeschleudern.

Stehe ich gleich Pentheus, wie alle, die unberauscht und machtlos sind, vor den Wahnsinnigen, oder ist diese Vergnügungshölle vielmehr dem Pentheus gleich, der die wirkliche Hingabe in den reinigenden Rausch verhindern will? Passiert hier nicht diese Zerstörung der Sinne, gegen die Bloch polemisierte:

„Der Mensch soll besudelt werden und das Gehirn entleert; desto weniger weiß er unter seinen Ausbeutern, woran er ist, für wen er schuftet, für was er zum Sterben ver-schickt wird.“ (13)

Mit schweren Beinen, schmerzenden Ohren, virbrierender Haut und einer ungestillten Sehnsucht nach dem Tanz als verbindendem Rausch verlasse ich nach mehreren Stunden diesen Ort.

Auch aus New York und trotzdem echt

Fünf schwarze Prinzessinnen kamen zu einem Tanzfestival, das die Grünen in Hamburg unter dem hier bereits erwähnten Blochschen Satz feiern wollten: Was tanzt, will anders werden. Sie kamen aus New York mit Percussionsinstrumenten und uralten afrikanischen Rhythmen.

Fünf schwarze Frauen sitzen mit verschränkten Beinen auf dem Boden der Bühne der Markthalle. Ich komme etwas später, betrete den Raum und werde im Moment mit Gewalt hineingenommen in den Rhythmus. Von der ersten Sekunde an hinein in das Wogen einer melodiosen Musik, die die Tonkörper mit den Menschenkörpern verbindet. Die Trommel schlägt das Herz, die Lunge atmet durch das Tambourin, der Puls wird neu erweckt. Das Publikum kann es auf den Sitzen nicht aushalten. An allen Ecken, auf der Bühne tanzt, bewegt,

rührt es sich. Die Füße, die Beine wollen tanzen, die Hüfte will schwingen, die Arme kreisen, der Kopf wiegt sich. Eine der Frauen löst sich aus der Spielergruppe und fängt an zu tanzen. Hexengleich, beschwörend, ein Reinigungs- und Zauberritual in den Leib und aus dem Leib heraus. Urwaldgeräusche und Urwaldleben mitten in der Großstadt? Gibt es hier eine Erfüllung der Sehnsucht für den bewegungsbegehrlichen Leib? Kein tötendes Glücksgefühl stellt sich ein als Gesamterlebnis dieser Menschenmenge, vielmehr ein Gemeinsamsein mit dem Rhythmus. Die Bewegungen sind Zeichen aus dem Leib, aus dem Rhythmus entstehen sie wie notwendig. „Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nötig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die anderen symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie plötzlich ungestüm. Um diese Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, muß der Mensch bereits auf jener Höhe der Selbstentäußerung angelangt sein...“ (14)

Selbstentäußerung nicht als reflektierter Vorschein eines Ichs, sondern ein Hervortreten der rhythmischen Kräfte im Körper, die in der Tanzgebärde ihren Ausdruck finden? Das sind die Bacchantinnen, die kein Dionysos anführt. Sie selbst schwingen den Thyrsosstab, ihre Trommeln feuern an. Und sie tun es, die Zuschauer, die keine Zuhörer mehr sind, sondern Tänzer: Sie springen, hüpfen, nicken, schleudern sich nach rechts und nach links. Selbstentäußerung und Entfesselung für zwei Stunden, ohne Lichtmaschine, ohne Musikmaschine. Nicht einmal Wein muß den Rausch beleben. Nach zwei Stunden ist der Zauber vorbei, aber das Glück bleibt im Körper, eine Befreiung von der Alltagsgebärde, ein Moment des Eintauchens ohne Zerstörung. Ein Tanz, der den Leib bejaht, und

das per Zufall und einmal im Jahr? Eine illusionäre Sehnsucht, illusionär, weil ihre Erfüllung der Zeit so unangemessen scheint? Auch für Nietzsche nur eine kunstkategoriale Betrachtung, das Dionysische als Wunschbild, das in keiner Musik wirklich den Rausch erzeugte, der an die Welt zurückbindet, was von ihr getrennt ist?

Offen bleibt die Frage, wo der Ort ist, an dem der Rausch nicht zum Taubwerden, zum Blindwerden, zum Verdrängen wird. Wo wird er nicht zur erlaubten Ausnahme, in die sich die Aggressivität hineindrängen darf?

Die Sehnsucht bleibt, und die Erfüllung steht in Frage.

Die Kunst des Rausches wird nicht erfunden werden.

Anmerkungen

(1) Nacherzählt nach Gustav Schwab: Sagen des klassischen Altertums. Berlin-Darmstadt-Wien 1960

Vgl. dazu auch die Kapitel über Dionysos in Herbert J. Rose: Griechische Mythologien. München 1974 4)

(2) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. München 1980, S.24

(3) Christa Wolf weist in ihrem Buch „Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra“ auf den Briefwechsel zwischen Thomas Mann und dem ungarischen Mythenforscher Karl Kerényi hin, in dem von der den Quellen nicht entsprechenden und unfruchtbar Antinomie zwischen Apoll und Dionysos die Rede ist. Die herrschende Lehrmeinung über Apoll, so Kerényi, erkläre Apoll zum „Lichtgott“, der für das helle, geistige Schaffen stehe. Bei dieser Interpretation sei der „dunkle und wölfische Apoll in seinem Ursprung außer Acht gelassen.“ Vgl. dazu S.99 Darmstadt und Neuwied 1983

(4) Friedrich Nietzsche, a.a.O., S.24

(5) Hugo Kükelhaus und Rudolf zur Lippe: Entfaltung der Sinne. Frankfurt/M. 1982, S.11

(6) a.a.O., S.27

(7) Frankfurter Rundschau vom 31.5.83

(8) Eigentlich sang Marlene Dietrich: „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt...“

(9) Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Bd.I. Frankfurt/M. 1974, S.456

(10) a.a.O., S.457

(11) Friedrich Nietzsche, a.a.O., S.25

(12) a.a.O., S.48

(13) Ernst Bloch, a.a.O., S.457

(14) Friedrich Nietzsche, a.a.O., S.24f.

Michael Lingner

Hypnotische Griffe

Materialien zur aktuellen Kontroverse um Wagners Kunstkonzeption vor dem Hintergrund der Gesamtkunstwerk-Problematik

I.

Das Gesamtkunstwerk ist ein paradoxes, gerade deshalb für die Moderne und ihre Kunst aber überaus symptomatisches Phänomen, weil es entsteht, als es eigentlich schon vergangen ist: Es wird am Anfang des 19. Jahrhunderts erst zum Thema und bald auch zur ästhetischen Idealvorstellung, als es bereits aufgehört hat, als Selbstverständlichkeit zu existieren. Solange die Kunst nämlich in kultische, religiöse oder feudalistische Funktionszusammenhänge eingebunden war, wurden Werke geschaffen, welche, wie etwa die griechische Tragödie, die gotische Kathedrale oder das barocke Schloß, nach unserem heutigen Begriff den Charakter von Gesamtkunstwerken hatten; entstanden durch die Vereinigung verschiedener Künste und integriert in die lebensweltliche Wirklichkeit waren es gleichsam natürliche, als solche weder bewußt geschaffene noch erlebte Gesamtkunstwerke.

Indem die Kunst sich freilich der Fesseln ihrer konventionellen Funktionszusammenhänge entledigte und Autonomie dadurch erlangte, daß sie sich nur noch den eigenen, kunstimmanenten Gesetzen unterwarf, um allein ihrer selbst und ihrer spezifisch ästhetischen (nicht religiösen oder moralischen noch behelenden) Qualitäten wegen anerkannt zu werden, sonderten sich die Künste voneinander ab und verloren zugleich ihre bisherigen Bindungen zur Lebenswirklichkeit. Die autonomen, von anderen gesellschaftlichen Teilbereichen sich abgrenzenden Künste konnten infolgedessen nicht mehr als Kristallisationspunkte des „Ganzen“ fungieren und die Totalität menschlicher Erfahrungsmöglichkeiten vermitteln. Diesen Verlust, der mit dem Gewinn an Autonomie zwangsläufig einhergeht, versuchen die Gesamtkunstwerkideen des 19. Jahrhunderts zu kompensieren, ohne allerdings dabei die Autonomie der Künste wieder preisgeben zu wollen.

Die Krise kirchlich organisierten Glaubens und die zunehmende Individualisierung des Einzelnen, dem bewußt wird, daß

nicht seine Stadt, sein Land oder Kontinent, sondern die ganze Welt der Horizont seines Handelns sind bzw. sein müßten, machen indes den Verlust des Sinns und der Anschauungsmöglichkeit des „Ganzen“ zu mehr als einem immanent ästhetischen Problem, auf das deshalb auch außerästhetische Lösungsversuche antworten: So werden im 19. Jahrhundert sowohl die *Ideologien*, jene nicht mehr religiös-, sondern mehr oder minder vernunftbegründeten Ideen richtiger Lebens- bzw. Gesellschaftsordnungen, als auch die *Weltausstellungen* geboren.

II.

Daß vielleicht die Kunst für die Erfahrungsmöglichkeiten des „Ganzen“ sogar nur sekundäre Bedeutung hat, darauf macht die bis zum 4. 12. 83 im Pariser „Musée des Arts Decoratifs“ stattfindende Ausstellung „L'Expo des Expos – Die Ausstellung der Weltausstellungen“ aufmerksam: Auf der ersten Weltausstellung 1851 in London war die Kunst überhaupt nicht vertreten, und auch auf den meisten folgenden Ausstellungen spielte sie eine sehr untergeordnete Rolle. Interessant ist, daß auf keiner Weltausstellung der – doch eigentlich naheliegende – Versuch unternommen wurde, eine künstlerische Gesamtkunstwerk-Konzeption zu verwirklichen. Vielmehr war, wie der chronologische Überblick anhand von Bildern und Schautafeln über sämtliche bisher stattgefundenen Ausstellungen zeigt, jede Weltausstellung darum bemüht, durch architektonische Großtaten selber die Funktion eines Gesamtkunstwerkes zu erfüllen. Das erhabene Gefühl angesichts der gewaltig dimensionierten Architektur jener Wahrzeichen des vom Menschen Machbaren, sollte die unüberblickbare Vielfalt und verwirrende Fremdheit des Ausgestellten zu einem Ganzen integrieren.

Solche Integrationsversuche waren gerade für die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts besonders bedeutsam, weil das

mitteleuropäische Selbstverständnis gefordert war, auch die Lebensformen jenseits der eigenen Zivilisation als zur Welt gehörig zu akzeptieren. An der 4. Weltausstellung 1867 in Paris beteiligten sich beispielsweise erstmals auch die entlegensten überseeischen Länder; 1867 erneut in Paris präsentierten sich die einzelnen Nationen durch ethnologische Porträts und zur Weltausstellung 1889 anlässlich des 100jährigen Jubiläums der Französischen Revolution war sogar ein authentisch rekonstruiertes Dorf aus Afrika mitsamt seiner 300 Eingeborenen in Paris zu sehen. Dagegen überwiegen auf den Weltausstellungen des 20. Jahrhunderts die technischen Erfindungen und Attraktionen, die in ihrer unfassbaren Komplexität durch wie immer auch geartete Wahrzeichen nicht mehr überzeugend zu einem Ganzen zu integrieren sind, weil sich ihr Wesen der Anschaubarkeit entzieht.

Daß das 'Ganze' heute unanschaulich bleiben muß, zeigt auch die von H. Szeemann im „Kunsthaus Zürich“ erarbeitete Ausstellung „Der Hang zum Gesamtkunstwerk – Europäische Utopien seit 1800“. Sie ist nach ihrer letzten Station in Düsseldorf vom 10.9. - 13.11.83 im „Museum des 20. Jahrhunderts“ in Wien zu sehen und unternimmt den einmaligen Versuch einer umfassenden Präsentation von Gesamtkunstwerken. Trotz der gleichermaßen durchdachten wie einfühlsamen Auswahl und wirkungsvollen Inszenierung der Werke sowie der authentischen Rekonstruktion vieler verschollenen oder zerstörten Arbeiten (z.B. Schwitters „Merzbau“) wird von der Ausstellung enttäuscht sein, wer ein multimediales Spektakel erwartet. Denn nur die wenigsten Gesamtkunstwerke haben wirklich die konzeptionelle Stufe überschritten, und das, was das eigentlich Gesamtkunstwerkhaftige an ihnen ausmacht, liegt allemal wesentlich in ihrer Idee.

Für diese Idee ist bei den allermeisten Gesamtkunstwerken der Aspekt der *Rezeption* überaus bestimmend und wird ganz bewußt von vornherein ins künstlerische Kal-

kül mit einbezogen. Deswegen kann als das wesentliche Kriterium zur Unterscheidung und Charakterisierung der Gesamtkunstwerke die Art und Weise gelten, wie sie nach den Vorstellungen der Künstler rezipiert werden sollen. Im Katalog, der u.a. Beiträge von B.Brock, W.Hofmann und O.Marquard enthält, habe ich mit meinem Beitrag „*Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit 'absoluter Kunst'. Zur Rezeptionsästhetischen Typologisierung von P.O.Runges Universalkunstwerk und R.Wagners Totalkunstwerk*“ zu zeigen versucht, daß bereits bei der Entstehung des Gesamtkunstwerkes mit den Konzeptionen Runges und Wagners zwei einander polar entgegengesetzte Typen ästhetischen Rezipierens formuliert worden sind, die bis heute wohl die Extrempositionen möglicher Rezeptionsweisen markieren. Die Ursache dafür liegt nicht etwa darin, daß Runge und Wagner von verschiedenen Kunstformen ausgehen, sondern in ihrer jeweiligen Absicht, eine einzige der beiden – als prozessuale Stufen und nicht als Gegensätze – in jedem Wahrnehmungsakt potentiell vorhandenen Bewußtseinsmodalitäten zu aktualisieren und aufs Äußerste zu steigern: Während Runge die Künste zu vereinigen sucht, um die *gedanklich bewußten Vorstellungen* und die *Einbildungskraft* des Rezipienten so anzuregen, daß dieser „seiner selbst im Zusammenhang mit dem Ganzen“ (1) bewußt wird, hört für Wagner „die Kunst ... genau genommen von da an Kunst zu sein auf, wo sie als Kunst in unser reflektierendes Bewußtsein tritt“ (2), weswegen er danach trachtet, die *sinnlich bewirkten Empfindungen* derart zu intensivieren, daß der Inhalt seines Musikdramas „als eine vor unserem Gefühle als notwendig gerechtfertigte menschliche Handlung uns unwillkürlich“ – also „phantasielos“ – zu „erfüllen“ (3) vermag. Wenn Runge somit dem Rezipienten den *Universalität* zeugenden Charakter *gedanklicher Einbildungskraft* im Gesamtkunstwerk erfahrbar machen möchte und Wagner ihn der *Totalität sinnlicher Wirkung* aussetzen will, dann ist aufgrund solcher unbedingten Favorisierung einer einzigen ästhetischen Rezeptionsweise zugleich mit der Vereinigung eine



neue, viel tiefgreifendere Trennung der Künste verbunden, indem diese sich in „perzeptive“, auf die Wahrnehmungsstufe der sinnlichen Empfindung reduzierte, und in „apperzeptive“, auf gedankliche Vorstellungen ausgerichtete Künste entzweien. Dabei besteht ein entscheidender Unterschied zwischen beiden Kunstarten darin, daß jede Kunst, die das Ästhetische unmittelbar und ausschließlich in der Sinnlichkeit verwirklichen will, das wahrhaft künstlerische und humanistische Ideal der Versöhnung von Sinnlichem und Geistigem aufgibt, während solche Kunst, die auf die Freisetzung der Einbildungskraft des Rezipienten zielt, diese Versöhnung ermöglicht; denn als ein Vermögen, „das einerseits *auf der Sinnlichkeit gründet*, andererseits im Geist beheimatet ist“ (4), vermag allein die Einbildungskraft zwischen beiden Sphären zu vermitteln.

III.

In **Wagners** theoretischen Schriften ist die Begründung der Idee, eine totale Versinnlichung des dramatischen Inhalts seiner Musikdramen bewirken zu wollen, mit einer

ausdrücklichen Absage an die Einbildungskraft verbunden, die er an etlichen Stellen, aber im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit Lessings „Laokoon“ besonders deutlich und ausführlich formuliert:

„Überall da, wo Lessing der Dichtkunst Grenzen und Schranken zuweist, meint er nicht das unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk, ... sondern den dürftigen Todesschatten dieses Kunstwerkes, das erzählende, schildernde, nicht an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft sich kundgebende Literaturgedicht, in welchem diese Einbildungskraft zum eigentlichen darstellenden Faktor gemacht worden war, zu dem sich das Gedicht nur anregend verhielt. Eine solche *künstliche* Kunst erreicht irgendwelche Wirkung allerdings nur durch genaueste Beobachtung von Grenzen und Schranken, weil sie sorgsam darauf bedacht sein muß, durch vorsichtigstes Verfahren die unbegrenzte Einbildungskraft ... vor jeder ausschweifenden Verwirrung zu bewahren, um sie dagegen auf den einen gedrängten Punkt hinzuleiten, in welchem sie den beabsichtigten Gegenstand sich so deutlich und bestimmt wie

möglich vorzustellen vermag. An die Einbildungskraft einzig wenden sich aber alle egoistisch vereinzelt Künste, und wesentlich auch die bildende Kunst, die das wichtigste Moment der Kunst, die Bewegung nur durch den Appell an die Phantasie ermöglichen kann. Alle diese Künste *deuten nur an; wirkliche Darstellung* wäre ihnen aber nur durch Kundgebung an die Universalität der Kunstempfänglichkeit des Menschen, durch Mittheilung an seinen vollkommenen sinnlichen Organismus nicht an seine Einbildungskraft möglich, denn das wirkliche Kunstwerk erzeugt sich eben nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist: Sinnlichkeit.“ (5)

Damit im Sinne dieses Fortschritts sein Musikdrama „mit unwiderstehlich überzeugendem Eindruck wirke... in der Weise, daß alle willkürliche Reflexion... sich in das reinmenschliche Gefühl auflöst“ (6) und vollkommen „vergegenwärtigt“ werde, denn „das Ungegenwärtige erfährt nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl“ (7), verschmäht Wagner die rein musikalische Logik der „absoluten Musik“, um Musik wieder ganz in den Dienst des Ausdrucks *bestimmter* Gefühle zu stellen, die durch den dramatischen Inhalt wortsprachlich vorgegeben sind.

Bereits Nietzsche kritisiert mit äußerster Scharfsichtigkeit die Absicht und die aus ihr folgenden Konsequenzen, daß Wagner Musik ausschließlich instrumental zur Optimierung sinnlicher Gefühlswirkungen einsetzt: Meine Einwände gegen die Musik Wagners sind physiologische Einwände: wozu dieselben erst noch unter ästhetische Formeln verkleiden?... Meine 'Tatsache'... ist, daß ich nicht mehr leicht atme, wenn diese Musik erst auf mich wirkt; daß alsbald mein Fuß gegen sie böse wird und revoltiert... Protestiert aber nicht auch mein Magen? mein Herz? mein Blutlauf? betrübt sich nicht mein Eingeweide? Werde ich nicht unversehens heiser dabei...“ (8) „Wagner wirkt wie ein fortgesetzter Gebrauch von Alkohol. Er stumpft ab, er verschleimt den Magen. Spezifische Wirkung: Entartung des rhythmischen Gefühls. Der Wagnerianer nennt zuletzt

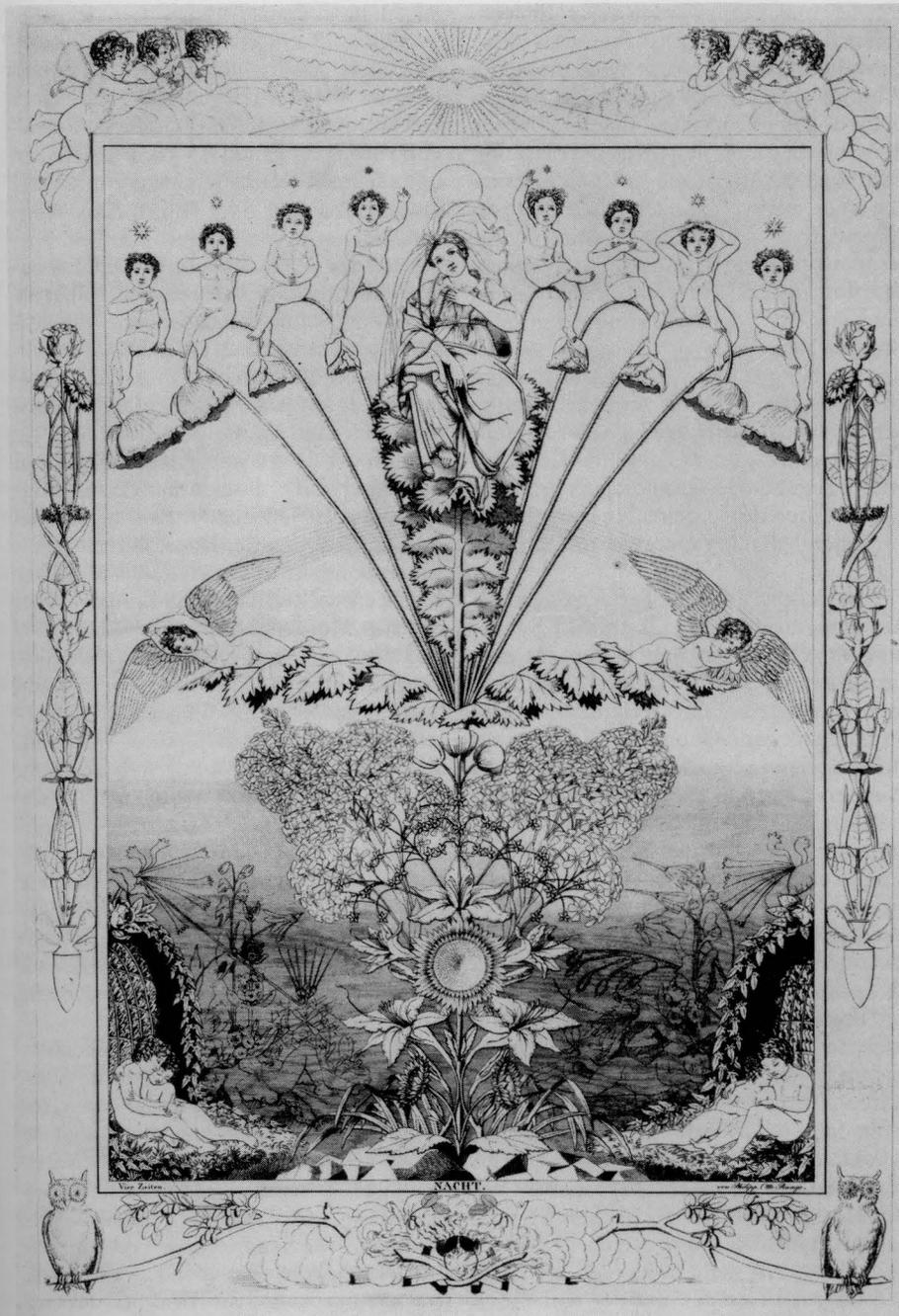
rhythmisch, was ich selbst, mit einem griechischen Sprichwort 'den Sumpfbewegen' nenne.“ (9)

„Ich habe erklärt, wohin Wagner gehört - *nicht* in die Geschichte der Musik. Was bedeutet er trotzdem in deren Geschichte? *Die Heraufkunft des Schauspielers in der Musik*: ein kapitaales Ereignis, das zu denken, das vielleicht auch zu fürchten gibt.“ (10) „Wagner hat beinahe entdeckt, welche Magie selbst noch mit einer aufgelösten und gleichsam *elementarisch* gemachten Musik ausgeübt werden kann... Das Elementarische *genügt* - Klang, Bewegung, Farbe, kurz die Sinnlichkeit der Musik. Wagner rechnet nie als Musiker, von irgend einem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, nichts als die Wirkung. Und er kennt das, worauf er zu wirken hat! - Er hat darin die Unbedenklichkeit, ... die jeder Theatermensch hat, er hat auch dessen Verachtung der Welt, die er sich zu Füßen legt!... Man ist Schauspieler damit, daß man *eine* Einsicht vor dem Rest der Menschheit voraus hat: was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. Der Satz... enthält die ganze Psychologie des Schauspielers, er enthält - zweifeln wir nicht daran! - auch dessen Moral. Wagners Musik ist niemals wahr. - Aber *man hält sie dafür*: und so ist es in Ordnung. -“ (11)

„Wir kennen die Massen, wir kennen das Theater. Das Beste, was darin sitzt, deutsche Jünglinge, gehörnte Siegfriede und andere Wagnerianer, bedarf des Erhabenen, des Tiefen, des Überwältigenden... 'Wer uns umwirft, der ist stark; wer uns erhebt, der ist göttlich; wer uns ahnen macht, der ist tief. - Entschließen wir uns, meine Herrn Musiker: wir wollen sie umwerfen, wir wollen sie erheben, wir wollen sie ahnen machen. So viel vermögen wir noch. Was das Ahnen-Machen betrifft: so nimmt hier unser Begriff 'Stil' seinen Ausgangspunkt. Vor allem kein Gedanke! Nichts ist kompromittierender als ein Gedanke! Sondern der Zustand *vor* dem Gedanken, das Gedränge der noch nicht geborenen Gedanken, das Versprechen zukünftiger Gedanken, die Welt, wie sie war, bevor Gott sie schuf - eine Rekrudeszenz des Chaos... Das Chaos macht ahnen... In der Sprache

des Meisters geredet: Unendlichkeit aber ohne Melodie. Was... das Umwerfen angeht, so gehört dies zum Teil schon in die Physiologie. Studieren wir vor allem die Instrumente. Einige von ihnen überreden selbst noch die Eingeweide (sie öffnen die Tore, mit Händel zu reden), andere bezaubern das Rückenmark. Die Farbe des Klangs entscheidet hier, *was* erklingt, ist beinahe gleichgültig.“ (12)

„Das ist zur Überredung von Massen erfunden, davor springt unsereins wie vor einem allzufrechen Affresco zurück... Alles, was von Wagners Musik auch abseits vom Theater populär geworden ist, ist zweifelhaften Geschmacks und verdirbt den Geschmack. Der Tannhäuser-Marsch scheint mir der Biedermännerei verdächtig; die Ouvertüre zum Fliegenden Holländer ist ein Lärm um nichts; das Lohengrin-Vorspiel gab das erste, nur zu verfängliche, nur zu gut geratene Beispiel dafür, wie man auch mit Musik hypnotisiert (- ich mag alle Musik nicht, deren Ehrgeiz nicht weiter geht, als die Nerven zu überreden).“ (13) „Die Musik als Circe... Sein letztes Werk ist hierin sein größtes Meisterstück. Der Parsifal wird in der Kunst der Verführung ewig seinen Rang behalten, als *der Geniestreich* der Verführung... Wagner war nie besser inspiriert als am Ende. Das Raffinement im Bündnis von Schönheit und Krankheit geht hier so weit, daß es über Wagners frühere Kunst gleichsam einen Schatten legt - sie erscheint zu hell, zu gesund.“ (14) „Gerade weil nichts moderner ist als diese Gesamterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie, ist Wagner der *moderne Künstler par excellence*, der Caligostro der Modernität. In seiner Kunst ist auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nötigsten hat - die drei großen Stimulantia der Erschöpften, das *Brutale*, das *Künstliche* und das *Unschuldige* (Idiotische). Wagner ist ein großer Verderb für die Musik. Er hat in ihr das Mittel erraten, müde Nerven zu reizen - er hat die Musik damit krank gemacht. Seine Erfindungsgabe ist keine kleine in der Kunst, die Erschöpftesten wieder aufzustacheln, die Halbtoten ins Leben zu rufen. Er ist der Meister der hypnotischen Griffe, er



P.O. Runge: „Die Nacht“

wirft die Stärksten noch wie Stiere um. Der Erfolg Wagners – sein Erfolg bei den Nerven und folglich bei den Frauen – hat die ganze ehrgeizige Musiker-Welt zu Jüngern seiner Geheimkunst gemacht. Und nicht nur die ehrgeizige, auch die *kluge*... Man macht heute nur Geld mit kranker Musik.“ (15)*

Daß Wagner seine Kunstfertigkeit und hohe musikalische Rationalität auf die Kalkulation irrationaler Wirkungsmomente abrichtet und damit das beherrschende Prinzip der kulturindustriellen Produktionsweise des 20. Jahrhunderts vorwegnimmt, ist zusammengefaßt der entscheidende Einwand Adornos gegen Wagner, der damit im Tenor der radikalen Kritik Nietzsches folgt, sie aber aus gesellschaftskritischer Sicht aktualisiert und unter musiktheoretischem Aspekt präzisiert. Besonders kompetent kann Adorno auf dem Hintergrund seiner eigenen Kompositionserfahrung kritisieren, daß Wagner um der totalen Versinnlichung des dramatischen Inhalts willen Musik zur völligen Vergewaltigung zu vergewaltigen sucht: „Musik... verdichtet sich zur Gegenwart überhaupt nur in der äußersten Anspannung von Erinnerung und Vorblick – jener Anspannung der eigentlichen thematischen Arbeit, welche bei Wagner durch den Trick der außermusikalischen Erinnerungsstützen, der allegorisch befrachteten Motive umgegangen ist... Die permanente Vergewaltigung, die Musik an Dichtung auf Kosten der musikalischen Zeit vollziehen soll, verfolgt den Zweck, alles starr Gegenständliche der Dichtung, und damit den Reflex der Warenwelt im Kunstwerk, durch Verflüssigung und Verlebendigung in den Schein reiner subjektiver Aktualität überzuführen.“ (16) „Unter den Funktionen des Leitmotivs findet sich denn... eine warenhafte, der Reklame ähnliche: die Musik ist, wie später in der Massenkultur allgemein, aufs Behaltenwerden angelegt, vorweg für Vergessliche gedacht, und wenn man die Fähigkeit musikalischen Verstehens in weitem Maße der Kraft der Erinnerung und des Vorblicks gleichsetzt, so hat an dieser Stelle die alte antiwagnerische Parole, er schreibe für Unmusikali-

sche, neben ihrem reaktionären Element auch ihr kritisches Recht. ... Das Publikum der vielstündigen Monstrenwerke wird, nicht ohne Hinblick auf die Ermüdung des Bürgers in seiner freien Zeit, als dekonzentriert vorgestellt, und während es sich mit dem Strom treiben läßt, hämmert sich ihm die Musik, als ihr eigenen Impresario, durch Tosen und ungezählte Wiederholungen ein.“ (17) „Während der Betrachter des Kunstwerks zur Passivität angehalten, von 'Arbeit' entlastet und in solcher Passivität zum bloßen Objekt der künstlerischen Wirkung reduziert wird, läßt ihn eben diese Erleichterung nicht mehr das Bewußtsein der im Kunstwerk enthaltenen Arbeit erreichen. Das Kunstwerk bekräftigt, was sonst die Ideologie bestreitet: Arbeit schändet“ . (18)

„Indes ist das Auge immer ein Organ von Anstregung, Arbeit, Konzentration, es faßt ein Bestimmtes eindeutig auf. Dem gegenüber ist das Ohr dekonzentriert, passiv. Man muß es nicht wie die Augen erst aufsperrern. Mit ihnen verglichen hat es etwas Dösendes, Dumpfes ... Wird heute das Dösen wissenschaftlich-psychotechnisch verwaltet, so hat Wagner erstmals, indem er dem Drang, auch der Not seiner Begabung folgte, es für Wirkungszusammenhänge entdeckt: das hat Nietzsche schon mit Recht gergewöhnt. Das Unbewußte, dessen Begriff Wagner von der Metaphysik Schopenhauers empfangt, ist bei ihm bereits Ideologie: Musik soll die entfremdeten und verdinglichten Beziehungen der Menschen anwärmen und klingen lassen, als wären sie noch menschlich. Solche technologischen Bewußtseinsfeindschaft ist das Apriori des Musikdramas. Es vereinigt die Künste, um sie rauschhaft zu vermischen.“ (19) „Im Gesamtkunstwerk ist der Rausch unumgänglich als principium stilisationis: ein Augenblick der Selbstbesinnung des Kunstwerkes würde genügen, den Schein seiner ideellen Einheit zu sprengen.“ (20)

IV.

Wenn Wagner – wie gesehen – die Einbildungskraft als das zwischen Sinnlichkeit und Geist vermittlungsfähige Vermögen in seiner ästhetischen Funktion ausdrücklich

aufheben will, um die Kunstrezeption allein auf die Sinnlichkeit zu gründen, und wenn Nietzsche und Adorno als Repräsentanten zutiefst musikalisch inspirierter Philosophien des 19. und 20. Jahrhunderts diese kunsttheoretische Absicht Wagners an der Wirkung seiner Musik verifizieren und kritisieren, dann kann zwar allemal über die Berechtigung ihres negativen Urteils diskutiert werden. Aber einigermaßen erstaunlich ist es, wenn ohne nachvollziehbare argumentative Auseinandersetzung mit dementsprechenden Aussagen Wagners und ohne Berücksichtigung der gravierenden Einwände Nietzsches und Adornos in jüngster Zeit durch verschiedene, im Zusammenhang mit dem diesjährigen 100. Todesjahr Wagners vermehrt erschienene Publikationen ein Wagner-Verständnis propagiert wird, das die jener Kritik zugrundeliegenden Fakten einfach ignoriert und sie durch eine regelrechte Umkehrung der eigentlichen Wagnerischen Intention unterläuft.

Als Beispiel für diese Tendenz seien die Äußerungen von **B. Brock** und **H.J. Syberberg** angeführt, die sich beide, der eine kunsttheoretisch, der andere kunstpraktisch, unlängst auf die Gesamtkunstwerkproblematik generell und auf Wagner speziell eingelassen haben. Brock interpretiert Wagners Leitmotiv-Technik in dem Sinne, daß durch sie „die Ausbildung eines Kontinuums der Pathosformel und ihre Verflechtung zu einem Gesamtbild in die Wahrnehmungsleistungen des Publikums“ verlegt werden, die „nur beschränkt (sind) durch die psychische Verarbeitungskapazität... , also prinzipiell offen“ (21) bleiben; und Syberberg meint Wagner gerecht zu werden, ja dessen Kunstkonzeption zu vollenden und für das 20. Jahrhundert zu retten, indem er den „Parsifal“ in der Weise filmisch umsetzt, daß – so Syberberg zum Ziel seiner Produktionsweise – „Erfindungen fürs innere Auge“ (22) evoziert werden. Nun soll keineswegs etwas ausgeschlossen werden, daß das Publikum, sofern es dazu disponiert und fähig wäre, nicht prinzipiell auf Wagners Leitmotivtechnik mit der von Brock gemeinten Synthetisierungsleistung reagieren *könnte*, und erst recht soll nicht be-

hauptet werden, daß der Parsifal-Film der Absicht Syberbergs, „innere Vorstellungen im Kopf des Zuschauers“ (23) entstehen zu lassen, nicht genügt.

Doch bestritten werden muß nachdrücklich, daß die von Brock und Syberberg an Wagner festgemachte Idee einer konstitutiven vorstellungsmäßigen Beteiligung des Rezipienten am Werk auch nur in irgendeiner Weise übereinstimmt mit der Kunstkonzeption oder Kunstpraxis Wagners, oder aus ihr zu folgern sei: Sein Programm der Versinnlichung ist nicht nur unvereinbar mit dieser Idee einer sich über die Einbildungskraft vollziehenden Vergeistigung der Kunst, die als radikale Individualisierung der Kunstrezeption in der Konsequenz der am Anfang des 19. Jahrhunderts erlangten Autonomie der Kunst liegt – , sondern ist ihr genauer Gegensatz. Denn wenn sich auch die von der Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts vorangetriebene Vergeistigung der Kunst durchaus in Korrespondenz und nach dem Vorbild der Musik entwickelt hat, wofür Runges Versuche zur „Musikalisierung der Malerei“ (24) und die Vereinigung der Künste als Ausgangspunkt gelten können, so doch gerade nicht wegen jener von Wagner übersteigerten Qualitäten der Musik zur Versinnlichung und Präformierung von Gefühlen. Ganz im Gegenteil wurde das Vorbild aus der „absoluten“, vom Text völlig emanzipierten, autonomen Instrumentalmusik bezogen, die sich viel früher als die bildende Kunst von jeder äußeren Nachahmung gelöst hatte und von den bildenden Künstlern „mit Neid“ – so Kandinsky im Blick auf Schönberg – als die „heute unmaterielle Kunst“ (25) betrachtet wurde.

Wagner dagegen hat den Begriff „absolute Musik“ für Beethovens Neunte Symphonie zwar geprägt und sie als deren Höhepunkt ausdrücklich anerkannt, aber sie bedeutet ihm zugleich jenen Scheitelpunkt, an dem mit einer weiteren Autonomisierung, d.h. immanent musikalischen Weiterentwicklung, „kein Fortschritt (mehr) möglich“ (26) ist. Denn da „durch den rein musikalischen Ausdruck das Gefühl wohl anregt, nicht aber bestimmt werden“ (27) könne, müsse „absolute Musik“

sich „nothwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen, Unfreien verlieren“ (28), sofern ihr nicht „ein bindendes, ... ja bedingendes Moment für die Möglichkeit ihrer Erscheinung gegeben werden“ (29) kann. Indem Wagner Beethovens Neunte Symphonie so interpretiert, daß dort das Instrumentalrezitativ des 4. Satzes „die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten auf Entscheidung dringend, entgegentreit und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht“ (30), glaubt er beweisen zu können, daß Musik in ihrer höchsten Absolutheit aus sich selbst heraus dazu drängt, in der *Wortsprache* die Bestimmbarkeit des Gefühls und vor allem einen wirklichen Existenzgrund wiederzuerlangen. Aufgrund solcher geschichtsphilosophischen Konstruktion der Musikentwicklung vermag Wagner die Tradition „absoluter Musik“ innermusikalisch nicht mehr weiterzuführen, sondern bedient sich ihrer nur noch zur *Legitimation* seines Musikdramas und zur *Adaption* kompositorischer Techniken. Unter dem Vorzeichen der gesamt-kunstwerkhaften Vereinigung der Künste vollzieht sich dadurch bei Wagner eine tiefgreifende Trennung innerhalb der Musik selber, die wohl den Auftakt zu der unseligen Entzweiung bildet, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts als Unterscheidung zwischen 'U-Musik' - und 'E-Musik' - als ernst, 'zu ernst' wird sogleich disqualifiziert und isoliert, was nicht unmittelbar reiz - dazu verurteilt ist, nur noch der Stille Gehör zu verschaffen, um schließlich völlig zu verstummen.

V.

Wird heute im Hinblick auf die bildende Kunst das 'Ende der Avantgarde' konstatiert, so darf dies nicht nur als Abgesang auf die 'verbrauchten' avantgardistischen Kunstrichtungen der 60er Jahre verstanden werden, sondern dann ist nach diesem historischen Höhepunkt die autonome, „absolute“ Avantgarde-Kunst schlechthin zur Disposition gestellt. Die verbreitete Einschätzung der Situation, daß es nun *nicht mehr* möglich sei, strikt nach den for-

schungslogischen Eigengesetzlichkeiten der Kunst ihre Weiterentwicklung zu betreiben, sowie die Art der Argumentation, daß sich die Kunst nicht weiter in *Unbestimmtheit, Unverständlichkeit, und Unfreiheit*; d.h. nach heutiger Sprachregelung: in beliebiger Offenheit, theoretischer Abstraktheit und puristischer Strenge verlieren dürfe, erzwingt geradezu die Parallelen zu Wagner. Denn ist - einmal abgesehen von dem modischen Gerede, dem es nur um den nächsten Trend geht - die Situationsbeschreibung im Kern tatsächlich richtig, daß die Reflexion der Kunst auf ihre eigenen *formalen* Mittel und Bedingungen sich als ästhetisches Potential erschöpft hat

- wofür viel spricht, dann steht, genauso wie zu Wagners Zeiten die Musik, gegenwärtig die bildende Kunst und damit jeder bildende Künstler vor der prinzipiellen Frage und Entscheidung, welche Konsequenzen aus dem behaupteten Ende der avantgardistischen, „absoluten Kunst“ zu ziehen sind.

Im Unterschied zur Haltung Wagners, der sich diese Frage von epochaler Bedeutung nur rhetorisch stellte, um die gesuchte Lösung in Gestalt seiner längst geschaffenen Musikdramen präsentieren zu können, muß und kann sie heute in aller Wahrhaftigkeit gestellt werden, weil die Entscheidung über die generelle Richtung



Auszug aus:

EIN GEDENKBLATT

zum 40jährigen Bestehen der Sectmarke
„RHEINGOLD“

gewidmet von **Söhnlein & Co., Schierstein** (Rheingau).

1876. Durch **Richard Wagner**, den unsterblichen Bayreuther Meister, empfing die Marke „Rheingold“ im Jahre 1876, dem Eröffnungsjahre der **Bayreuther Festspiele**, in einem intimen Kreise von Freunden des Meisters, die Weihe, anschliessend an die Aufführung seines herrlichen **Tondramas „Rheingold“**.

SÖHNLEIN & Co.

SCHIERSTEIN
Rheingau.

AY-Champagne.

einer 'nach-avantgardistischen' Kunst noch nicht endgültig gefallen ist. Um so wichtiger ist es, daß alternierende Kunstkonzeptionen als solche möglichst deutlich voneinander unterscheidbar bleiben und ihre Grenzen nicht dadurch verwischt werden, daß – so, wie etwa durch Brock und Syberberg – die Wagnerische Kunstkonzeption der Versinnlichung einfach Qualitäten zugeschrieben bekommt und mit einer ihr völlig zuwider laufenden Tradition verknüpft wird, die von einem ganz anderen Ursprung her zur immer weitergehenden *Vergeistigung*, d.h. künstlerischen Einbeziehung der Vorstellungskraft des Rezipienten, geführt hat. Der ohnehin vorherrschenden Auffassung, daß das Ende der Avantgarde-Kunst zwangsläufig den Abschied vom Ideal der Vergeistigung bedeuten müsse und infolgedessen die Versinnlichung die einzig denkbare Alternative sei, kommt solche Mißdeutung wissentlich oder unwissentlich entgegen, weil durch solches Erschleichen von Kontinuität mit der Avantgarde-Kunst diese Alternative legitimiert wird.

Dabei bedarf es zusätzlicher und unlauterer Legitimation überhaupt nicht mehr, weil der wesentlich durch 'new-wave'-Musik stimulierte künstlerische Ausdruck des 'Zeitgeistes': der expressive Rückfall in tradierte Bildformen, die historische Ignoranz und skrupellose Ausbeutung der Kunstgeschichte und das konventionelle genialische Selbstverständnis der Künstler sowie so diese Alternative favorisiert, die bereits als „Transavantgarde“ renditeträchtig vermarktet wird. Darum scheint es gegenwärtig wahrscheinlicher zu sein, daß unter dem Vorzeichen der Versinnlichung auch die bildende Kunst das Schicksal der Musik erleidet und sich in eine U-Kunst und eine E-Kunst aufspaltet, als daß ihr die dialektische Aufhebung der Avantgarde-Kunst gelingt, indem sie nicht länger ausschließlich ihrer immanenten Entwicklungslogik folgte, sondern sich in einem Prozeß der „Finalisierung“ (31) eine zugleich künstlerisch wie gesellschaftlich relevante Zweckbestimmung setzte, wie sie mit der *'ästhetischen Autorisierung des Rezipienten'* gegeben ist.

Anmerkungen:

- 1) Ph.O. Runge: Hinterlassene Schriften. Göttingen 1965. Bd. 2, S. 435.
- 2) R. Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Hrsg. W. Golther. Berlin. Leipzig o.J. Bd. IX, S. 161.
- 3) R. Wagner a.a.O. Bd. IV, S.207.
- 4) W. Biemel: Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst. Köln 1959, S.169.
- 5) R. Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 1898. Bd. IV, S.2.
- 6) R. Wagner a.a.O. Bd. VII, S.116 (s. Anmerk.2.).
- 7) R. Wagner: Die Hauptschriften. Hrsg. E. Büken. Leipzig 1937, S. 197.
- 8) F. Nietzsche: Werke, Hrsg. K. Schlechta. München 1969. Bd.II, S. 1041.
- 9) Nietzsche a.a.O. Bd. II, S.931.
- 10) Nietzsche a.a.O. Bd. II, S.925.
- 11) Nietzsche a.a.O. Bd. II, S.920.
- 12) Nietzsche a.a.O. Bd. II, S.914.
- 13) Nietzsche a.a.O. Bd. II, S.364.
- 14) Nietzsche a.a.O. Bd. II, S.930.
- 15) Nietzsche a.a.O. Bd.II, S.913. *speziell an CODO III.
- 16) T.W. Adorno: Versuch über Wagner. Frankfurt 1974, S.91.
- 17) Adorno a.a.O. S.27.
- 18) Adorno a.a.O. s.79.
- 19) Adorno a.a.O. S.92.
- 20) Adorno a.a.O. s.98.
- 21) B. Brock: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. In Katalog: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Kunsthau Zürich 1983, S.26.
- 22) H.J. Syberberg: Parsifal. Ein Filmessay. München 1982, S.235+255.
- 23) Syberberg a.a.O. S.255.
- 24) Vgl. M. Lingner: Die Musikalisierung der Malerei bei P.O. Runge. Zur Vorgeschichte der Vergeistigung von Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. XXIV/1-79, S.75ff.
- 25) W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Bern-Bümpliz 1952, S.143.
- 26) R. Wagner: Gesammelte Schriften. Hrsg. J.Kapp. Leipzig o.J. Bd. 10, S.103.
- 27) R. Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Hrsg. E.W. Fritsch. Leipzig 1871-73. Bd.IV, S.247.
- 28) Wagner a.a.O. Bd. III, S.189 (Anmerk.27).
- 29) Wagner a.a.O. Bd. V, S.192 (Anmerk.2).
- 30) Wagner a.a.O. Bd. II, S.61 (Anmerk.2).
- 31) M. Lingner/R. Walther: Prolog zur Finalisierung der Kunst. (unveröffentl. Manuskript) 1982. Vgl. G. Böhme/W. v.d.Daele/R. Hohlfeld: Finalisierung revisited. In G. Böhme et al.: Stamberger Studien. Die gesellschaftliche Orientierung des wissenschaftlichen Fortschritts. Frankfurt/M. 1978, S.195-250.



Hanjo Kesting

Ein Märchen

Oder: Wende durch „Werktreue“

Das Festspielhaus in Bayreuth - diese Lehre hat uns Richard Wagner selber und nach ihm in fast beängstigender Weise die deutsche Geschichte erteilt - ist kein x-beliebiges Operntheater aus der deutschen Provinz. In seiner hundertsechzigjährigen Geschichte hat es ganz unterschiedlichen Zwecken gedient: es war nationales Heiligtum, kunstreligiöse Wallfahrtsstätte, großbürgerlicher Kulturtempel. Hier wurden die nationalen Träume deutscher Weltbeglückung teils ersonnen, teils gehegt und gepflegt, und stets war der Bayreuther Geist geprägt von jener sonderbaren und gefährlichen Mischung aus Anmaßung, Ideologie und Vollendung.

Dies ist, allen Entrümpelungsbemühungen zum Trotz, bis heute nicht abgetan.

Bayreuth kann seiner Geschichte nicht entkommen, denn es müßte dafür jene Kunst praktizieren, die sich, nach Nietzsche, als einzige nicht erlernen läßt: die Kunst des Vergessenkönnens. Der Geschichte standhalten aber läßt sich nur auf



chen aus uralten Zeiten

einem Weg: die Festspiele konsequent als Werkstatt zu definieren, als Ort nicht nur mustergültiger Wagner-Aufführungen, sondern auch der produktiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die immer schon Aspekte der Zukunft in sich enthält.

Kein „Betriebsunfall“

An guten, ja großen und bedeutenden Ansätzen dazu hat es in den letzten dreißig Jahren nicht gefehlt: zunächst bei Wieland Wagner, dann, in den siebziger Jahren, bei Regisseuren wie Götz Friedrich („Tannhäuser“) und Harry Kupfer („Der fliegende Holländer“). Sie machten modernes, intelligentes, teilweise provozierend wirkendes Musiktheater: sie griffen Ansätze auf, die andernorts entwickelt worden waren, aber indem sie sie mit der Strahlkraft des Bayreuther Namens umgaben, wirkte ihre Arbeit weithin als Maßstab und Ermutigung zugleich. Höhepunkt dieser Entwicklung war 1976, im Bayreuther Jubiläumsjahr, die „Ring“-Inszenierung von Patrice Chéreau:

zunächst heiß umkämpft als tollkühnes Experiment, nur langsam akzeptiert, aber schließlich heftig akklamiert als die bisher aspektreichste Auseinandersetzung mit Wagners vielschichtigstem Bühnenwerk.

Seither ist der Festspielkurs wieder unendlich geworden. Wolfgang Wagner, der Festspielleiter, ist klug genug, das Experiment nicht völlig auszuschließen, aber er scheint mehr an großen Namen als an Stilbildung und dramaturgischer Kontinuität interessiert zu sein. Verwirrend vielfältig ist jedenfalls die stilistische Palette der derzeitigen Bayreuther Aufführungen: sie reicht von den biederbehäbigen „Meistersingern“, die der Festspielleiter selbst inszeniert hat, über einen eleganten „Tristan“ Jean-Pierre Ponnelles bis zum bloß routinierten „Parisfal“ Götz Friedrichs. Soviele Pluralismus ist von Beliebigkeit kaum zu unterscheiden. Vollends die Novität dieses Festspielsommers, die Neuinszenierung des „Nibelungen-Ringes“, macht deutlich, daß die Bayreuther Uhren wieder zurückgestellt werden müssen, nicht um Jahre, sondern gleich um Jahrzehnte. Die-

ser „Ring“ ist, sieben Jahre nach Chéreaus Geniestreich, ein Rückfall in einen längst überwunden geglaubten romantischen Illusionismus, der dem Geist der Jahrhundertwende näher steht als selbst dem seinerseits ferngerückten Wieland Wagnerschen Abstraktionismus. Es fällt schwer, dies als einen bloßen Betriebsunfall der Bayreuther Werkstatt anzusehen. Wolfgang Wagner konnte wissen, worauf er sich einließ, als er Sir Peter Hall und Sir Georg Solti als Hauptverantwortliche für diesen „Ring“ engagierte.

Der Name Solti muß eigentlich an erster Stelle genannt werden. Der nun 71-jährige Dirigent, hochverehrt in der gesamten Musikwelt, einer der großen Musiker-Persönlichkeiten unserer Zeit, berühmt vor allem auch als Wagner-Dirigent, der in den späten 50er und frühen 60er Jahren eine bis heute maßstabsetzende Schallplattenaufnahme des „Rings“ leitete, – Solti gab nun erst, mit einer Verspätung von fast dreißig Jahren, sein spektakuläres Bayreuther Debüt. Diese Verspätung, betrachtet man sie eben nicht nur unter dem Gesichtspunkt

des Spektakulären, kommt Bayreuth sehr viel teurer zu stehen als den Maestro, den man hier so unbegreiflich lange übergang. Um ihn zu gewinnen, waren Zugeständnisse nötig, wie man sie sonst nur in Salzburg Herbert von Karajan entgegenbringt. Der will und darf dort sein eigener Regisseur sein. Solti erreichte das gleiche Ziel auf anderem Wege, indem er sich den Inszenierungspartner aussuchen durfte: einen durchaus renommierten wie Peter Hall, aber doch einen, der Soltis Vorstellungen von einem „naturnahen“, „romantischen“ Nibelungen-Ring dienen würde. Nun ist Romantik ein vielschichtiger und sogar abgründiger Begriff. Was Solti nicht darunter versteht, zeigte seine gescheiterte Zusammenarbeit mit Peter Stein und Klaus Michael Grüber 1976 in Paris. Was er aber, in schöner Übereinstimmung mit Peter Hall, darunter versteht, läßt sich nun (und in den nächsten Jahren) in Bayreuth besichtigen: viel Wasser, Feuer, Macht der Elemente, Natur, Märchen-Zauber und eine optimale Ausnutzung der Bühnentechnik. Romantik als Abziehbildchen. Aber dieser „Ring“ sollte zu allem Überfluß auch noch „werk-treu“ sein, so als ließen sich die Inszenierungsprobleme von heute schlicht durch die Rückkehr zum sogenannten Meisterwillen lösen. Hinter der verblasenen Begrifflichkeit verbirgt sich nur allzu deutlich sichtbar die Abkehr von komplexeren szenischen Lösungen, der Affront gegen das moderne, angeblich ideologische „Regietheater“, ein Affront, der die eigenen ideologischen Voraussetzungen natürlich unterschlägt. Ein „Anti-Chéreau-Ring“ sollte es nicht werden, verkündeten Hall und Solti auf einer Pressekonferenz unter Anspielung auf die Bayreuther Jubiläumsinszenierung, aber doch ein „Ring“ von Wagner statt von Karl Marx“. Man staunt über die kulturhistorische Ahnungslosigkeit, die aus solchen Sätzen spricht. Denn wenn schon nicht Marx, welcher Wagner ist hier gemeint? Gewiß nicht der Freund Bakunins, der Leser Feuerbachs und Proudhons, der Anhänger des utopischen Sozialismus, der von freier Liebe und eigen-tumsloser Gesellschaft träumte und seinen Nibelungen-Ring am Vorabend der Re-

volution von 1848/49 konzipierte. Gewiß auch nicht der enttäuschte Revolutionär und spätere Schopenhauerianer, der den „Ring“ vom Befreiungs- zum Erlösungs-drama uminterpretierte. Der Wagner, den Hall und Solti meinen, scheint am ehesten der der ersten Festspiele von 1876 zu sein, der Wagner der Reichseinigung und Gründerzeit, den Marx verächtlich als „preußischen Staatsmusikanten“ bezeichnete. Wagner soll nicht durch Marx gerettet, sondern durch sich selber widerlegt werden. Auf solche Irrwege führen falsche Feindbilder, abgesehen davon, daß sie noch lange keinen Ersatz bieten für eine eigene schlüssige „Ring“-Konzeption.

Feuer lodert, Stahl glänzt

Denn was man an vier immer länger und dürtiger werdenden Theaterabenden erlebte, war ein heilloses Sammelsurium stilistischer Ideen, ein ebenso bunter wie fast beliebiger Wechsel von romantischem Illusionismus, szenischem Abstraktionismus und konventioneller Shakespeare-Dramaturgie. Was unter dem Stichwort „Werk-treue“ immerhin ein Experiment wert wäre (nämlich den „Ring“ so inszenieren, wie es Wagner in seinen detaillierten Bühnenanweisungen vorschrieb), erwies sich durch Inkonsequenz und Gedankenlosigkeit schon am ersten Abend, im „Rheingold“, als ein höchst halbherziges Unternehmen.

Doch der Reihe nach. Die Rheintöchter-Szene: Solti wünschte sich viel Wasser auf der Bühne, und Peter Hall kippte es kubikmeterweise in ein Schwimmbecken, worin die Sängerinnen in ungedoubelter Nacktheit sich tummeln. Das Ganze wird mittels raffinierter Spiegelvorrichtungen fürs Zuschauerauge in die Vertikale projiziert, ein schieres Wunderwerk der Bühnentechnik und gewiß der attraktivste Augenblick eines Regie-Illusionismus, der schon im nächsten Bild, der „freien Gegend auf Bergeshöhen“, zu sehr viel konventionelleren Mitteln greifen muß. Hier wird die Hauptspielstätte dieses „Rings“ vorgestellt, eine eher abstrakte Bühnenschräge mit grünem Kreis, dem unvermeidlichen Ring-

Symbol, die sich später in eine Art fliegende Untertasse verwandelt, an die die Walküren reitend sich anklammern und auf der Brünnhilde in Schlaf versenkt oder aus ihm erweckt werden kann. Die Götterburg ist eine unansehnliche Hintergrundprojektion, die den Preis nicht wert ist, den Wotan dafür entrichten will. Gelungener im Sinn des Illusionismus ist die Fabrikatmosphäre Nibelheims mit seinen glühenden Feueressen, für die Gemälde Adolf von Menzels ebenso zum Vorbild gedient haben könnten wie romantische Märchen- und Sagenillustrationen für die Naturstimmungen des ersten „Walküre“-Aktes. Daneben findet man in den Bühnenbildern und Kostümen William Dudleys auch präraffaelitische und symbolistische Anspielungen. Doch stilisierte Einheit stellt sich in solchen Bildern von sehr begrenzter Prägnanz nicht her, auch nicht die kalkulierte Stilmischung und -brechung Chéreaus.

Was Dudley und Hall an Bildzitate einbringen, scheint vor allem dem Zweck zu dienen, das „Ring“-Geschehen in eine märchenhafte Ferne zu entrücken, in der uns tragische Wucht nicht betrifft und seine aktuelle Problematik gar nicht erst ins Bewußtsein dringt. Die Zwischenspiele des „Rheingold“ werden so von simpelsten kinetischen Vorhang-Projektionen begleitet, in krassem Kontrast zu jenem Naturalismus, der sich sonst in allerlei Requisiten bis zu genrebildhafter Niedlichkeit steigern darf. Die Verwandlungskünste Alberichs, der mal als Riesenwurm, mal als Kröte erscheint, bezeugen eine inszenatorische Bilderbuch-Einfalt, an der man sich im Kindertheater noch erfreuen konnte. Und das Widdergespann der Göttermutter Frikka kommt tatsächlich in kühner Luftfahrt daher wie der fliegende Teppich in Alexander Kordas „Dieb von Bagdad“. In solchen Details verrät sich die eigentliche ästhetische Tendenz, die dieser „Ring“-Bebildung innewohnt: Hollywood hat sie mit seinen Mitteln vor einem halben Jahrhundert schon überzeugender verwirklicht. Was Wagner in den Text und die Bühnenanweisungen hineinschrieb, es wird buchstäblich (wenn auch nicht konsequent) von Peter Hall aufgegriffen und szenisch ver-

doppelt, so als habe Wagner lediglich eine brav illustrierende Musik dazu geschrieben – ohne psychologische Ambivalenz, analytischen Scharfsinn, epische Kraft und individuelle Charakterisierungskunst.

Nach dem Ludwig Richter-Idyll der Hunding-Hütte erstarren die Sänger im zweiten und dritten Akt der „Walküre“ in leeren Posen auf leeren Spielflächen, wie sie Wieland nicht abstrakter hätte erfinden können. Der erste „Siegfried“-Akt wiederum bietet eine komplett eingerichtete Schmiede als kitschige Genreszene: Feuer lodert, Stahl glänzt, Wasser zischt, der Zuschauer absolviert einen Schnellkurs in Schmiedehandwerk, doch der Amboß, den Siegfried zerschlägt, stammt vom neuesten Baujahr, und der Wald, der von hinten in Mimes Hütte hineinleuchtet, zeigt nichts von jener Naturdämonie, von der die Musik so beredt kündigt. Der zweite Akt entrückt uns vollends in Grimmsche Märchennaivität, die bei aller Zeitgenossenschaft ein zu enger Rahmen ist für Wagners weitausgreifendes Weltenspiel. Der Drache ist eine dinosauriergroße Illusionsmaschine von begrenzter Bedrohlichkeit, dafür so unbeweglich, daß er die Bühnentechniker weit hin hörbar vor Probleme stellt. Siegfried ersticht erst ihn, dann seinen Lehrer Mime mit phlegmatischen Bewegungen, hat dann aber einige Mühe, beide durch den in der Bühnenmitte angelegten Wassertümpel in die deutlich überbevölkerte Neidhöhle zu schleppen. Überhaupt ist Peter Halls Bilderbuch-Naturalismus keineswegs pannensicher. Für die erste Verwandlung des dritten „Siegfried“-Aktes reicht die Zeit nicht: Siegfried erreicht nur im Sprung die sich senkende Scheibe. Aber erst vor dem Schlußbild hat die Bühnentechnik ihren allergrößten Augenblick. Dann nämlich dreht sich die Spielfläche samt der von unten angeschnallten Hildegard Behrens um 180 Grad, ein Triumph der für fünfhunderttausend Mark eingebauten Extra-Hydraulik.

Der Zuschauer beobachtet die Verwandlungen mit angehaltenem Atem bei offenem Vorhang, abgelenkt nicht nur von der Musik (was Solti sich offenbar widerspruchslos gefallen ließ), sondern auch um

die Illusion betrogen, die die Inszenierung angeblich erzeugen will. Aber Illusionismus und technische Mätzchen sind hier, wie im „Weißen Hai“ oder vergleichbar aufwendigen Hollywood-Produktionen, nur die beiden Seiten derselben Medaille. In der „Götterdämmerung“ klappt dann selbst die Technik nicht mehr: zweimal fällt im ersten Akt der Vorhang, weil, wie sich in der Generalprobe zeigte, die Zeit für die Umbauten nicht ausreichte. Von der wiederum abstrakten Felsenhöhe gelangt man so in eine aus massivem Holz gezimmerte Gibichungenhalle, wie sie ganz ähnlich für manches Shakespearesche Königsdrama ersonnen wurde.

Lustlose Dialoge, leere Statuarik

Hier nun zeigt Peter Hall nach dem ersten „Walküre“-Akt zum zweiten- und letztenmal, daß er Personen führen, Chormassen bewegen, dramatische Konstellationen verdeutlichen kann. Aber er zeigt es nur in jenen Szenen, in denen die Aktion ohnehin spannungsgeladen und die Beziehungen der Figuren eindeutig definiert sind. Das ist für Wagners „Ring“, dieses größte Werk des epischen Theaters mit seinen langwierigen Erzählungen und Rekapitulationen, zu wenig. Wo der Raum der Musik szenisch erfüllt werden müßte, erlebt man nur lustlose Dialoge, leere Statuarik oder die klägliche visuelle Verdoppelung dessen, was Text und Musik deutlich genug aussprechen. Immer wenn von Schwert und Tarnhelm, Speer und Ring die Rede ist, werden diese Requisiten eifrig vorgezeigt: eine Regie für Begriffsstutzige, die dem Geist und Gehalt der Wagnerschen Musik in unbegreiflicher Ahnungslosigkeit gegenübersteht. Wenn Debussy, der es besser wußte, einmal spottete, der „Ring“ sei ein mit Hilfe von Leitmotiven komponiertes Adreßbuch, dann hat Peter Hall zwar für solchen Spott eine szenische Lösung gefunden, nicht aber für Wagners nahezu grenzenlose musikalisch-kombinatorische Phantasie. Zum Schluß darf Brünnhilde auf dem Papp-Pferd in Siegfrieds Scheiterhaufen reiten – ein letztes szenisches Signal für die enge Nachbarschaft von Genialität und Komik.

Klangwunder

Es kann nicht ausbleiben, daß auch die Musik daran Schaden nimmt. Über weite Strecken wird sie degradiert zur bloßen Klangkulisse einer naiven Märchenbilderwelt. Die Regenbogenmusik des „Rheingold“, Siegmunds Lenzlied oder Wotans Abschied: das sind Begleitmusiken zu Lichtspielszenen, die man freilich im Kino schon viel besser zu unvergleichlich viel schlechterer Musik gesehen hat. Da hat sich der große Orchesterkünstler Georg Solti selber ein Bein gestellt, denn seine naive szenische Phantasie verstellte den Reichtum, die expressive Kraft seiner musikalischen Imaginationen. Wer die vier Abende oder knapp sechzehn Stunden der Tetralogie am heimischen Lautsprecher durchgesehen hat (die Bayreuther Aufführungen wurden von fast allen Rundfunkanstalten direkt übertragen), wird vielleicht sogar von einem Wagner-Ereignis sprechen. Denn man wird in der Geschichte der Festspiele lange zurückgehen müssen, um eine Aufführung zu finden, die – auch unabhängig von teils betrübnissen Sänger-Leistungen – musikalisch so ausgefeilt, so durchgearbeitet, von vergleichbarem gestalterischen Ernst getragen war wie die des 71jährigen Bayreuth-Debutanten Solti. Was an Klangschönheit, pianissimo-Wohllaut, an bewußt kontrollierter dramatischer Ekstase und vielfältig abgestufter Tempo- und Klangdynamik aus dem Orchestergraben drang, war unvergleichlich und überwältigend. Man erlebte einen frischen und zugleich subtil ausgehörten Orchesterklang, eine Kunst der Übergänge und der musikalischen Bindung, wie sie Soltis Vorgänger Pierre Boulez auch nicht in seinen besten Augenblicken, ja wie sie nicht einmal Karl Böhm in seinen berühmten Bayreuther „Ring“-Interpretationen der 60er Jahre erreichte. Zumindest in dieser Hinsicht erwies es sich als unbedingt richtig, daß Wolfgang Wagner, wenn auch mit allzu großer Verspätung, Solti endlich auf den Grünen Hügel holte, denn Solti bestätigte ohne Einschränkung seinen Rang als erster Wagner-Dirigent unserer Zeit.

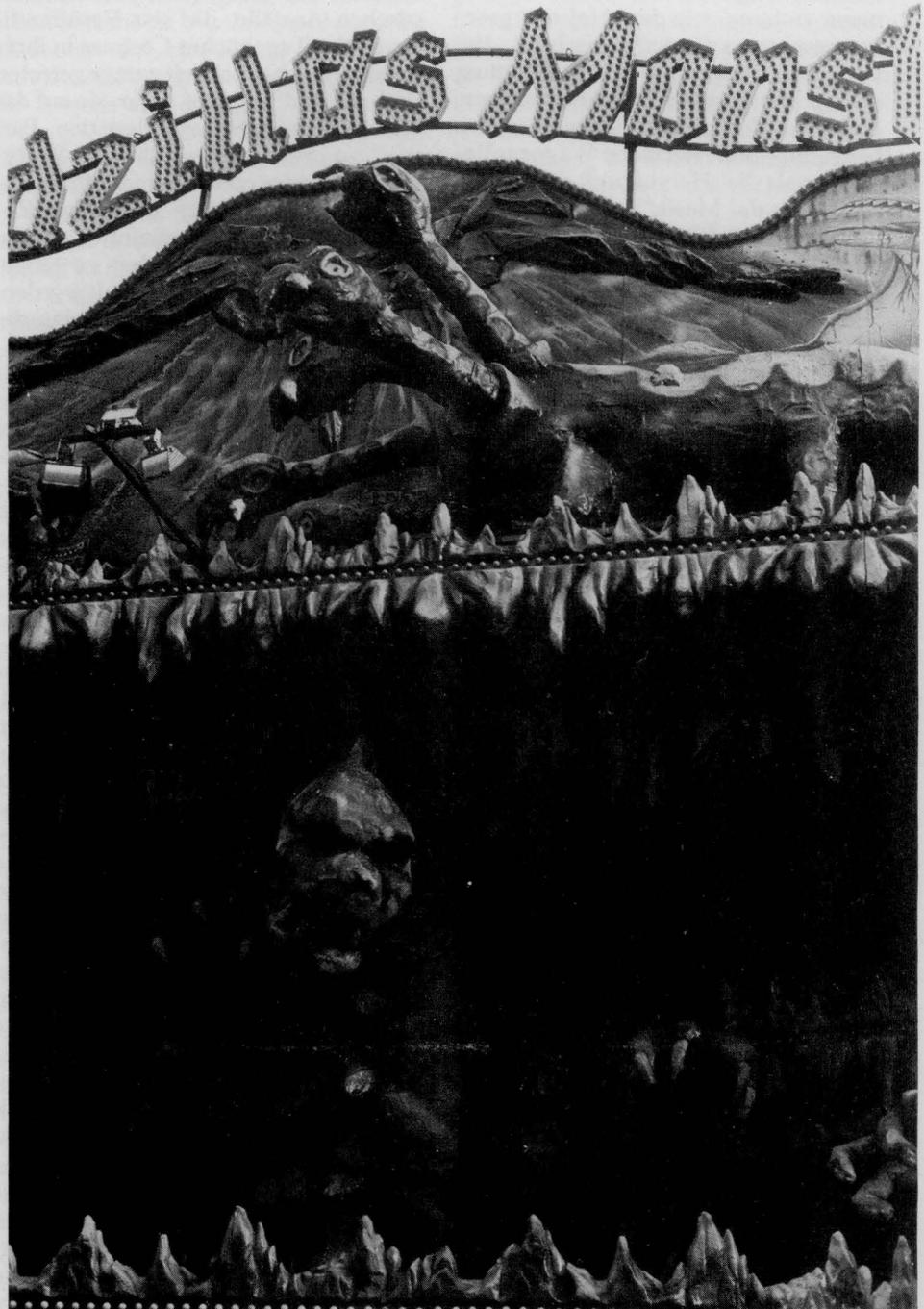
Wochenlang erkundete er die spezifi-



sche Akustik des Festspielhauses, die zwar, mit dem verdeckten Orchestergraben, wahre Klangwunder ermöglicht, aber auch ihre besonderen Tücken hat, an denen schon mancher Bayreuth-Debutant gescheitert ist. Häufiger als alle seine Vorgänger verließ er während der Proben den Graben, überließ seinen Assistenten das Feld, um zuhörend die richtige Klangmischung und -balance zu finden. Daß er schließlich im Graben einiges veränderte, auch einen Teil des Klangdeckels abnehmen ließ, stellte zwar die Sänger gelegentlich vor Probleme, aber viel größer waren die Probleme, vor die Solti durch die Sänger gestellt war. Wie oft mußten da Tempo und Dynamik korrigiert und zurückgenommen werden! Kein Wunder, daß in Szenen, in denen man sängerische Gestaltungskraft besonds kraß vermißte, sogar Soltis Orchesterleitung unverbindlich und spannungsarm wirkte: im zweiten Akt der „Walküre“, im ersten der „Götterdämmerung“. Unverkennbar ist auch, daß Solti Wagner-Bild sich in den gut zwanzig Jahren seit seiner Schallplatten-Aufnahme des „Ring“ gewandelt hat: weniger zupackende Dramatik, monumental aufgetürmte Klangmassen, tragisches Pathos, dafür mehr lyrische Feinzeichnung, koloristische Nuancierung, oft zelebrierend breite Tempi. Geblieben aber ist die unvergleichlich scharf geprägte expressive Gestik seines Wagner-Stils, fernab von einem naiven, seelenvoll-innigen Bild deutscher Romanik, das, paradox genug, die szenische Seite der Tetralogie bestimmte.

Die Sänger gaben Anlaß, wieder einmal, doch mit Nachdruck von einer „Krise des Wagner-Gesangs“ zu sprechen. Gewiß, Hildegard Behrens gab ein imponierendes Debut als Brünnhilde: sie singt schöner als die meisten berühmten Vorgängerinnen, wenn sie auch die Rollenidentifikation einer Birgit Nilsson oder Astrid Varnay noch nicht erreicht hat. Manfred Jung – als „Rheingold“-Loge weit entfernt von der Differenzierungskunst, die in Bayreuth zuletzt Heinz Zednik in dieser Rolle zeigte – wurde nach der Absage des nervenschwachen Rainer Goldberg, der noch die „Siegfried“-Generalprobe sang, in letzter Stunde

zum eigentlichen Retter dieses „Ring“, als er beide Siegfried-Partien übernahm. Ein Retter freilich mit stumpfer, glanzloser Stimme, ein müder Anti-Held, der sich mit Erfahrung und kluger Stimm-Ökonomie durch die mörderische Partie lavierte und bei Siegfrieds Tod seinen besten Augenblick hatte. Siegmund Nimsgern, der sein Wotan-Debut gab, gebietet über mächtige und strahlende Töne, aber seine Ausdrucksskala ist schmal, seine Darstellung ausstrahlungsarm, seine Deklamation spannungslos: im großen Wotan-Monolog des zweiten „Walküre“-Aktes erlebte ich die böseste Wagner-Halbestunde, an die ich mich erinnern kann. Peter Hage war ein heftig chargierender Mime, schlimm text-unverständlich durch grelles Überbetonen. Doris Söffel als Fricka hatte mehr Göttingen-Trotz als Stimmkraft zu bieten, Aage Haugland als Hagen irritierte mit gewaltig herausgepreßten, vibratolosen Tönen, Josephine Barstow als Gutrunne blieb vollends unter dem Bayreuther Niveau. Die – neben Hildegard Behrens – herausragenden Sänger dieser „Ring“-Aufführung waren Jeannine Altmeyer als Sieglinde und Hermann Becht als Alberich, die sängerisch wie darstellerisch überzeugten. Es wird kein Zufall sein, daß sie – neben dem stimmlich angegrauten Manfred Jung – gleichsam die letzten Überlebenden des Chéreau-„Ring“ von 1976 sind. Dieser „Ring“, so leidenschaftlich er einst umstritten war, so heftig er bei der Premiere bekämpft wurde, er war in dieser Bayreuther Woche stets gegenwärtig, als Kontrastprogramm nicht einer verklärenden Erinnerung, sondern als Beispiel einer intelligenten und perspektivenreichen Wagner-Deutung. Dies wird, bei allen in Aussicht gestellten Retuschen, für Peter Hall auch in den nächsten Jahren unerreichbar sein. Den Regisseur und seinen Bühnenbildner traf zuletzt, nach der „Götterdämmerung“, der fast einhellige und doch leidenschaftslose Unwille des Publikums, während Sänger, Orchester und Dirigent mit reichlich pauschalem Jubel bedacht wurden.



Dietmar Holland

Musik als Schallkunst

Zu Richard Wagners ästhetischer „Umwertung aller Werte“

Nun ist es endlich aktenkundig, was die Wagnerianer immer schon wußten: Wagner war mehr als nur ein Musiker. In Cosimas Tagebüchern steht für jedermann zu lesen, wie der „Meister“ gesehen gesehen zu werden wünscht(e): „Bei mir ist der Akzent auf die Vereinigung des Dichters und des Musikers zu legen, als bloßer Musiker hätte ich nicht viel zu bedeuten.“ Seit Nietzsche Wagners Begabung als die „Heraufkunft des Schauspielers in der Musik“ erkannte und ihr die Suche nach Wirkung um jeden Preis, auch um den der Aufrichtigkeit vorwarf, mühen sich die Wagnerianer, das Neue an Wagners Konzeption des musikalischen Theaters gebührend herauszustellen. Erstaunlich ist dabei nicht so sehr die Suggestivkraft der Werke Wagners, sondern vielmehr der schier unermüdete Eifer seiner Anhänger, die offensichtlichen Schwächen und Widersprüche der Wagnerschen Ästhetik nicht sehen zu wollen, ja nachträglich ihr eine Systematik zu unterstellen, die an Ort und Stelle so gar nicht gemeint war. Daß die Wagnerianer, wenn es um Wagner geht, keinen Spaß verstehen, bekam selbst Thomas Mann vor fünfzig Jahren zu spüren, als er in der Münchner Universität seinen Vortrag über „Leiden und Größe Richard Wagners“ hielt, der in der seither unverzichtbaren Erkenntnis gipfelte, daß „Wagners Kunst ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisiert und ins Geniehafte getriebener Diletantismus“ sei. Mit diesen Worten berührte Thomas Mann einen wunden Punkt Wagners. Die neuere Quellenforschung bestätigt inzwischen die gewagte These von Wagners Halbbildung. Die Frage indessen, wie es möglich war, daß aus Wagner ein solches „Ausdrucksgenie“ werden konnte, als das ihn sein reifes Werk ausweist, ist bisher noch nicht überzeugend beantwortet worden.

Vor kurzem machte der Germanist Hartmut Zelinsky in den Medien auf einen anderen, nicht minder wunden Punkt Wagners nachdrücklich aufmerksam und zog sich den Zorn der Wagner-

Philologen, aber auch der Feuilletonisten zu: Er spießte die sonst eher als peinliche Entgleisung des großen Genies beiseite geschobenen antisemitischen Ausfälle, die seit Veröffentlichung der Tagebücher Cosimas in ihrer ganzen Abscheulichkeit zutage getreten sind, auf und wagte es sogar, sie auf das Werk Wagners, insbesondere den „Parsifal“, zu beziehen. Der Chor der Entrüstung, der seinerzeit Thomas Mann antwortete, erscholl auch gegenüber Zelinsky. Hier wie dort scheint es um ein spezifisch deutsches Problem zu gehen: An Wagner darf nicht gerüttelt werden: er ist wie die Wunde des Amfortas, die nie heilt.

Die „linken“ Wagnerianer versuchten bereits das Nachkriegs-Bayreuth zu „retten“, machten darauf aufmerksam, daß Wagners widersprüchliches Werk nicht mit dem Horst-Wessel-Lied verwechselt werden sollte und daß es noch unentdeckte Feinheiten enthielte, die über den ideologischen Ballast weit hinauswiesen. Die philologischen Eiferer der jüngsten Zeit – erst in unseren Tagen beginnt sich eine historisch-faktische, wenn auch nicht wirkliche kritische Wagner-Forschung abzuzeichnen – wollen dagegen gleich den Teufel mit dem Beelzebub austreiben und betrachten das Phänomen Wagner so, als könnte man es wertneutral interpretieren. Das geht aber in der Kunst nicht, und bei Wagner schon gar nicht. Wie Nietzsche mit dem Hammer philosophierte, so mußte die Wagner-Forschung sich ums Fleisch bemühen, nicht nur um die Knochen. Hier ist nämlich ein verhängnisvolles geistesgeschichtliches Ereignis in seiner ästhetisch-politischen Tragweite zu erkennen und nicht immer wieder auf Wagners „Schriften“ zu rekurrieren, deren Charakter Nietzsche unübertrefflich brandmarkte: „Alles, was Wagner nicht kann, ist verwerflich. Wagner könnte noch vieles: aber er will es nicht, aus Rigorosität im Prinzip. Alles, was Wagner kann, wird ihm niemand nachmachen, hat ihm keiner vorgemacht, soll ihm keiner nachmachen... Wagner ist gött-

lich... Diese drei Sätze sind die Quintessenz von Wagners Literatur; der Rest ist – 'Literatur'.“

So komponiert kein Musiker

Die ästhetischen und auch die politischen Schriften Wagners ernstzunehmen, bedeutet, den Künstler Wagner – und um den sollte es sich primär aus unserer historischen Distanz handeln – in ein ihm unangemessenes Denkkorsett zu spannen. Der Finger ist auf die Wunden des Werkes selbst zu legen; apologetische Eigenkommentare helfen in der Kunst wenig. Entscheidend ist nicht die Intention des Künstlers, sondern das, was tatsächlich sich in den Werken ästhetisch ereignet. Nietzsche war dafür der scharfe Beobachter der ersten Stunde: „Nicht jede Musik hat bisher Literatur nötig gehabt: man tut gut, hier nach dem zureichenden Grund zu suchen. Ist es, daß Wagners Musik zu schwer verständlich ist? Oder fürchtet er das Umgekehrte, daß man sie zu leicht versteht, – daß man sie nicht schwer genug versteht?“ Die Wagnerianer behaupten denn auch bis heute unverdrossen, daß Wagner die musikalische Sprache erweitert habe. Aber in welche Richtung? Nochmals dazu Nietzsche: „Tatsächlich hat er sein ganzes Leben einen Satz wiederholt: daß seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr! ... 'Nicht nur Musik', so redet kein Musiker.“

Als Patrice Chereau in Bayreuth den „Ring“ inszenierte, nahm er konsequent darauf Rücksicht. Die Musik erhielt endlich einmal ihre wahre Funktion zurück, wie sie Peter Hacks treffend formuliert hat: „Bei ihm bedient nicht das Libretto die Komposition, sondern die Komposition das Libretto.“ Das läßt sich bis in die Verfahrensweisen der Komposition hinein verfolgen. Vor über dreißig Jahren erschien bereits Theodor W. Adornos „Versuch über Wagner“, in dem der Autor den gestikulierenden Habitus der Musik Wagners und ihre letztlich literarische, nicht musikalische Idee des begleitenden Orchesterstroms durchschaute – eines im Extrem mitschleifenden Orchesterstroms –, der den mystifizierten Vor-

gängen auf der Bühne das phantasmagorische Rückgrat verleiht.

Unerbittlich legt Adorno den dilettantischen Charakter der Idee vom „Gesamtkunstwerk“ offen: „Es vereinigt die Künste, um sie rauschhaft zu vermischen.“ Und an anderer Stelle: „Es ist die Form der falschen Identität. Musik, Szene, Wort werden integriert einzig, indem der Autor – das Wort Dichterkomponist bezeichnet nicht übel das Monströse seiner Position – sie behandelt, als konvergieren alle in demselben. Damit aber tut er ihnen Gewalt an und verunstaltet das Ganze.“ Daraus resultiert übrigens auch der für jeden Wagnerianer peinliche Sachverhalt, daß die auf dem Orchesterstrom schwimmenden Singstimmen weggelassen werden könnten, wenn sie nicht gerade – wie etwa im zweiten Akt der „Walküre“ – Rezitative singen. So komponiert aber kein Musiker.

Die Kunst des Übergangs

Wagner hat tatsächlich den Bereich der musikalischen Sprache erweitert, und zwar um den Verlust an kompositorisch sicherer Beherrschung des Metiers. Nicht nur verweist der berühmte Brief an Liszt, geschrieben, als die Arbeit am „Tristan“ (!) stockte, auf diesen Mangel – seltsam genug, daß Wagner ihn einbekannte –, sondern bis in die Partitur des „Parsifal“ hinein lassen sich melodische und formale Schwächen des musikalischen Satzes beobachten, die von der Phantasmagorie des Orchesterklangs nun für den Uneingeweihten verdeckt werden. Allbekannt ist beispielsweise die Tatsache, daß Wagner immer dann, wenn es gilt, größere melodische Bögen zu spannen, mithin die Musik sich aussingen zu lassen, rätselhaft versagt; so beim Quintett in den „Meistersingern“, so auch in den merkwürdigen GralsritterChören. Die melodische Linie erhält keine Erfüllung; sie bleibt stecken, und eine mehr oder weniger banale Fortspinnung wird ihr angeklebt, ohne daß damit die musikalische Zeit sinnvoll ausgefüllt wäre. Der Schall ist schließlich noch wichtiger bei Wagner als der Rauch, mit dem der Orchesterklang die Sinne des Zuhörers umnebelt. Das musikalische Hö-

ren tritt bei Wagners Musik in den bemerkenswerten Zustand des nicht genau Hörens als adäquater Verhaltensweise ein, wahrlich eine Erweiterung der musikalischen Sprache ins Unscharfe und damit ins „Ahnungsvolle“, eine Phrase der Popularästhetik einlösend, derzufolge die Musik die Sprache des (diffusen) Gefühls sei, in Wagners Worten, die „Kunst des tönenden Schweigens“, der man sich einfach hingeben muß.

Oft wird von den Wagnerianern, und nicht nur von diesen, die Tristan-Musik als Beweis für die Fähigkeit gerade des Musikers Wagner angeführt, einen symphonischen Kontext im Orchestersatz herstellen zu können. Tatsächlich herrscht hier, im Unterschied zum „Beziehungszauber“ (Th. Mann) der Leitmotive im „Ring“, eine für Wagner sonst ungewöhnliche Freiheit im Umgang mit der Motiventfaltung, aber ein genuin symphonischer Zusammenhang, die „Geschichte eines Themas“ (Schönberg) und die Balance von Formteilen ohne äußeren Kontext (Dramaturgie und Effekt), ist das auch nicht. Die vielberufene „Kunst des Übergangs“ ist ebenfalls eine literarische Idee und tritt an die Stelle in sich selbst begründeter thematischer Arbeit. Im übrigen scheint Wagners Ablehnung des Begriffs „Leitmotive“, den ja bekanntlich sein Apologet Wolzogen geprägt hat, zu verraten, daß solcherart Terminologie denn doch zu sehr auf die Zeigefinger-Ästhetik des „Kunstwerks der Zukunft“ aufmerksam macht. Immerhin ist die Leitmotiv-Technik nichts anderes als ein Substitut für musikalische Logik, insofern sie eine musikalische Struktur entwirft, die den stilisierten Signalcharakter als musikalische Zeiterfüllung unterstellt. In Wahrheit wird auch hier eine weitere Phrase der Popularästhetik vollstreckt, nämlich die Verewigung des Hörens vermeintlich schöner Stellen anstelle größerer Zusammenhänge. So kann sich auch der oberflächliche Hörer zurechtfinden, weil ihn der tönende Strom allemal mitträgt. Wie unsymphonisch Wagner das bereits komponierte, beweist seine Arbeitsweise: Er komponierte nicht nur streng arbeitsteilig (Skizze, Particell und Partiturreinschrift), sondern buch-

stäblich vom ersten bis zum letzten Takt, gleichsam als sein eigener idealer Hörer. Das Sich-Vortasten von Takt zu Takt allein genügte schon, um den dilettantischen Charakter einer solchen Kompositionsweise zu erkennen. Dahinter steckt natürlich die Absicht, das Geschaffene gewissermaßen naturwüchsig und völlig geschlossen präsentieren zu wollen. Die monströse Vereinheitlichung des Dichtens und Komponierens war dann nur noch die letzte Konsequenz.

Das musikalische Rausch-Theater

Der Streit um Wagners Werk tobt vielleicht gerade deswegen unvermindert heftig, weil hier eine Grenze des ästhetisch Aufrichtigen erreicht wurde, dem man auch mit moralischen Argumenten nicht mehr beikommt. Der terroristische Nachdruck, mit dem Wagner die Sinne seiner Zuhörer und Zuschauer beschäftigt, ist zwar, ästhetisch gesehen, Täuschung, sozialpsychologisch indessen von erschreckender Aktualität. Niemand wußte das besser als Wagner selbst: „Nun denken Sie meine Musik, die mit ihren feinen, geheimnisvollflüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt (sic!D.H.), um dort alles zu überwältigen, was irgendwie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich ausnimmt, alles hinweggeschwemmt, was zum Wahn der Persönlichkeit gehört, und nur den wunderbar erhabenen Seufzer des Ohnmachtsbekenntnisse übrigläßt...“, so schreibt Wagner an Mathilde Wesendonck. Noch deutlicher kann man wohl nicht den Umschlag der ästhetischen Wirkung in psychologischen Terror bezeichnen. Das mag der Grund sein, warum sich an Wagner immer die Geister scheiden werden, denn nicht jeder gibt gerne, um mit Bertolt Brecht zu sprechen, mit dem Hut auch den Kopf an der Garderobe ab, wenn er ins Theater geht. Genau diese Verhaltensweise verlangt aber Wagners Konzeption des musikalischen Rausch-Theaters: Es ist die musikalische Traumbühne des Kleinbürgers mit dem Zug zum Höheren.

Bayreuth.
Weinrestaurant
„Parsifal“
 erstklassig • non-gegründet
 Maxstr. 15 vis-à-vis alter Schloss
Reine Weine
Feine Küche
Restauration zu jeder Tageszeit
 Den geehrten Herrschaften wird
 bestens empfohlen
 Hochachtung
 E.
 Telefonruf 11

Parsifal
 Ein Bühnenweihfestspiel
 von
Richard Wagner

Klavierauszug zu zwei Händen
 mit Hinzufügung des Gesangstextes und der scenischen Bemerkungen

von
Richard Kleinmichel

N° 25300

P.



Auch das erkannte bereits Nietzsche: „Um die Menschen zu erheben, muß man selbst erhaben sein. Wandeln wir über Wolken, haranguieren wir das Unendliche, stellen wir die großen Symbole um uns herum (...) Der 'gehobene Busen' sei unser Argument, das 'schöne Gefühl' unser Fürsprecher. Die Tugend behält noch recht gegen den Kontrapunkt. 'Wer uns verbessert, wie sollte der nicht selbst gut sein?', so hat die Menschheit immer geschlossen.“ Nietzsche trifft hier den Kern der Wagnerschen Surrogat-Ästhetik: Kein Stoff kann hoch genug sein, den sich Wagner aussucht. Trotzdem: Die Erhabenheit der gewählten Stoffe allein bürgt noch lange nicht für die des Gehalts. Das wußte auch Wagner. Daher verfiel er auf einen „Trick“: Er griff zum Mythos, und zwar zum bisher in der Oper unerfaßten, den germanischen nämlich. Und noch weiter: Er wählt nicht nur die Stoffe seiner Musikdramen daraus – Ausnahme sind die „Meistersinger“, weil sie eine Komödie sind – sondern eignet sich den mythologischen Blick an und wird zum großen Mythologisierer alltäglicher Erfahrungen. Für Bernhard Shaw oder Patrice

Chereau war es ein Leichtes, dem „Ring“, seinem mythologisierenden Gewand, auf die Finger zu schauen, wie es Nietzsche als erster erriet: „Frage: wie prüft man diesen Gehalt, diesen ewigen Gehalt: – Der Chemiker antwortet: man übersetzt Wagnern ins Reale, ins Moderne, – seien wir noch grausamer! ins Bürgerliche!“ Nietzsche entdeckt da „lauter Hysteriker-Probleme“ und solche, die „heute die kleinen Pariser decadents interessieren (...) lauter ganz großstädtische Probleme!“ Mit anderen Worten: Wagner „verwendet“ den Rückgriff zum Mythos als gewollten Stil, nicht substantiell (im Sinne Hegels). Wie hätte es auch anders sein sollen? Die mythologisierende Verschleierung prosaischer Verhältnisse ist eines Sinnes mit der von Wagner stets angestrebten Phantasmagorie, der Verklärung des So-seienden als unveränderbare Größe. Dazu schickt sich das mythologische Raunen besser als historische oder gar politische Stoffe. Das Wagnersche Mythologisieren ist die bürgerliche Form des Mythos, die eigentlich keinen genuinen Mythos mehr kennt. Der Don-Juan-Mythos und der Faust-Mythos waren die letz-

ten mythologischen Stoffe am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, dem entzauberten Zeitalter. Wagner will das rückgängig machen, wenn auch mit Gewalt. Zu genau hat er gespürt, welche Vorteile das Mythologisieren ihm bringt: eine archaische Atmosphäre erlaubt mit Leichtigkeit sich als die Aura des Edlen und Heroischen aufzuwerfen, die des reflektierenden Verstandes nicht bedarf. Nichts ist eindeutig, der Bedeutungshorizont von Handlungsdetails wird ins Nebulöse verdünnt, weil nur der Weltgeist-Regisseur weiß, was seine Figuren referierend von sich behaupten, ohne sich als Charaktere zu entwickeln. Die Sprache, schon im „Ring“ und erst recht im „Parsifal“, tendiert zum Spruch, zu einer Art trivialer Tiefe, die erst durch Wagner in die Librettistik kam. Dem fügen sich auch die musikalischen Leitmotive, gleichsam harmonische und melodische Orakel von suggestiver, aber kaum durchschaubarer Quintessenz musikalischen Sinns. Aus alledem resultiert die spezifische „präsentierende“ Dramaturgie Wagners, die sich letztlich selbst anbetet.

Nein! Nein! Nicht die Wun - de ist es.

Fleisse ihr Blut in Strömen da - hin! Hier! Hier, im Herzen der

Brand! Das Seh - nen, das fureht - ba - re Seh - nen, das al - le

Sinne mir fasst und zwingt! Oh! Qual der Lie -

beht und zuckt - *Almählich im Zeitmaass etwas nachlassend.*
in sin - di - gem Ver - lan - gen! *(Während)*

Musik als dramatische Unterlage

Der Blickwinkel, aus dem heraus Wagner seine Stoffe anschaut, ist der begehliche, nach Erfolg und suggestiver Wirkung trachtende, abgedichtete Immanenzzusammenhang, dem sich virtuell niemand entziehen kann. Daher immer wieder auch der Haß auf Wagners monströse „Musikdramen“, die indessen weder Dramen sind noch genuine Opern. Muß man denn erst an das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern erinnern, wo einzig das Kind die Wahrheit zu sagen wagt, damit man gegen die Wagnerianer argumentieren kann? Selbst der Wagnerianer Thomas Mann mußte einsehen: „Wagners Musik ist so ganz und so gar nicht Musik, wie die dramatische Unterlage, die sie zur Dichtung vervollständigt, Literatur ist.“ Geben wir es endlich zu: Wagner erfüllt das Bedürfnis nach der Befriedigung von Gefühlen, die uns im prosaischen Alltagsleben abhanden gekommen sind. Der Rausch, den das Orchester Wagners rauscht, ist die Verkehrung der Katharsis (die einst das Glocken-

spiel Papagenos meinte) in die „künstlichen Paradiese“. Baudelaire wußte, warum er, der Unmusikalische, gerade Wagners Musik mochte.

In der Wiener Klassik war Komponieren noch eine Methode des musikalischen Vernunftgebrauchs. Bei Wagner dient die Anwendung kompositorischen Kalküls der Zerstörung der Vernunft; Urbild der „Dialektik der Aufklärung“ und insofern in der Tat das „Kunstwerk der Zukunft“. Die bekannte Wendung Wagners vom Saulus der Jungdeutschen zum salbadernden Paulus in Wahnfried spiegelt sich auch in seiner Musik wider. Der frische Wind der ersten Fassung der „Holländer“-Partitur wandelt sich im „Parsifal“ zu musikalischen „Offenbarungen“ für Eingeweihte. Was gleich bleibt, ist die Finsternis des musikalischen Ausdrucks. Wenn Lenbach, der auch ein Wagner-Porträt gemalt hat, zu Wagner gesagt hat: „Ihre Musik – ach was, das ist ja ein Lastwagen nach dem Himmelsreich“, dann verkannte er, wohin Wagners Musik in Wahrheit führt: in die Tiefe des Zwielfichtigen.

Könnten die Wagnerianer Partitur le-

sen, dann müßten sich ihnen die Haare sträuben, mit welcher Virtuosität und unerschöpflichen Phantasie der „Zauberer“ den Ausdruck von Hinterhältigkeit und Boshaftigkeit trifft. Muß man an die Beckmesser-Musik und an die musikalische Charakterisierung Mimes und Wotans in der Wett-Szene des „Siegfried“ eigens erinnern? Und überhaupt an das produktive Behagen, mit dem Wagners musikalische Phantasie sich der Judenkarikaturen in seinem Werk bemächtigt? Wie der Schlagetot Siegfried mit der Über-Ich-Figur des Wanderers redet, so springt Wagners Musik mit den Figuren um, die sie verspottet. Man muß lange in der Operngeschichte suchen, um die Probe des Sprichworts „Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen“ aufs Exempel so zu finden wie bei Wagner. Je grausamer Wagner mit seinen Figuren umspringt, desto eher versichert er, es sei nur Scherz. So ergeht es Mime und Beckmes-

ser. Aber all das geht unter im geradezu leichtfertigen Rausch des Orchesterklanges, dem eigentlichen psychotechnischen Instrument der Wagnerschen Ästhetik. Und der Brief an Mathilde Wesendonck enthüllt noch etwas: Es ist nicht nur die Rede von der Zerstörung der Vernunft im Namen des Irrationalismus, sondern sogar von der Zerstörung der persönlichen Integrität des Zuhörers (Zuschauers). Warum bemüht Hartmut Zelinsky nur die „Schriften“ Wagners, um die verheerende ideologische Wirkung des „führenden Sterbefreunds“ (Peter Hacks) aufzuspüren, anstatt die viel erschreckenderen Züge des Wagnerschen Werkes aufzudecken? Wagners Wirkung ergreift sogar den anthropologischen Bereich und kriert anstelle des Rezipienten den enthusiastischen, haptischen Konsumenten und übt damit eine Parodie auf Schillers ästhetische Erziehung des Menschen ein. Nicht Wagners Musik aber ist das Schlimmste, sondern die Tatsache, daß es immer noch notwendig zu sein scheint, sie zu spielen. Das ist Wagners wahre Aktualität.



Gerd Baumann

Der Mythos vom guten Leben

Sprachlicher und ideologischer Wandel in einer afrikanischen Kultur

An afrikanischen Mythen, und solchen die sich dafür ausgeben, herrscht kein Mangel. Sie sind fast so weitverbreitet und wohlbekannt wie europäische Mythen über Afrika. Einer dieser Mythen sieht in Afrika den Inbegriff des Urtümlichen, Ursprünglichen, Unverfälschten – der präzivilisierten Stammeskultur und des prälogischen Denkens. Dieser europäischen Mythologie erscheint jede Feier als Ritual, und jede Fabel, Erzählung und Anekdote als Mythos. So schafft der Mythos von Afrika sich manchen afrikanischen Mythos selbst.

Wenn im Folgenden versucht wird, den Begriff des Mythos auf das Verständnis einer afrikanischen Kultur anzuwenden, so geschieht dies in anderer Absicht. Einerseits denke ich, daß Mythos nicht als (präliterarisches) Genre zu verstehen ist, sondern als ein bestimmter Diskurs; zum zweiten glaube ich, daß ein so verstandener Mythosbegriff zum Verständnis kultureller Prozesse *auch* in Afrika Neues beizutragen hat. Es geht hier also nicht um Mythen, sondern um Mythos; nicht um überlieferte Produkte, sondern um einen andauernden Prozeß. Dieser Prozeß beruht auf sprachlichen und kulturellen Voraussetzungen, die zunächst kurz beschrieben werden müssen.

Der Name *Miri* bezeichnet die Ethnie, die Muttersprache und die Heimat eines afrikanischen Volkes von etwa 6000 Menschen in den Nubabergen des westlichen Sudan. Weitere Gruppen von *Miri* leben als Arbeiter in Städten des westlichen Sudan und in der Hauptstadt Khartoum.

Die Sprache der *Miri*, das *TiMiri*, ist eine afrikanische Nominalsprache, um deren endgültige Klassifikation noch gestritten wird. Sie unterscheidet sich in allen Merkmalen offensichtlich und eindeutig von der arabischen Sprache, der Amts- und Verkehrssprache des Sudan. Bis zum Anfang dieses Jahrhunderts blieb *TiMiri* die einzige Sprache der dreizehn *Miridörfer*, deren wirtschaftliche Grundlage auf dem Anbau von Sorghum, Hirse und Hülsenfrüchten beruht. Im Verlauf dieses Jahrhunderts jedoch kamen die *Miri* in immer engere Berührung mit der arabischen Sprache des

Sudan, hauptsächlich durch die Einführung der Schulerziehung, die Abwanderung zur Lohnarbeit in den Städten und wachsenden, wenn auch bescheidenen Handel mit arabischen Kaufleuten in benachbarten Märkten. In den letzten zwanzig Jahren haben alle *Miri* arabisch gelernt, ohne dabei freilich ihre Muttersprache aufzugeben. Zweisprachigkeit gilt als erstrebenswertes Ziel für alle *Miri*, und der des Arabischen Unkundige wird ebenso als „Hinterwälder“ abgetan (*karemanya*, wörtlich „von hinter dem Berg“), wie derjenige, der das *TiMiri* vernachlässigt und seine „Wurzeln vergißt“.

Kompetenz in der neuen Sprache folgt jedoch weitgehend der sozialen Gliederung von Alter und Geschlecht. Da die meisten alten Leute sich angemessen, aber nicht immer ohne Mühe in der arabischen Umgangssprache ausdrücken, kann von kompetenter Zweisprachigkeit nur unter den Vierzigjährigen und Jüngeren gesprochen werden. In allen – außer den jüngsten – Altersgruppen ist das arabische Sprachvermögen der Männer dem der Frauen typischerweise überlegen.

Dies liegt zumindest teilweise daran, daß Schulerziehung – und damit Unterweisung im Arabischen – erst in den Fünfziger Jahren begann, um sich in den folgenden Jahren zunächst langsam unter Jungen und erst im letzten Jahrzehnt auch für Mädchen durchzusetzen. Ländlicher Kleinhandel und ein beschränktes Maß an Baumwollanbau zum Verkauf sind ebenfalls Neuerungen der letzten zehn Jahre, und der sprachliche Kontakt mit arabischen Händlern und Beamten ist weitgehend eine Domäne der Männer geblieben. Von Erziehung und Handel abgesehen, wurde ein wichtiger Kanal der arabischen Spracherfahrung durch die Folgen der Abwanderung geschaffen. Schätzungsweise fast ein Viertel aller männlichen *Miri* leben als Lohnarbeiter in Städten. Verbindungen zu den Heimatdörfern sind rege und stabil, so daß gegenseitige Besuche zwischen Stadt und Land und der von vielen Lohnarbeitern gepflegte Jahresurlaub im Heimatdorf wesentlich zur Verbreitung des Arabischen beigetragen haben.

Musik und Gesang der *Miri*

Der Aufstieg des Arabischen zur zweiten Sprache der *Miri* betrifft fast alle Bereiche des dörflichen Lebens und ist von größtem Einfluss auf das Verständnis und Selbstverständnis ihrer Kultur. Von ganz eigener Bedeutung für den kulturellen und ideologischen Wandlungsprozess der letzten Jahrzehnte ist die fremde Sprache jedoch vor allem in solchen Kontexten, die jegliche Übersetzung ausschließen, also in festgefühten, quasi komponierten sprachlichen Formen. Die meist verbreitete und höchst geschätzte komponierte sprachliche Form der *Miri* sind jedoch die Texte ihrer Lieder.

Musik und Gesang begleiten tägliche Arbeit wie festliche Anlässe, spontanes Beisammensein wie formelle Versammlung, Tänze und Zeremonien, Riten und Rituale. Das Liederrepertoire der *Miri* ist von beachtlichem Umfang und wird ständig durch neue Kompositionen verjüngt und erweitert.

Fast alle Lieder der *Miri* enthalten Elemente der arabischen Sprache, die jedoch von einzelnen Lehnworten bis zu vollständig arabischen Texten reichen können. Der Grad der Arabisierung hängt nicht so sehr von inhaltlichen als von musikalischen Erwägungen ab. In gewissen Genres, wie etwa in Tanzliedern, Hochzeitsliedern und Liebesliedern, hat sich eine völlige Arabisierung der Texte durchgesetzt, die auf anderen Gebieten nicht zu denken wäre.

Diese Lieder in arabischer Sprache wirken als ein zentraler Faktor im kulturellen und ideologischen Wandlungsprozess der Gesellschaft der *Miri*. Die Verbindung von Sprache und Musik in den arabischsprachigen Liedern ballt sich zu einem Diskurs, dessen Qualität als mythisch zu verstehen ist. Ich werde dies an einem Vergleich von Liedertexten in *TiMiri* und in Arabisch zu zeigen versuchen. (siehe nebenstehenden Kasten) Zwei weitere

Texte werden im Folgenden untersucht, da sie gewisse Schlüsselmerkmale besonders deutlich, wenn auch – wie ich hoffe – nicht singular, zu zeigen erlauben. Der erste gehört zu einem *Kambala*-Tanzlied, dessen Text ausschließlich in *TiMiri*



Reparaturwerkstatt, Obervolta

gesetzt ist:

„Rahmtalla schreit auf dem Hügel KadoOmfä.

Die Männer von Miri kümmern sich nicht darum!

Häuptling Tutu spricht mit den Männern von Miri:

Worüber?

Die Männer von Miri kümmern sich um nichts.“

Der zweite Liedertext gehört zu einem *Tamingallo*-Tanzlied und ist in arabischer Sprache:

„Ich bin müde und hab ihn nicht gefunden, hayamaria!

Ich bin überdrüssig, ich hab ihn nicht gefunden, hayamaria!

Meinen Liebling, ich hab ihn nicht gefunden, hayamaria!

Mit seinen Lederschuhen hab ich ihn nicht gefunden, hayamaria!

Mit seiner langen Hose hab ich ihn nicht gefunden, hayamaria!

Mit seinen Perlen hab ich ihn nicht gefunden, hayamaria!

Mit seinen Planungsunterlagen hab ich ihn nicht gefunden, hayamaria!“

TiMiri und Arabisch – ein Textvergleich

Beide Texte sind ausgewählt, doch die Unterschiede, die sie zeigen, lassen sich in ungezählten anderen Texten, wie auch in den im Kasten gedruckten, wiederfinden. Sie betreffen Inhalt sowohl als Form.

Was der den Inhalt anbelangt, so zeigt der obige wie viele andere Texte in TiMiri, einzelne benannte Personen in besonderen, einzelnen und benannten Situationen. So den Bauern Rahmtalla, der auf dem Hügel KadoOmfä in Not gerät; die Mutter aus Miri, die 1969 ihr erstgeborenes Kind töte-

te; Meki Idris, den alternden Galan, der unverheirateten Mädchen nachstellt. Arabische Texte hingegen zeigen typische Charaktere in typischen Situationen. So beschreibt der oben zitierte arabische Text den Habitus und die Statussymbole eines jungen Mannes, eines so prototypischen städtischen Oberschülers oder Angestellten, daß sein Name keiner Erwähnung bedarf. Andere Texte zeigen etwa den Präsidenten des Sudan, wiederum in typischer Pose, beim Abnehmen einer Militärparade; oder einen Arzt in charakteristischer Tätigkeit, beim Setzen einer Spritze.

Zum zweiten: Texte in TiMiri beschäftigen sich eher mit Personen als mit Dingen. Wo Dinge erwähnt werden, sind es spezifische Dinge: Der Hügel KadoOmfä, auf dem Rahmtalla in Not gerät; das Dorf Selongo, in das der unerfahrene Regenpriester nicht hätte gehen sollen; die Ernte eines bestimmten Nachbarn; das verfallende Haus einer bestimmten Witwe. Arabische Texte hingegen sprechen eher von Dingen als von Personen. Die Dinge, die sie erwähnen, sind selten näher bestimmt, benannt oder in Einzelheiten identifiziert; sie sind reproduzierbare Waren: Eine Hose *so braun wie die Felder*, ein *Umhang im Laden*, ein *Mercedes-Bus*, oder, wie im oben zitierten Text, *Lederschuhe*, *lange Hose*, *Perlen* und *Planungspapiere*.

Texte in TiMiri, die sich mit den wirklichen Erlebnissen wirklicher Menschen auseinandersetzen, sind oft und fast regelmäßig von Fragen pointiert: *Häuptling Tutu redet mit Ihnen: Worüber?* oder *Leute, warum nur ist er gegangen?* oder *Meine Schwester sitzt still: Was denkt sie?* - Arabische Texte hingegen, in ihrer Darstellung typischer Szenen und begehrenswerter Dinge, erheben keine Fragen, sondern beschwören die Wirklichkeit ihrer Inhalte durch immerwiederkehrende Affirmationen: *Ya Allah* - bei Gott; *ya naas* - Ja, Leute; *be'l hobb* - bei meiner Liebe; *be'l habibi* - bei meinem Geliebten. Es wird sich Gelegenheit bieten, auf diesen affirmativen Gestus später zurückzukommen.

Der Unterschied zwischen dem konkreten, Fragen stellenden Narrativ der Texte in TiMiri und der typisierten, affirmativen Aufzählung der arabisch-sprachigen Texte gipfelt in einem sehr einfachen Merkmal. In einem Text in TiMiri ein einziges wichtiges Wort, einen Namen, eine Orts- oder Zeitangabe zu verändern, hieße den Inhalt zu verfälschen. In arabischsprachigen Texten hingegen ist es durchaus möglich, erlaubt und gängig, ein Ding durch ein anderes zu ersetzen. In verschiedenen Aufführungen des gleichen Liedes mag der Liebhaber *in einer Firma*, *für die Regierung* oder *in der Luftwaffe* arbeiten, mag zum Angestellten avancieren oder zum Studenten, mag Idris, Mohammed oder Johnny heißen. Die *Lederschuhe* mögen

Peyrissac Automobiles

Mazda . BMW



Obervolta

durch ein *buntes Hemd*, die *Planungspapiere* durch eine *Tasche mit goldenem Reissverschluss* ersetzt werden. Die Elemente der Aufzählung, ihre Ordnung und Eigenart berühren den wesentlichen Inhalt des Liedes nicht; ihre Funktionen sind austauschbar, ihr Sinn kumulativ.

Der inhaltliche Sinn des arabischsprachigen Textes ist nicht spezifisch, sondern allgemein; nicht beobachtet, sondern synthetisiert. Die Dinge und Typen der arabischen Texte sind nicht bedeutend in sich selbst, sondern in dem, auf das sie verweisen. Sie sind Versatzstücke eines größeren Ganzen, einer Phantasie, einer Szene.

Die Form der Szene ist statisch. Wenn sich Texte in TiMiri mit Filmen vergleichen lassen, so wirken arabischsprachige Texte wie fotografische Aufnahmen: Sie beschreiben nicht Abläufe und Prozesse, sondern einen Zustand des Seins. Ihre Charaktere sind nicht Agenten, sondern Modelle; ihre Dinge nicht real, sondern Requisiten; ihre Bedeutung nicht wirklich, sondern symbolisch. Der Inhalt dieser Szene bleibt unveränderlich: Es ist die Phantasie des Guten Lebens, eines Lebens in arabisch-westlichem Komfort.

Doch die Bauern und Kleinbauern von Miri leben weder in arabisch-westlichem, noch in jeglichem anderen Komfort. Selbst wenn dies nicht offenbar wäre, so würden die fast zwanghaft wiederkehrenden Affirmationen der arabischen Texte wohl genügen, um Verdacht zu schöpfen. Sie überdecken Zweifel an der Wirklichkeit des

Dargestellten, und die Zweifel sind wohlbegründet. Die Miri hängen von der Subsistenzwirtschaft ab, von harter Arbeit auf ihren Feldern und kargen Gewinnen aus dem Verkauf eventueller Überschüsse. Selbst die in die Städte abgewanderten Jungen hängen von Löhnen ab, und die Löhne sind ärmlich. Wer in den Dörfern Geld besitzt, gibt es für die Notwendigkeiten des Alltags aus: Salz, Öl, Seife, Tee und Zucker. Der Umhang aus dem Laden, das graue Hemd und die Hose so braun wie die Felder sind nach langem Sparen und zähem Handeln gekauft und seitdem bis zur Fadenscheinigkeit gewaschen worden. Es gibt keinen Mercedes-Bus in der Stadt Kadugli, keine bunten Zeitschriften selbst für die, die lesen können, und sicher keine Planungspapiere für den Bau eines Lehmhauses in den Bergen oder der Stadt.

Die Szene der arabischsprachigen Texte ist eine Traumscene. Keine Frau unter den Miri würde es wagen *auszusprechen*, zu sagen, daß sie einem Umhang im Laden nicht widerstehen könnte oder mit einem Bus statt zu Fuß in die Stadt gelangen wollte. So zu *sprechen* hieße, ihren Verstand in Frage zu stellen und den Zorn der Familie wie den Spott der Freunde herauszufordern. Doch es lassen sich Dinge singen, die sich nicht sagen lassen. In den Texten der Lieder wird das Unausprechliche beschreibbar und das Unmögliche schlüssig. Das Lied verleiht dem Traum eine neue, eigene Realität. Die Symbole des Guten Lebens erscheinen

in einer Aura der Tatsächlichkeit, die gesprochener Sprache unerreichbar bleibt. Diese Aura der Tatsächlichkeit läßt die Sehnsüchte und Motivationen des Strebens nach dem Guten Leben als glaubhaft und realistisch erscheinen.

Diese Interpretationen berufen sich auf *Symbole, Motivation und Aura der Tatsächlichkeit* in voller Absicht. Es sind dies die Begriffe, mit denen der Anthropologe Clifford Geertz den Begriff der Religion definiert. *Religion*, so schreibt Geertz, *ist ein System von Symbolen, welche starke, überzeugende und dauerhafte Gefühle und Motivationen schaffen, Begriffe einer allgemeinen Ordnung formuliert, und diese Begriffe mit einer solchen Aura der Tatsächlichkeit umgibt, daß die entstandenen Gefühle und Motivationen einzigartig realistisch erscheinen.* (1)

Die Parallele mit Geertz' bekannter Definition mag dienen, um eine erste Annäherung an die Eigenart der arabischsprachigen Texte zu umschreiben. Die Verbindung mit der Musik des Liedes verleiht den – ohne Musik unaussprechlichen – arabischen Worten eine quasi-religiöse, ideologisch leitende oder, um einen Schritt weiterzugehen, mythische Qualität. Arabisch zu *sprechen* reicht zur Bildung eines solchen Mythos nicht aus. Es ist der gesungene, und nur der gesungene Text, der Versatzstücke zu Symbolen, ein Inventar zur Szene, eine Phantasie zur Wirklichkeit macht. Die gesungenen Texte in arabischer Sprache sind in der Tat als Mythen zu verstehen, so wie sie in Roland Barthes' semiologischen

Erörterungen analysiert worden sind.

In seiner Definition des mythischen Diskurses schreibt Barthes: *Im Mythos existieren zwei semiologische Systeme, von denen eines in Beziehung zum anderen versetzt ist (deboite): ein linguistisches System, die Sprache (...), das ich als Sprachobjekt bezeichnen werde (...) und der Mythos selbst, welchen ich als Metasprache bezeichne, da er eine zweite Sprache darstellt, in der über die erste gesprochen wird.* (2)

Lieder als spezifische Kombinationen von Sprache und Musik zeigen diese *Duplizität des Signifikanten*, durch die Barthes den Mythos definiert. Die Musik eines Liedes kann in der Tat als Metasprache fungieren, in der über die Sprache des Textes gesprochen wird.

Das kann selbstverständlich nicht heißen, daß alle Lieder mythische Qualität besitzen. Barthes betont zurecht, daß die Schaffung und Rezeption von Mythen *historische Grenzen* hat; daß Mythos als Sprache *eine von der Geschichte gewählte Sprache* ist. Im Falle der Miri können die historischen Momente, die sich den Mythos zur Sprache wählen, mit einiger Bestimmtheit umrissen werden, wenn auch hier Kürze geboten scheint. Die Aufnahme der arabischen Sprache in die Kultur und Musikkultur der Miri ist Teil der ungleichen Konfrontation einer ländlichen, enggefügtten, auf Subsistenzwirtschaft beruhenden Gesellschaft mit einer urban gelenkten, weitverzweigten, mächtigen Klassengesellschaft, deren politischer und wirtschaftlicher Macht die Miri sich unterlegen wissen. Es braucht nicht betont zu werden, daß fast alle arabischsprachigen Texte von den urbanen Versprechungen des freien Konsums und der romantischen Liebe geprägt sind. Versprechungen, die nicht einmal für die Masse der Stadtbevölkerung, geschweige denn für die Miri einzulösen sind. In einer Situation, in der die Teilhaberschaft am Guten Leben so unmöglich ist wie die Rückkehr zum Alten, können die Versprechungen der Zukunft nur im Mythos Glaubwürdigkeit und Realität gewinnen. Bemerkenswerter als der Inhalt des Mythos erscheint mir jedoch seine Form.

In der Duplizität von arabischsprachigen Texten und musikalischer Gestaltung erhalten aussichtslose Sehnsüchte und illusorische Motivationen eine neue Aura der Tatsächlichkeit. Die Form des Liedes erscheint dazu besonders potent zu sein. Die Ganzheit des musikalischen Erlebens sowohl in der Komposition wie in der Aufführung erstellt die Bedingung, die laut Barthes zur Rezeption eines Mythos als Mythos notwendig ist: *sich auf den Signifikanten Mythos einzulassen als ein unauflösbares Ganzes aus Bedeutung und Form.* Die ästhetische Einheit von Text und Musik ermöglicht ein solches ganzheitliches Erleben zweier semiologischer Systeme in geradezu klassischer Weise.

Die historische Bedingtheit des Mythos und die perzeptorische Bedingungen des

ganzheitlichen Erlebens zweier Systeme treffen in den arabisch-sprachigen Liedern der Miri unvermittelt zusammen. Ihre Versprechungen und Sehnsüchte gewinnen den Schein der Wirklichkeit im Mythos vom Guten Leben. Die Wirkungen dieses Mythos, wirtschaftlicher, kultureller und ideologischer Wandel, schaffen eine „Wirklichkeit“ ganz anderer Art.

Anmerkungen

(1)C.Geertz: Religion as a culturel system. In: Bantan, M. (Hrsg.): Anthropological approaches to the study of religion, ASA 3, London 1978 5), S.1-46

(2)R.Barthes: Mythologies. Edition du Seuil, Paris 1957, S.222. Nachfolgende Zitate s. S.235, 215, 236.

Liedertexte der Miri

Kambala-Tanzlied (in arabischer Sprache)

Awadyya, Freundin, im Laden hängt ein gebügelter Umhang!
Ich hab ihn gesehen, und er geht mir nicht aus dem Kopf.
Mein Liebster, wir müssen den Mercedes-Bus nehmen
Und nach Kadugli fahren!

Tamingallo-Tanzlied (in TiMiri mit zwei arabischen Lehnwörtern)

Der Staatsstreich des Meki Idris, der mit den Mädchen anbändeln will!
Aber was soll ich mit ihm anfangen?
Hallo da, du Schatz, du Liebster!

Tiu na kobo-Tanzlied (in TiMiri mit einem arabischen Lehnwort)

Das Mädchen hat geboren und ihr Kind
weggeworfen.
Sie handelt wie von Sinnen!
Die Leute - wo sind sie? - Sie beglückwünschen sie?
Sie wissen nicht, wie diese Frau die Welt verdirbt!

Tiu na kobo-Tanzlied (in arabischer Sprache)

Der Sozialismus ist in die Nubaberge gekommen:
Wenn ich krank werde, gibt der Doktor mir ein Vitamin!
Ein kluger Doktor, er wird es mir spritzen,
Er spritzt die Medizin ins Blut!

Tazu mal maja-Arbeitslied (in TiMiri)

Die Regenpriester der alten Zeit gingen niemals ins Dorf Selongo.
Warum, Tio Abdallah, bist Du nach Solongo gegangen?
Leute, warum ist er dorthin gegangen?
Leute, die Welt verdirbt.

Daluka-Liebeslied (in arabischer Sprache)

Heute, heute ist die Nacht des Verlangens!
Hör mir zu, mein Liebster!
Er sitzt im Club, in einem grauen Hemd,
In einer Hose so braun wie die Felder,
Er liest im Club und liest eine Zeitschrift.
Rekrut in der Luftwaffe,
Mein Herz gehört Dir,
Mit Dir flieg ich um die Welt!

Khosrow Nosratian

Im Hippodrom

Zur Nomothetik Nietzsches

Bevor sich Nietzsches Geist beschlug, mußte er den Irrstern Erde überstehen, aus dem er mühsam erriet, was er zu(r) Philosophie verwöhnte. Versenkt in das Geschäft der Metaphysik, wuchs er aus ihr heraus, um sie, die ihn zurückholte, überwinden zu können. An dieser Überwindung der Metaphysik mußte er zerbrechen. Die beispiellose Gewalttat rührte an sein Wesen, entstellte und entzog ihn endlich. Die Metaphysik erinnerte ihren hybriden Überwinder in eine unabgeholte Zugehörigkeit, deportierte und verwüstete den also Obdachlosen grausam. Die Überwindung der Metaphysik ist gelungen und hat den Überwinder, wehrlos fast, zerrissen. Das Gelingen währt und gewährt der Metaphysik einen anderen Anfang, aus dem sie sich erhebt, steigert und vollendet.

Der andere Anfang gründet in dem Verlust des Subjekts, der die Sache des Denkens entspringen läßt: „Der Fehler steckt in der Hineindichtung eines Subjekts.“ (3; 489) Die Sache des Denkens entspringt, wenn das Subjekt aus der Metaphysik hinausgedacht wird. Nietzsche hat es getan und hat sich nicht verschont, um des anderen Anfangs willen, der ein Subjekt nicht erträgt. Der andere Anfang setzt Sprachzeichen im Textkörper Nietzsches, in denen das Subjekt aus der Metaphysik hinausgedacht wird. Metaphern einer aktiven Vergeßlichkeit, einer rigorosen Durchstreichung, einer produktiven Obliteration. Sprachzeichen der bestimmten Lücken, unheilbaren Risse und kleinsten Klüfte, die am Textkörper Nietzsches aufbrechen, wenn das Subjekt aus der Metaphysik hinausgedacht wird. Hier und dort setzt die Metapher ein, läßt zur Lektüre und läßt uns allein. Vielleicht mit einem stehenden Satz? Oder mit einer „Dichtung der Philosophiegeschichte“ (Husserl)?

Der letzte Philosoph der Metaphysik, wie ihn Heidegger nannte, war auch der erste Denker ihres anderen Anfangs. Er blieb zurück, als sich ihre Vollendung abzeichnete und die Konturen einer Dichtung der Philosophiegeschichte lesbar wurden, die sich von einer Vernunft löst, aus der sie stammt, um sich zu einer Vollkommenheit zu emanzipieren, in der die Sache des Denkens mit der Metapher konkordiert: „Das Denken beginnt erst dann, wenn wir erfahren haben, daß die seit Jahrhunderten verherrlichte Vernunft die hartnäckigste Widersacherin des Denkens ist.“ (Heidegger: Holzwege 247) In der Vernunftmetaphysik hat Nietzsche die Wider-Sache des Denkens erfahren, die aufgeklärte Setzung – „Hineindichtung“ – des Subjekts: „Die Aufgeklärtesten bringen es nur soweit, sich von der Metaphysik zu befreien und mit Überlegenheit auf sie zurückzusehen: während es doch auch hier, wie im Hippodrom, nottut, um das Ende der Bahn herumzubiegen.“ (1; 462) Im Hippodrom – nur Narr, nur Dichter? In Schlechtas Nietzsche-Index ist der Term leere Stelle, blinder Fleck. Nur – Metapher?

Der Aufklärungsoptimismus der Vernunftmetaphysik gehört für Nietzsche in den seinsgeschichtlichen Zusammenhang des neuzeitlichen Nihilismus, in dem es mit dem Sein nichts ist und der oberste Wert entwertet wird. Die Hineindichtung des Subjekts entwertet die Sache des Denkens, jenes Gleichen, das Nietzsche in der Ewigen Wiederkehr beschwört. Das Gleiche muß noch die Vergleichung begleichen, in die es das Selbe zieht, wenn es sich nihilistisch verselbständigt und zum Subjekt macht. Die Aufklär-

testen bringen es nur zur Hineindichtung des Subjekts ins Hippodrom der Metaphysik, ohne aber um das Ende der Bahn herumzubiegen, wo – wer weiß? – die Metapher wartet ...

Das Ende der Bahn fehlt, weil das Subjekt ein Fehler ist, das den anderen Anfang der Metaphysik verfehlt. Doch durch die Silhouette des Subjekts sind der Wanderer und sein Schatten über-raschte Ohrenzeugen einer skurrilen Parade von echolosen Stimmen, die die Sache des Denkens stimmen. Die fromme Beppa knixt und lispelt, der letzte Mensch feixt und blinzelt, der verächtliche Zwerg raunt und murmelt, der moralische Löwe brüllt: „Wer von uns ist hier Ödipus? Wer Sphinx?“ (2; 567) Ödipus und Sphinx, Dionysos und Ariadne sind klingende Metaphern. Sie lassen eine weiße Rede hören, die aus der zweiten Unschuld der Sache des Denkens dringt und im Sprachspiel der aufgeklärten Vernunft unerhört blieb.

So spricht Nietzsche, Frühgeburt einer unbewiesenen Zukunft der Metaphysik, aus ihrem anderen Anfang, in dem er verendet, damit sie sich vollende – Prophet des Willens zur Macht, Künstler der Ewigen Wiederkehr des Gleichen, „reitender Artillerist“ im Hippodrom. „Mitunter auch raune ich unter dem Bauch des Pferdes versteckt 'Schopenhauer hilf ... erschöpft und mit Schweiß bedeckt.“ (Brief an Rohde 3. 11. 67) Zerbrechliches Versteck eines aufbrechenden Textkörpers, behutsam*aufgepflanztes Sprachzeichen, leiser Einsatz der Metapher. Das Pferd - hörbare Initiation einer Dichtung der Philosophiegeschichte? Hören wir weiter, lesen wir weiter – bis uns Hören und Sehen in den anderen Anfang biegen ...

„Scham. – Da steht das schöne Roß und scharrt den Boden, es schnaubt, es verlangt nach einem Ritte und liebt den, der es sonst reitet, – aber o Scham! dieser kann sich heute nicht hinaufschwingen, er ist müde. – Dies ist die Scham des ermüdeten Denkers vor seiner eigenen Philosophie.“ (1; 1243) Krisis geständiger Insuffizienz oder ein weiteres Versteck, eine Festung, ein Widerstand, eine Angst?

Schopenhauer hilft nicht. Nietzsche könnte die Sache des Denkens verwirken, um dem „synkretistischen Zeitalter“ des Nihilismus zu imponieren, „wo ein gewisses Koalitionssystem widersprechender Grundsätze voll Unredlichkeit und Seichtigkeit erkünstelt wird, weil es sich einem Publikum besser empfiehlt, das zufrieden ist, von allem etwas, und im ganzen nichts zu wissen, und dabei in allen Sätteln gerecht zu sein.“ (Kant: Kritik der praktischen Vernunft A 45) In allen Sätteln gerecht ist die Hineindichtung des Subjekts, das Remedium des ermüdeten Denkers, der Aufklärungsoptimismus der Vernunftmetaphysik, mit dem die faule Vernunft auf die Metaphysik zurücksieht und ins Übersinnliche schwärmt. Scham des ermüdeten Denkers vor seiner faulen Vernunft, die hindert, den einen Sattel der eigenen Philosophie zu satteln? Schopenhauer hilft nicht, Kant vielleicht? Der eine Sattel der eigenen Philosophie ist der Verlust des Subjekts, der den Ursprung des Denkens schickt. Dieser ist nicht allen Sätteln gerecht. Er ist allen Vorteils entblößt, den eine nihilistische Karriere verspricht. Er schenkt den anderen Anfang der Metaphysik, das sanfte Joch, das den ermüdeten Denker auf das schöne Roß zwingt, Scham in Zuneigung und Achtung in Liebe verwandelt, um beide,

Roß und Reiter, in einem Ritt zu vereinigen, der sie im Hippodrom um das Ende der Pahn trägt. Mit Rekurs auf Kant kann sich Nietzsche von der „Vernunft der Vernunft trennen, der „windigen, überfliegenden, phantastischen Denkungsort“ der Aufklärung, welche kühn behauptet, „einer freiwilligen Gutartigkeit ihres Gemüts, das weder Sporn noch Zügel bedürfe, für welches gar nicht einmal ein Gebot nötig sei, zu schmeicheln, und darüber ihrer Schuldigkeit, an welche sie doch eher denken sollten, als an Verdienst, zu vergessen.“ (A 153)

**„Selbst wenn Nietzsche
nicht einmal mehr dem Namen nach
bekannt ist,
wird das herrschen,
was sein Denken denken muß.“
(Heidegger)**

In der Formel von der Gutartigkeit des Gemüts ist die Hineindichtung des Subjekts durchgeführt und als ein schmeichelhaftes Verdienst der Metaphysik angenommen; man versteht die Scham Nietzsches vor der Schuld der Metaphysik, mit der sie ihren anderen Anfang schuldig bleibt. Das schöne Roß der Metaphysik braucht einen reitenden Artilleristen, der in dem einen Sattel der eigenen Philosophie den „Sporn“ der Ideen mit den „Zügeln“ der Begriffe verbindet, um aus dem Verlust des Subjekts den Ursprung des Denkens zu gewinnen und dem Gemüt „Gebote“ einzupflanzen, die alle Hineindichtung des Subjekts ausschlagen. Das Gebot gebietet die Sache des Denkens, das reine Denken selbst. So können Roß, Reiter und Ritt nicht von der schmelzenden Beschaffenheit sein, zu der sich die Vernunft flüchtet, um im Hippodrom der Metaphysik die ungestörte „Freiheit des Bratenwenders“ zu genießen, „der auch, wenn er einmal aufgezogen, von selbst seine Bewegungen verrichtet.“ (A 174) Roß, Reiter und Ritt des anderen Anfangs müßte die hypostasierte Gutartigkeit des Gemüts abweisen, die noch Freud in Anspruch nimmt, um ihr im Kontext der Metapsychologie zu verfallen: „Man könnte das Verhältnis des Ichs zum Es mit dem des Reiters zu seinem Pferd vergleichen. Das Pferd gibt die Energie für die Lokomotion her, der Reiter hat das Vorrecht, das Ziel zu bestimmen, die Bewegung des starken Tieres zu leiten. Aber zwischen dem Ich und Es ereignet sich allzu häufig der nicht ideale Fall, daß der Reiter das Roß dahin führen muß, wohin es selbst gehen will.“ (Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Neue Folge, Nr. 31)

Der Ursprung des Denkens gehört der genauen Gunst des anderen Anfangs, der Disziplin der Gebote des reitenden Artilleristen, seiner Nomothetik. Sie geht aus einer eigenwilligen Hermeneutik des Ungedachten der onto-theologischen Herrlichkeit hervor, in der die Vernunft längst eingerichtet ist, um in schmelzender Beschaffenheit die Hineindichtung des Subjekts ins Werk zu setzen. Die Nomothetik Nietzsches gebietet, wie wir sehen werden, Metaphern. Und stehende Sätze. Vielleicht: eine Dichtung der Philosophiegeschichte.

Der Ursprung des Denkens wird freigeschossen – es ist der „Trieb, der philosophiert“ (Nietzsche), der den Verlust des Subjekts an sich nimmt und den anderen Anfang austrägt, um den Ursprung des Denkens einzutragen. Der Trieb, der philosophiert, ist nur jenem Sattel gerecht, der das schöne Roß zäumt, das durch Scherz, List und Rache das Hippodrom der Metaphysik absolviert, um das intelligible Substrat der Nomothetik Nietzsches zu bewahren und die Gutartigkeit des Gemüts – gesondert, gewaschen, gewogen – fahrenzulassen. Der Ursprung des Denkens wird nicht in eine Setzung des Subjekts zurückgenommen, sondern als intelligibles Substrat in eine Nomothetik freigegeben, denn die Rückkehr zum Subjekt würde den Ausfall des Denkens festschreiben: „Das Unerschöpfliche und zu Schaffende ist das Gesetz.“ (Heidegger: Nietzsche 1; 154)

Die Nomothetik Nietzsches faßt die noumenale Existenz des

Ursprungs des Denkens, in dem Ritt, Reiter und Roß des anderen Anfangs der Metaphysik wurzeln und sich im Parcours des Hippodroms beglaubigen. Der Ursprung des Denkens ist „unerschöpflich“, wie der „Trieb, der philosophiert“, unersättlich ist; so entfaltet die Nomothetik Nietzsches als Disziplin des anderen Anfangs der Metaphysik eine weitgespannte Homologie von unersättlichem Trieb und unerschöpflichem Ursprung, noumenaler Existenz und intelligiblem Substrat des Denkens: Textkörper der Nomothetik Nietzsches. Rastlos befragt der Nomothet die Unersättlichkeit des Triebes und die Unerschöpflichkeit des Ursprungs, um das Denken aus seinem anderen Anfang zu bedenken, in den es eingehen soll, um aus ihm aufzustehen: „Denker sind die Gründer von jenem, was bildhaft nie anschaulich wird, was historisch nie erzählt und technisch nie berechnet werden kann; was jedoch herrscht, ohne der Macht zu bedürfen.“ (Heidegger: Nietzsche 1; 475)

Der Nomothet herrscht als reitender Artillerist gegen die Macht des Platonismus; die Gründung eines anderen Anfangs schreibt die Grammatik der Umkehrung des Platonismus. Denn der Platonismus überzieht die Geschichte der Metaphysik mit Nierenprüfern, Falschmünzern und Schleiermachern der Gutartigkeit des Gemüts, die das Denken seinem Feind, dem Subjekt, abtreten und in den Bann einer Individuation verschlagen, wo das Ungedachte der Vernunft nicht verschlägt. Gewiß: Die Umkehrung des Platonismus muß aus dem Platonismus sprechen; in einer weißen Rede, die das Denken erhebt, um sich seiner zweiten Unschuld zu versichern und als Metapher unvollständiger Begriffe, unvollkommener Ideen, unsicherer Bedeutungen und unfaßbaren Sinnes zu artikulieren. Und man versteht nun, daß das Denken, wenn es philosophiert, der Sophistik zuneigt, der „Kultur der unbefangenen Weltkenntnis“ (1; 1127), fein, reich, erfinderisch. Der Sophist ist Schauspieler, gründlich und abgründlich, der den Bann der Individuation abschüttelt, in den die Herrlichkeit der Vernunft zusammenzieht, und unter eine „Glocke von Unwissenheit“ (3; 462) flüchtet, wo er einem geheimen Vergnügen frönt: „Den Tugend-Ungeheuern mit einem innerlichen Spott begegnen; déniaiser la vertu - geheimes Vergnügen.“ (3; 648) Er reißt den Bauplatz der Vernunft ein, erschüttert die Gebäude der Aufklärung, entwendet die Gerüste der Überzeugung und verschiebt die Materialien der Gewißheit, zerfleddert den grandiosen Konstruktionsplan des Platonismus. Er schlägt den Eigendünkel nieder und zwingt zur „Bescheidenheit des Bewußtseins“. Daher kann Deleuze schreiben: „Tout le platonisme est construit sur cette volonté de chasser les phantasmes ou simulacres, identifiés au sophiste lui-même, ce diable, cet insinuateur ou ce simulant, ce faux prétendant toujours déguisé et déplacé.“ „Der ganze Platonismus ist auf den Willen gegründet, die Phantasmen und Trugbilder zu verjagen, mit denen der Sophist selbst identifiziert wird – dieser Teufel, Schmeichler, Blender, dieser stets versteckte, unstatthafte Freier.“ (Différence et Répétition 166)

**„Was wir schreiben,
ist mit Notwendigkeit
das Gleiche,
und das Werden dessen,
was das Gleiche ist,
entfaltet in seinem
Wiederbeginn
unendlichen Reichtum.“**

Mallarmé

Der Sophist, der die Sache des Denkens in der Philosophie freit, erläßt die Nomothetik der „Abseits-Gestellten, Einsiedler, Flüchtlinge und Auswanderer aus der Realität“ (3; 730) des Platonismus, ohne aber den nihilistischen „Aufstand in die Subjektivität“ (Hei-

degger: Nietzsche 2; 379) anzuzetteln - denn alle Welt weiß, daß eine Metaphysik unhaltbar ist, die sich der Vernunft verpflichtet, welche vor dem anderen Anfang nicht bestehen kann. Der „Aufstand in die Subjektivität“ entspricht den Tugend-Ungeheuern des Platonismus und stiftet ihre „Schule der Verleumdung“: „Die Philosophen haben nie gezögert, eine Welt zu bejahen, vorausgesetzt, daß sie dieser Welt widerspricht, daß sie eine Handhabe abgibt, von dieser Welt schlecht zu reden.“ (3; 736) Die Schule der Verleumdung muß den platonischen Philosophen hinreißen, das wilde Roß der Metaphysik nihilistisch zu bändigen. Er muß es malträrieren - er „zieht noch gewaltsamer dem wilden Rosse das Gebiß aus den Zähnen, so daß ihm die schmähsüchtige Zunge und die Backen bluten, und Schenkel und Hüften am Boden festhaltend, läßt er es büßen.“ (Platon, Phaidros 254 e).

Am platonischen Feldzug der Gründe hat die Sophistik ihr geheimes Vergnügen; sie umgeht das Argument und spielt mit der Strategie; sie hält Einwand und Zustimmung in der Schwebe und begrüßt im platonischen Urbild nur ein weiteres Trugbild. Wissen behandelt sie als Meinung. Die Sophistik sucht den anderen Anfang der Metaphysik, in dem das Denken größer, grausamer und ruheloser wird als in der faulen Vernunft. In der Unbefangenheit der weißen Rede ist das gut gerundete Reich der Erkenntnis nur Herrschaft der Meinung. Im Platonismus macht sich das Wissen unnahbar, indem es die Meinung, von der es beherrscht wird, schnöde leugnet und so zur Herrlichkeit der Vernunft gelangt. Gegen das Wissen verhält sich die Kultur der unbefangenen Weltkenntnis als ein umgekehrter Hexenmeister, der das Wissen in den anderen Anfang stößt, wo es zur Meinung gerinnt, die Vernunft verzehrt und die Sache des Denkens erholt. Die Genesis der spöttischen Meinung setzt die Geltung des würdigen Wissens aus; so ist die Meinung das Epigramm auf den Tod eines Wissens, das sich nicht auf die Umkehrung des Platonismus versteht. Der Trieb, der philosophiert, betreibt eine unbefangene weiße Rede, die der Meinung ihren eigentümlichen Himmel gewinnt - den einer Morgenröte, „Orient des Textes“ (Bernard Pautrat), der die Metaphysik erst in ihrem anderen Anfang erhellt, zu der der reitende Artillerist ausfällt, um der Meinung im Hippodrom einen siegreichen Sitz zu besetzen: „Eine gute Haltung zu Pferd stiehlt dem Gegner den Mut, dem Zuschauer das Herz, - wozu willst du erst noch angreifen? Sitze wie einer, der gesiegt hat!“ (1; 860)

Der Trieb, der philosophiert, mag sich nicht im aufgezogenen Register des Wissens beruhigen, milde und still; er muß zur noch warmen Ordnung gelockerter Meinung drängen, wo er als Kultur der unbefangenen Weltkenntnis schillert: „Metapherntheater“ (Jean-Michel Rey), in dem die Nomothetik Nietzsches die Umkehrung des Platonismus inszeniert. Die Sophistik konzentriert das Grundproblem der klassischen Metaphysik, die Verhältnisbestimmung von Selbst, Sein, Wahrheit im Topos der Unbegreiflichkeit reinen Denkens, welches, gewappnet und geschmückt durch das kräftige Amulett der Meinung, mit der flinken Leichenflederei eines exoterischen Wissens aufnimmt. So kann der sokratische Genius der Unterscheidung niemals sicher sein, vom Sophisten unterscheidbar verschieden zu existieren - und dem Dämon der Analogie, dem Magier der Ähnlichkeit, dem Gaukler der Verwandtschaft wäre die leichte Figur eines sophistischen Sokrates nur ein weiteres geheimes Vergnügen im Hexenkreis der Trugbilder...

Der Sophist Kratylos zum Beispiel wird von Langeweile zermürbt, als Sokrates die schwerfälligen Embleme einer schleppenden Dialektik ausreizt, die entschlossenen Maschinen der Überredung anwirft und die unerwünschten Auslagen der Aufklärung feilbietet; rasch bekennt er sich zu Heraklit und enteilt aufs Land: geheimes Vergnügen. Kratylos verspürt, daß das reine Denken eine zu seltene Pflanze ist, als daß es auf dem Marktplatz der Vernunft erblühen könnte, wo das Wissen triumphiert. Kratylos' weiße Rede ist schon unterwegs zur Umkehrung des Platonismus - achtlos, unstimmig und unverzeihlich. Bis zu Nietzsche bezieht sich eine ganze Phalanx von Philosophen auf Heraklit und die Vor-

sokratik, um als Hanswurst Gottes, Parodist der Weltgeschichte oder Possenreißer einer neuen Ewigkeit am anderen Anfang der Metaphysik zu bauen, fremd und unscheinbar.

Geheimes Vergnügen am reinen Denken: „unbestimmt offen, kryptisch und parodistisch, das heißt verschlossen, gleichzeitig oder abwechselnd offen und verschlossen.“ (Derrida, Sporen 49) Unter dem Bauch eines Pferdes und im siegreichen Sitz, im Sporn der Ideen und im Zügel der Begriffe; der reitende Artillerist ist ein Meisterdieb der Metapher, der den Mut nimmt und das Herz greift, um vom häßlichen sokratischen Wissen abzukommen, dem Sklavenaufstand des asketischen Ideals und der Tugend-Ungeheuer. Kalt, hell und weitsichtig konzipiert das geheime Vergnügen am reinen Denken das nomothetische „Ideal des lebendigsten, übermütigsten und weltbejahendsten Menschen, der sich nicht nur mit dem, was war und ist, abgefunden und vertragen gelernt hat, sondern es, so wie es war und ist, wieder haben will, in alle Ewigkeit hinaus, unersättlich da capo rufend, nicht nur zu sich, sondern zum ganzen Stücke und Schauspiele...“ (2; 617) - zum Metapherntheater, gleichzeitig offen und verschlossen: in der differentiellen Affirmation des unersättlichen Triebes, der philosophiert, und des unerschöpflichen Ursprungs des Denkens, ihrer Identität und ihrer Differenz in der Umkehrung des Platonismus. Das nomothetische Ideal ist nicht die Askese des Wissens, sondern die Verschwendung der Meinung - in Übermut, Lebendigkeit und Weltbejahung; das Höchste Gut der Nomothetik Nietzsches, die schönste Apologie der Umkehrung des Platonismus und der „Schöpfung neuer eigener Gütertafeln“ (2; 196)

**„Schändlich wer
Diese Kunst
Blind zerlegt
Oder aufgibt
Für schlechten Zauber:**

**Die köstlich reinen
So ausdrucksvollen
Metaphern.“**

Mallarmé

Das da capo der Nomothetik Nietzsches ist im Ideal der verschwenderischen Meinung problematisch gedacht, regulativ bestimmt, spekulativ gefordert und assertorisch erkannt; eingeschrieben in die Gütertafel des reitenden Artilleristen und ablesbar in der „Kriegs-Praxis“ (2; 1071) des Hippodroms, wo es ja darauf ankommt, um das Ende herumzubiegen. Dort ragt der Tod Gottes entgegen und der pythagoreische Schrecken, der die Metaphysik heimsuchen muß, wenn sie von der schwindelerregenden Nachricht getroffen wird, daß der Demiurg der Substanz für den anderen Anfang ausfällt. In den ungezügelten Zeichen, die den Tod Gottes annoncieren, entziffert die weiße Rede eine seinsgeschichtliche Bedeutungslosigkeit, die den Falschmünzern, Schleiermachern und Nierenprüfern der Metaphysik den Titel Nihilismus einräumt, unter dem der gemeine Ehrgeiz des Wissens antritt, vor Lachen wiehernd: „Wenn der Mensch vor Lachen wiehert, übertrifft er alle Tiere durch seine Gemeinheit.“ (1; 703)

Der Nihilismus ist gemein, weil er die schmerzliche Scham über den Tod Gottes verlacht und die letzte Schuld der faulen Vernunft überschreit, mit der der sokratische „Gassen-Dialektiker“ den Marktplatz überschwemmt; er, „der sich zuletzt selber mit einer zudringlichen Bremse vergleichen mußte, welche dem schönen Pferde Athen von einem Gotte auf den Nacken gesetzt sei, um es nicht zur Ruhe kommen zu lassen.“ (1; 661) Das schöne Pferd Athen und die nihilistische Bremse, der Ursprung des Denkens und die Hineindichtung des Subjekts, die verschwenderische Meinung der Sophistik und das asketische Wissen des Sokrates, die nietzscheanische Scham und die platonische Schuld: „Ein einziger

mächtiger Querkopf wie Sokrates – da war der Riß unheilbar.“ (3; 339) Metapher der Krisis, Krisis der Metapher. Der Riß ist unheilbar und soll es sein.

So muß die Metaphysik ihren anderen Anfang entdecken, um ungebremst, ungebeugt um das Ende des Hippodroms zu biegen und die Kultur der unbefangenen Weltkenntnis zu affirmieren – die „wilden Rosse“ (1; 543) der Nomothetik Nietzsches, kraftvoll, kühn, geschmeidig. Sie fangen den andauernden Tod Gottes auf, übernehmen die nahende Bedeutungslosigkeit in der Umkehrung des Platonismus und verhängen den anderen Anfang über die Philosophie. Das schöne Pferd Athen ist ein Verhängnis, das der letzte Philosoph der Metaphysik verhängte, bevor er selber verhängen wurde. Die Katastrophe von Turin ist Nietzsches zweiter „Reitunfall“ (Janz): als er dem durch Peitschenhiebe verwundeten Droschkengaul schluchzend um den Hals fiel, nach dem ersten in seiner Militärzeit. Das schöne Pferd Athen ist die Ausnahme unter den Tieren, das allein das Hippodrom mit den Zeichen des Gleichen belegt, nun, nachdem der Tod Gottes das Selbe der Substanz verraten hat. Ein Reitunfall, der den gefährlichen Reiter nimmt und dem Roß eine höchste Möglichkeit philosophischen Lebens gönnt? Das schöne Pferd Athen verhängt den Reitunfall – einmal, zweimal, da capo . . . bis der Reiter, der fällt, einen Satz zum Stehen bringt, für den er, unter dem Bauch des wilden Rosses, erschöpft und mit Schweiß bedeckt, einstehen muß.

Nietzsches Mutter nennt ihn einen „stehenden Satz“: „Er hat so stehende Sätze, die er vielfach wiederholt, so jetzt: 'ich bin tot weil ich dumm bin', auch umgekehrt sagt er es, oder 'ich bebe keine Pferde' anstatt liebe, welches Wort ich ihm hundertfach auf unseren Gängen wiederhole, bringt er es aber trotzdem selten richtig hervor, so diesen Morgen . . . war es sein erstes Wort: 'ich bebe keine Pferde.'“ Und Janz kommentiert in seiner Biographie: „Denkt man an den Zwischenfall in Turin mit dem Pferd, an seinen Stolz, mit dem er sich 'reitender Artillerist' nannte, so erhält dieser Ausspruch eine unheimliche Dimension.“ (Janz, Biographie Bd.III 154) Unheimlich ist nur die Dimension, mit der eine Interpretation einen Text verschwinden lassen kann, mit der ein „stehender Satz“ ausgestanden und abgemacht werden kann, bis er flach liegt, im Nihilismus verschüttet, dem Grab der Metapher.

Ich bebe keine Pferde. Wie, wenn wir diesen Satz auf zwei Beine stellen: „Ich bebe. Keine Pferde!“ Schon steht er. Nietzsche bebt, und die Mutter überschüttet den Text mit Interpretation, hundertfach auf ihren Gängen, statt ihn ins Hippodrom zu stellen, wo er von selbst steht. Nietzsche bebt um des schönen Pferdes Athen willen, um den „bestverschütteten aller griechischen Tempel“ (3; 465), die Sophistik und die Vorsokratiker. Nietzsche bebt, da das schöne Pferd Athen aus dem Hippodrom vertrieben ist. Alles war – umsonst: „Die ganze Arbeit der antiken Welt umsonst: ich habe kein Wort dafür, das mein Gefühl über so etwas Ungeheures ausdrückt. – (...) Nicht besiegt, - nur ausgesogen!“ (2; 1230/1) Kein Wort, aber die Metapher. Keine Pferde – umsonst: die Tugend-Ungeheuer haben gewütet und das Hippodrom ausgesogen. Sie haben es nicht einmal zum Reitunfall gebracht; sie haben ihn nicht nötig. Was bleibt, wenn es mit dem Sein nichts ist? Das Gleiche? Die Sache des Denkens? Das Gesetz? Das Unge dachte? Das geheime Vergnügen? Der Text? Die Dichtung der Philosophiegeschichte? Die Metapher? Auf alle Fälle – ein stehender Satz. Er klingt, von Fall zu Fall, in unseren Ohren: Der andere Anfang der Metaphysik wird wie ein Beben sein – oder er wird nicht sein.

1
Die Musik, ich weiß,
soll das Geheimnis hüten;
behaupten es die Schrift.

2
Sinnleerer Trug gemessener
Einführung. Bleibend vielmehr
die ungerührte Liebkosung:
Geburt des Gedankens.

3
Wagnis der Kunst:
Musik und Schrift
sind Wechselgesichte,
ins Dunkel gelegt –
schillernd vor Erscheinung,
der einzigen, gewiß –
Gedanke genannt.

4
Die Schrift,
leiser Schwung der Abstraktion,
erwirbt ihr Recht vor dem Fall
der nackten Klänge.
Musik und Schrift vereint:
in erster Scheidung
von der Rede – im Grauen
vor Geschwätz, sicherlich.

Mallarmé

Autonomie der Graffiti

Ein Gespräch

Vor einigen Wochen – die Medien berichteten darüber – wurde Harald Naegeli, der „Zürcher Sprayer“, von Beamten des Bundesgrenzschutzes verhaftet, als er aus Skandinavien in die Bundesrepublik einreisen wollte. Seither lebt er unter der beständigen Drohung, an die Schweiz ausgeliefert zu werden, wo er zu hohen Gefängnis- und Geldstrafen verurteilt worden war. Mit Harald Naegeli sprach Hans-Joachim Lenger.

Ich meine, daß Kunst eine politische Äußerung ist. Die Kunst braucht kein Alibi, sie ist auch nicht Alibi. Sie ist gesellschaftliche Botschaft, und dadurch bewegt sie sich automatisch im politischen Raum. Allerdings – jetzt kommt vielleicht das Entscheidende: Wie ist diese Äußerung formuliert? Man kann das vielleicht so unterscheiden: Eine traditionelle oder konventionelle Äußerung macht sich in erster Linie als eine Proklamation klar. Also: Wir fordern irgendwas, oder: Wir sind gegen... oder: Wir unterstützen usw. Das ist eine klar umrissene Proklamation. Aber die künstlerische Äußerung ist im wesentlichen eine Fragestellung. Man zieht graphische Linien und ist wie betroffen von einem Rätsel: Was ist das? Was bedeutet das? Das ist ja zauberhaft! Warum ist das? Da setzt eine Fragenkette des Betroffenseins ein, des Erstaunens, vielleicht auch des Erschütterenseins in Schmerz oder in Freude, in emotionalen oder psychischen oder geistigen Schichten, die einen zunächst anderen Charakter haben, als den vordergründig politischen. Ich glaube, daß meine Figuren magische Bildzeichen sind, die etwas von dem Erstaunen, Mensch zu sein, ausdrücken.

Ich denke, daß die politische Ordnung, die politische Begrifflichkeit, die politische Sprache keine Antwort auf diese Figuren finden kann. Sie kann nicht entgegenen. Oder wie erklärst du dir die Tatsache, daß deine Figuren in Zürich im wirklichen Sinn eine Unruhe geschaffen haben?

Spießertum

Ja. Die Züricher waren verbiestert, aufgewühlt, aufgerührt. Ich denke in letzter Zeit über mein Herkommen nach, und zwar im

Sinne einer Schuld. Ich meine, daß meine Geburt in diesem Land, mein Leben in diesem Land eine Verschuldung ist. Durch die beiden Kriege und insbesondere heute, wo es ein unvergleichliches Schmarotzen an der 3. Welt gibt – aber es geht noch sehr viel tiefer: Die Verschuldung ist wahrscheinlich nicht einmal so sehr diese materielle Ausnützeri von fremden Kapitalien und Lebensstoffen. Es besteht eine Verschuldung im Verلودern eines geistigen Erbes. Das, meine ich, ist Schuld, kollektive Schuld.

Heute wird einem Materialismus gehuldigt. Juristisch zeigt sich das auch in der Verfolgung von Leuten wie mir, in der Verfolgung von jedem Kritiker. Jeder, der sich kritisch äußert, wird verfolgt; er wird eingeschränkt, vertrieben, mundtot gemacht, und die wirklichen Verbrecher werden als ihresgleichen von den entsprechenden Staatsorganen behandelt. Mit welcher Nachsicht werden die Wirtschaftsverbrecher behandelt! Das ist legalisiertes Verbrechen. Und ich meine, daß diese Korruption im gesellschaftlichen Leben, die sich in den Staatsvorgängen widerspiegelt, tief abgedeckt ist durch die vielen hunderttausenden von Spießern; ein erschreckender Konformismus herrscht da. Wenn man bedenkt, daß die Sozialdemokraten dort als Extremisten angesehen werden...! Die sind ja nun wirklich schon eine Bürgerpartei! Dann kann man sich etwas reimen, nicht wahr. In meinem Fall kommt eine grundsätzliche Haltung der Schweizer zum Ausdruck. Den Schweizern ist die Abstrafung eines ihrer Bürger so bedeutsam, daß sie international fahnden lassen – wenn es überhaupt ein Delikt ist – wegen eines Bagatelldelikts. Man könnte doch denken: Jetzt sind sie den Kerl los, der ihnen so viel Ärger macht. Die könnten doch froh sein. Nein, sie sind nicht zufrieden. Es muß gestraft werden. Strafe muß sein. Sonst ist das Gerechtigkeitsgefühl vollkommen durcheinander. Aber es geht ja noch weiter. Der Beuys hat mir gesagt, er werde seinen Fuß nie wieder in die Schweiz setzen, falls wirklich die Auslieferung stattfindet, und er hat die beiden Ausstellungen erst einmal abgesehen. Jetzt ist dieses Land also vor die Alternative gestellt, ob die Abstrafung eines sei-

ner Bürger – die ihnen ja in keiner Weise mehr etwas nützt – oder die geistige Auseinandersetzung mit dem immerhin umstrittensten und, man kann sagen, international profiliertesten deutschen Künstler, also Beuys, mehr wert ist. Aber Beuys ist ihnen weniger wert als die Abstrafung. **aus der Schweiz ausgewiesen wurden, weil sie in „wilder Ehe“ lebten. weiß von Karola und Ernst Bloch, daß sie aus der Schweiz ausgewiesen worden, weil sie in „wilder Ehe“ lebten.**

Die Schweiz war nach 1848 das beste europäische Exilland.

Das hat sich aber rasch geändert.

Und zwar radikal. Auch Musil hat sich außerordentlich beklagt, und Tucholsky sprach von „Emmentaler-Faschisten“. Es sind Hosenscheißer und Emmentaler-Faschisten. Sie sind nicht für Hitler, aber sie sind Hosenscheißer und Emmentaler-Faschisten. So ist es. Und heute ist es natürlich noch schlechter. Vom Ausland her muß man sich die Frage stellen, ob es überhaupt den Wert hat, über die Schweiz nachzudenken, denn das Land ist praktisch unergiebig. Die paar Künstler, die etwas zu sagen haben, die kann man ja beachten. Aber was das gesellschaftliche Leben angeht – hat es überhaupt einen Wert für die Ausländer, sich intellektuell mit der Schweiz zu beschäftigen?

Auslieferung

Es gab aber auch die Revolte in der Schweiz, die Unruhen in Zürich und in anderen Städten.

Ja, die Schweiz hätte vielleicht eine Bedeutung, wenn es wahr wäre, daß die Spießbürgerei zu einem allgemeinen gesellschaftlichen Problem wird; Spießertum in einer derartigen Überwältigung, daß ganze soziale Konflikte daraus entstehen, die bis ins staatliche und kulturelle Gefüge hineinwirken. Da wäre die Schweiz vielleicht tauglich als Studienobjekt. Die Nation der Gartenzwerge! Aufpassen! So nie werden! Das wäre für ausländische Verhältnisse vielleicht interessant.

Wie sieht es denn jetzt praktisch aus? Du bist in einer Situation, in der du täg-

lich ausgeliefert werden kannst?

Ich bekomme ja keine Information, aber im Prinzip ja, im Prinzip kann ich jeden Tag ausgeliefert werden. Es hängt jetzt natürlich sehr viel von deutscher Seite ab, ob sie mich ausliefern oder nicht. In mir würde viel weniger eine Person oder irgendein Künstler ausgeliefert werden als vielmehr ein Modellfall. Ich würde sagen, daß sich in meinen Aktionen und Figuren irgendetwas verdichtet, was ein allgemeiner Anspruch ist: die Freiheit, die Autonomie der Kunstausübung. Das ist der Grund, weshalb die Anteilnahme so groß ist. Wenn ich nicht ausgeliefert werde, würde es ja bedeuten: Dieser Rang wird der Kunst beigemessen; andernfalls würde sich auch zeigen, daß im Bewußtsein der Gesellschaft eine kulturelle Äußerung keinen oder einen nicht genügenden Stellenwert hat.

Wobei aber der besondere Fall ist, daß du nicht im traditionellen Sinn Künstler bist. Es hätte ja niemand etwas dagegen, wenn du im Museum sprachen würdest...

Ja, aber das ist inzwischen offensichtlich, daß diese künstlerische Seite, auch wenn sie niemals im Museum stattfindet, derart deutlich ist, daß das Museum eigentlich nicht mehr eine so große Rolle spielen wird. Der grundsätzliche Gestus, der sich zwar außerhalb der Museen abspielt, ist doch inzwischen genügend als künstlerische Äußerung gewürdigt worden; und dann geht es doch um das Grundsatzproblem: Wie viel Freiheit wird der Kunst zubilligt? Und das vielleicht gerade deswegen, weil sie nicht mehr im Museum stattfindet.

Das meinte ich. Im Museum wäre es eine ganz unproblematische Angelegenheit. Da kann ja sozusagen jeder machen, was er will...

Ja.

...nur hat sich dieser Betrieb auch erschöpft. Und jetzt besetzt du eine Grenze, indem du als Künstler an Orten operierst, an denen im traditionellen Verständnis kein Künstler operiert. Das ist nicht vorgesehen. Man kann als Künstler in Museen, Galerien, Ateliers tätig sein oder auch als land-artist in der Wüste;

aber mitten in der Stadt ist eine künstlerische Äußerung nicht vorgesehen. Einerseits kann also nicht bestritten werden, daß es sich bei deinen Figuren um künstlerische Äußerungen handelt; andererseits finden sie in einem Raum und unter Bedingungen statt, an denen man Kunst nicht erwartet...

Wo man sie nicht will.

...und außerdem entzieht sich der Autor dieser Figuren – deine Identität war ja über längere Zeit nicht bekannt, auch dies eine Sache, die „aus dem Rahmen“ ist, eine zusätzliche Irritation.

Person und Werk

Da ist etwas zu sagen zum Verhältnis von Person und Werk. Die Person verfällt ja mit der Zeit, endgültig verfällt sie mit dem Tod. Aber die Produkte verfallen niemals. Es ist typisch: Der Staatsapparat kann eigentlich nur auf die Person losgehen. Er kann mich einstecken, ausliefern – das ist möglich. Die Person kann sogar ausgelöscht werden, aber nicht das Werk. Auch wenn die Figuren weggetilgt werden, so sind sie doch völlig unangreifbar. Sie behaupten sich tatsächlich durch ihre bloße Existenz. Man kann sie auch nicht strafen. Man kann sie nur aus dem Bewußtsein auslöschen versuchen, aber bereits der Akt des Auslöschens ist eine Erinnerung an die Existenz dieser Substanz, die mitgeteilt worden ist. Und deshalb meine ich eigentlich, daß meine Person auch jetzt, wo sie bekannt ist, immer noch im Hintergrund steht im Vergleich zu den Produkten. Vielleicht sollte man das überhaupt immer wieder hervorheben, daß der Autor etwas vergleichsweise Einfaches und sehr Übersehbares ist. Wenn ich z.B. mein Leben nehme, dann ist das ein sehr gewöhnliches Leben und in keiner Weise außerordentlich. Das ist vollkommen überblickbar, in jeder Weise kontrollierbar, in jeder Weise – ich würde fast sagen: gewöhnlich, alltäglich. So wie ich leben Millionen von Bürgern. Nehmen wir einmal diesen ganz winzig kleinen Akt der Revolte aus, der überhaupt notwendig ist, um das Produkt herzustellen; diesen Akt ausgenommen. Aber der ist ja nur ein

Bruchteil einer Sekunde im ganzen Leben. Dann bleibt da immer noch der ungeheure Rest, nämlich das Produkt: unerklärbar, unanpaßbar, unausgesprochen. Und mit diesem Produkt sollte eigentlich die Auseinandersetzung stattfinden, nicht oder jedenfalls viel weniger mit meiner Person. Der Brennpunkt der Auseinandersetzung wären die genauen Analysen von den Figuren, wie sie zusammenprallen mit dem Staatsapparat... Ich will einen Versuch machen, das Problem anzugehen. Das Produkt ist immer die Folge einer Biographie. Ein Künstler, der sein Werk ändern will, der muß sein Leben ändern. Man muß die Lebensbedingungen auf eine sehr entscheidende Weise ändern. Man muß wahrscheinlich den Raum wechseln, die Lebensverhältnisse wechseln, das Umfeld wechseln, die menschlichen Begegnungen wechseln, man muß, kurz gesagt, andere Reibungsflächen – geistige, psychische, wie immer – anstreben, sonst kann man das Werk nicht ändern, vorausgesetzt, daß das Werk die Folge der Biographie ist, was ich doch irgendwie vermute. Ich weiß es nicht, aber es könnte doch so sein.

Bei mir hat sich das ganz konkret so abgespielt, daß ich ursprünglich ein bürgerlicher Künstler war, der sich mit Collagen beschäftigte; d.h. ich saß eben im Raum, das war schon der Lebensraum, ich ging auf die Straße hinaus, pflückte Abfälle auf, sammelte die in dem Privatraum und addierte die auf einer Fläche zusammen. Das setzt einen ganz bestimmten Lebensrhythmus voraus; der wurde dann gebrochen, als ich in die Straßen ging. Dieser Lebensraum wurde dann immer mehr gesteigert, immer mehr verdichtet, er wurde auch immer mehr belastet mit Konflikten und Problemen. Z.B. die Verfolgung, die Ahnung, daß es einen internationalen Haftbefehl gab – ich hatte es ja immer unbewußt gespürt, daß da etwas ist, obwohl der Verstand mir sagte, das könne unmöglich sein. Aber irgendwie hatte ich doch die genaue Ahnung, daß da so etwas ist. Ich bin jedem Bullen ausgewichen, um jede Begegnung zu vermeiden. Das kann nicht ohne Einwirkungen bleiben.

Aber woher kommen dann die Figu-

ren? Einerseits sagst du, sie kommen aus dem Leben, aus einer Lebensgeschichte; andererseits sagst du, du führtest ein ganz normales, alltägliches Leben wie Millionen andere auch. Aber denen kommen die Figuren nicht.

Das ist wahrscheinlich doch ein Erbe, das ich habe, aus der Vorgeschichte. Ich denke, ich hätte noch eine archaische Vorerinnerung an solche Zeichen. Entweder war ich selbst mal so einer, oder, wenn nicht, dann hätte ich noch eine so starke Erinnerung an diese Bedingungen oder Schichten, daß dieses Erbe auch jetzt noch unter diesen Verhältnissen lebendig genug ist, um seinen Ausdruck zu finden. Das will ich meinen, sei die Grundlage der Figuren und vielleicht auch eine mögliche Begründung für die Magie, die diese Figuren haben. Aber da kommt auch eine Frage nach der Qualität auf. Ich bin ja nicht der einzige Graffiti-Aktionist, es gibt ja viele tausende, die in den Städten arbeiten. Aber sie machen keine guten Figuren. Bislang habe ich noch keinen sehr guten Graffiti-Aktionisten gesehen, der mit Figuren arbeitet.

Dialoge

Was ist „gut“?

Das ist sehr schwer zu beantworten.

Ich habe in manchen Städten Versuche gesehen, zu kopieren, vielleicht zu lernen, vielleicht sogar, dir zu antworten, eine Entgegnung zu finden auf deine Figuren, einen Dialog auf Häuserwänden zu führen. Aber dieser Dialog ist nicht sehr weit vorangekommen.

Ja. Diese Dialoge haben mich immer außerordentlich erfreut. Da sind sehr viele gelungen gewesen, z.B. wenn einer neben meine Figur schreibt: Keine Auslieferung von Harald Naegeli! Das ist ganz klar ein Dialog. Oder es gibt Kommentare zu den Figuren. Einer schrieb: Bravo, Bravo! Aber die graphischen Dialoge... Meine Figuren sind natürlich von anderen Graffiti-Aktionisten auch angegriffen worden. Das, fand ich, war auch noch ein Dialog, wenn meine Figuren bewußt verunstaltet und zerstört, durchgestrichen oder mit klebrigen Linien unkenntlich gemacht wurden. Das habe

ich deswegen sehr deutlich als einen Dialog empfunden, weil der Akt der Feindseligkeit sehr deutlich zum Ausdruck gekommen ist.

Feindseligkeit?

Ich weiß nicht, irgendjemand, der diese Figuren nicht mag oder sie bekämpfen wollte... Das war nicht so wie der Staat, der diese Figuren austilgt, sondern im Sinn einer Duldung der Existenz der Figuren: nur daß er sie mit neuen Zeichen versuchte zu beeinträchtigen oder in Frage zu stellen.

Ein Gegenzauber.

Einen Gegenzauber machen, ja, das ist wahr, das ist das Wort. Vielleicht kein sehr guter, kein sehr geschickter Gegenzauber, aber von unvergleichlich höherer Toleranz, weil nicht die Tötung beabsichtigt ist, wie der Staat sie beabsichtigt. Und um noch einmal auf die Qualität zu sprechen zu kommen - da sind ja noch die Amerikaner, von denen ich glaube, daß sie ein gesellschaftliches Karrieredenken haben, in der Leichtigkeit, mit der sie sich in den Kunstmarkt einfügen und nur zu leicht bereit sind, ihre Sachen auf Leinwände zu sprühen und zu verkaufen, in der Bereitschaft, auf öffentlichen Flächen zu sprühen. Ich habe gerade ein Telefon aus der Schweiz bekommen. Da ist ein Amerikaner nach Montreal geladen worden, der hat auf von der Stadt zur Verfügung gestellten Flächen gearbeitet, zu irgendeinem Jazz-Festival. Das ist eine Vereinnahmung. Ich glaube, daß die europäischen Graffiti-Aktionisten das niemals machen werden. Die bleiben insofern alle ganz konsequent politisch. Der Staat wird niemals zu so einem Parolen-Sprüher sagen: Ja, komm mal her, mach mal deine Sprüchlein darauf... naja, das kommt wahrscheinlich auch noch, das könnte ich mir sogar auch noch vorstellen.

Ich las jetzt, daß die Stadt Osnabrück dich eingeladen hat zu sprühen. Aber wahrscheinlich wären deine Figuren dann nicht mehr da.

Warum?

In dem Moment, in dem du als städtischer Angestellter...

Ja, ich wäre städtischer Beamter. Kunstbeamter.

Kunstbeamter mit der Spraydose. Aber die Figuren sähen wahrscheinlich

anders aus. Staatlich verordneter Zauber sieht doch anders aus.

Autonomie der Graffiti

Ich weiß nicht, ob es wirklich eine Schädigung für die Figuren sein würde. Wahrscheinlich auf die Dauer. Das ist überhaupt sehr schwer zu sagen: Welche Dynamik hat die künstlerische Energie? Die Interpretieren, die Künstler, die von vornherein im legalen Rahmen arbeiten, arbeiten ja nicht deswegen, weil sie im legalen Rahmen arbeiten, prinzipiell schlecht. Das stimmt ja nicht. Sie machen ja sehr gute Sachen. Ich weiß nicht, ob es einen direkten Einfluß hätte. Ich habe ja häufiger für das Fernsehen etwas gemacht; das war immer halblegal, man ist halt vor die Mauer gegangen und hat es riskiert. So wie im Gefängnis damals, als sie mich zum Filmen besuchten; da kamen die mit der Sprühdose und sagten: Machen Sie da mal was auf Papier. Und ich sagte: Da ist doch eine Mauer, die Gefängniszelle. Nur war ich da in einem bestimmten Sinn abgesichert durch das ZDF. Die Figur ist nicht schlecht geworden. Aber selbst, wenn die Figuren, die ich in staatlichem Auftrag herstellen würde, besser und nicht schlechter wären - so wäre es doch eine grauenhafte Entzauberung der ganzen Aktion. Es wäre die staatliche Vereinnahmung und Unschädlichmachung. Ich glaube, daß alle Graffiti von der Autonomie lebt.

Stimmt es eigentlich, daß die Stadt Zürich mittlerweile Tourismuswerbung mit deinen Figuren betreibt?

Nicht direkt. Mit dem Merian-Heft schon. Aber es geht noch viel weiter. Da ist z.B. das Gros Magazin, eine große Kaufhauskette, die mich zu 40.000 Franken Schadensersatz verklagt hat, aber gleichzeitig mein Buch vermarktet. Ich hab nämlich in deren Parkhaus Figuren angebracht. Angeklagt, aber ohne weiteres das Buch vermarktet. Das ist natürlich eine grenzenlose Verachtung desjenigen, der etwas herstellt. Einerseits wird er abgestraft, andererseits ist das Produkt gut genug, um ein Geschäft damit zu machen.



FRODO BAGGINS
Harold

FRODO

FRODO BAGGINS
Harold

Die Rücksichtslosigkeit der Verunsicherung

Über Harald Naegeli

Im September tauchen die ersten Figuren des Zürcher Sprayer auf. Was als kleine Provokation gegen einen miesepetrigten Dorfpfarrer beginnt, beherrscht bald das Zürcher Stadtbild. Mauern, Türen, Denkmäler, Parkhäuser der gepflegten Schweizer Metropole tragen seltsame Zeichen, moderne Höhlenbilder eines Unbekannten. Der Reigen der Motive ist zunächst begrenzt, erotische Frauenleiber mit großen Brüsten und betonten Schößen zwischen den Schenkeln, ausdrucksstarke Männchen und Getier, Teufelchen und Fische, die auf langen Beinen durch die Stadt eilen, vor allem aber immer wieder Augen, die ganz Zürich zu fixieren scheinen.

Bis 1979 entstehen nächstens fast 1500 Figuren. Aufregung stellt sich ein und wächst angesichts der Unverfrorenheit des Anonymus. Fast 200 Anzeigen wegen Sachbeschädigung gehen schließlich bei der Zürcher Justiz ein. Die verlangte Schadenssumme erreicht gar 200.000 Franken, die aufgebrachte Hausbesitzer für die „Verschandelung“ ihrer geputzten, grauen Häuserflächen einklagen. Doch während der Sprayer nachts unbeirrt weiter arbeitet, tappen die Behörden im Dunkeln. Alle Fallen, die man ihm stellt – besonders schöne Arbeiten werden demonstrativ übermalt, um ihn anzulocken – bleiben erfolglos. Die Zürcher Szene, und nicht nur die, feiert den Kunst-Anarchisten, der, wie Einfallsreichtum und Sicherheit seiner Sprayzeichnungen beweisen, kein Dilletant zu sein scheint. Biedere Bürger der Stadt kratzen die Genitalien aus seinen Idolen heraus, und 3000 Franken Kopfprämie werden auf ihn ausgesetzt. Das Anti-Spray-Spray „Vandal-Ex“ wird erfunden, und dennoch können die Reinigungskräfte der Stadt nicht schnell genug arbeiten. Derweil sammelt die Galeristin Gaby Arrigo über 4000 Unterschriften für den Erhalt der Spray-Bilder, Margrit Etter, eine Psychologie-Studentin in Zürich, schreibt ihre bald bei Galeristin Arrigo erhältliche Studienarbeit über „Spraybilder in Zürich“ und unterzieht den Sprayer einer psychologischen Untersuchung, ohne ihn zu kennen. „Das wirklich Ungeheure an diesen Bildern ist“

lautet ihr Resumee, „daß sich niemand ihnen entziehen kann. Sie sind da und können nicht ungeschehen gemacht werden. Sie fordern Auseinandersetzung, weil sie nicht 'unverbindliche Vorschläge' sind, wie der Sprayer sagt; bei Nichtgefallen kann man sie nicht beiseite legen und vergessen, denn die Figuren ermahnen einen Tag für Tag: Wir sind noch hier.“

Außerhalb des Kunstbetriebs

Der Schweizer „Art-Directors-Club“ ehrt die Bilder als „Beitrag zu einer außergewöhnlichen Umweltgestaltung“; der Sprayer lehnt den Preis ab. Doch ab jetzt macht nicht nur die Polizei auf ihn Jagd. Auch der Kunstbetrieb bemüht sich, den Ausreißer wieder einzufangen. Bereits zum dritten Mal hatte Gaby Arrigo Aufnahmen seiner Werke ausgestellt.

Naegelis Spiel mit dem Offiziösen der Kultur bekommt jedoch bald einen ernsteren Hintergrund. Denn in der Nacht vom 10. zum 11. Juni 1979 verliert er nachts auf dem Unigelände, vom Hausmeister bei der Arbeit ertappt, seine Brille. Als er am nächsten Morgen an den „Tatort“ zurückkehrt, wird er gefaßt.

Nun braucht er die Öffentlichkeit, die ihm wenigstens ein Mindestmaß an Schutz garantiert.

Sein Fall wird an die Bezirksanwaltschaft Zürich übergeben. Der damals 39jährige Harald Naegeli, Sohn eines ehrenwerten Sohnes der Stadt und einer gebürtigen Norwegerin, legt ein „volles Geständnis“ ab und äußert sich tagsdrauf als „Der Sprayer von Zürich“ selbstbewußt in seinem ersten Interview mit einer Zürcher Tageszeitung: „Meine leidenschaftliche Anteilnahme, meine Bindung an die Stadt, das Erleben ihrer fortlaufenden Zerstörung, die irrige Vorstellung, daß dagegen nichts zu machen sei, führten bei mir in den Jahren zu zunehmender geistiger und psychischer Verkrampfung, ich drohte zu ersticken. (...) Ich schlug zu – in die äußerste Erstarrung der Formen und löste damit meine eigene innere! In der ungeheuren Spannung des Tabubrechens, im Bewußtsein der unausgesetzten Bedrohung und im

Ringen um die stärksten Zeichengebungen, gelangen mir in der letzten Zeit präzise Zeitsymbole mit überpersönlichen, also kollektiven Inhalten.“

Schon hier erweist sich Harald Naegeli, der wieder auf freien Fuß gesetzt wird und dessen Anonymität die Behörden noch einige Zeit lang schützten, auch als cleverer Politiker seiner eigenen Interessen: Sich keine Blöße geben und seine Verwundbarkeit lieben, für jene dichten, konzentrierten Momente aufsparen, in denen er in Sekundenschnelle eine tote Stadt zum Leben erweckt, mit seinen Fabelwesen und abstrakten Zeichen bevölkert, deren Witz, Erotik und Melancholie die in die Wände eingesperrten Gefühle zu befreien versuchen.

Erotik

„Nach meinem Erleben ist es sehr erotisch“, beschreibt er das Spraying als eine Form des Spermien-Versprengens.

„Die Dose, und dann dieser Druck, und die Wolke . . .“

Er liebt die „weibliche Urform“, die Gebärende. Da gibt es aber auch die Frauen mit Scheren-Beinen, die Urangst der Männer. Aus manchen seiner Frauenkörper tritt gerade einer seiner Fische mit langen Beinen („damit sie sich auf dem Lande bewegen können“). In der Nähe von Wasser fühlt er sich geborgen, spürt „tiefe Schutzgefühle“ aus ihm hervorsteigen: So gehört zu der Magie seiner Zeichen an erster Stelle das Spiel mit den Symbolen der Fruchtbarkeit, das Leben, der Geborgenheit, die er in der Großstadtwelt so schmerzlich vermißt. In der Einsamkeit seiner nächtlichen Aktionen gewinnt er seine Sicherheit zurück.

Auch wenn der Sprayer jede Gelegenheit nutzt, um gegen die Betonierung der Städte zu polemisieren („Betonfassaden sind nicht einfach 'kalt und tot', sondern plumpe schwere Stirnen einer erstarrten Vernunft, die stumm, reglos allem Humanen abgeneigt ein sinnloses Eigenleben führen“), jede kahle Wand, auch älteren Datums, ist ihm als Folie für seine Figuren recht. Dankbar nimmt er jedes alltägliche Zeichen, ein Verkehrsschild oder einen Feuerlöscher, ein Geländer oder ein Ge-

sims, auf und mißbraucht es schalkhaft für das, was seine Figuren den lebendigen Bewohnern dieser Stadtlandschaften oft genug voraus haben: Die Kraft, gegen die Planung der Individualitäten anzuleben, über den Zwang zum Immergleichen zu triumphieren. Und doch gewinnt auch seine Arbeit einen manischen Zug.

Der „Tod“ seiner Figuren, die eine nach der anderen wieder aus dem Stadtbild getilgt werden, zwingt zur Fortsetzung der Arbeit, wenn die Auseinandersetzung nicht verloren gegeben werden soll.

„... und wenn ich im Rauschgefühl des scheinbar endlosen Gelingens“, so schreibt er in einer autobiographischen Skizze, „des unbeschreiblichen Glücks am Schluß gar zu übermütig wurde, Eulenspiegels Rat nicht folgte ein wenig auszusetzen, so schließlich auch erwischt wurde, so habe ich dennoch nicht zu bereuen, die Jugend, alle Junggebliebenen haben die Notwendigkeit der Sprayanschläge verstanden, kämpfen wir alle unentwegt um Jungsein, damit wir nicht ohne es zu merken ins traurige Lager der Philister, Saubermänner und Bürger geraten, die nichts haben als die Pleite ihrer Leblosigkeit, ihr Recht, ihre Ordentlichkeit und ihre Sauberkeit...“.

Lob und Strafe

Des Sprayers Fall gewinnt zusehends die Dimension einer Posse, in der Harald Naegeli wie sein Vorbild Till Eulenspiegel alle Schuhe vertauscht hat und nun jeder bemüht ist, sich sein Paar wieder zusammenzusuchen. Bis die Gerichte sich auf ihre Weise an diesem ernsten Spiel beteiligen, soll allerdings noch über ein Jahr vergehen, ein Jahr, in dem auch in der BRD Sprayfiguren auftauchen, die aus der Dose des Harald Naegeli zu kommen scheinen. In Berlin, Hamburg, Köln, Düsseldorf und Stuttgart gehen die Photographen auf die Jagd und machen reiche Beute. Frankfurts Uni-Präsident Kelm, nach den kurzlebigen Gästen auf „seinen Mauern“ befragt, verweist auf die „hervorragende Arbeit“ der für Gebäudereinigung zuständigen Abteilungen. Auch Kulturdezernent Hilmar Hoffmann sucht seine Schuhe zusammen und äußert

sich öffentlich über das „elementare Bedürfnis (...) graue Betonarchitektur mit Dekor zu versehen“.

Während er noch in Zürich arbeitet, wird die Jugendrevolte niedergeschlagen, als deren stumme Vorläufer er seine Figuren bezeichnet hat. Die Stadt verweigert den Jugendlichen schließlich alles, die Öffentlichkeit, ihre Kultur, ihr Haus.

Am 30.1.1981 hat es auch Harald Naegeli nicht mit Kulturdezernenten zu tun, sondern mit dem Zürcher Bezirksgericht.

Die 42 Seiten umfassende Anklageschrift zählt 192 Strafanzeigen, gestellt vom schweizerischen Staat, von öffentlichen Institutionen und Privatleuten, detailliert auf, außerdem Schadenersatzforderungen in einer Gesamthöhe von 206 000 Franken. Harald Naegeli bleibt dem Prozeß fern, der ihm als „geistige Bankrotterklärung“ erscheint. Am 11. Februar wird er wegen „wiederholter und fortgesetzter Sachbeschädigung“ zu 6 Monaten Gefängnis mit Bewährung verurteilt.

Wenige Tage später wird er in Stuttgart verhaftet, als er eine blumenähnliche Figur auf die Betonwand des Postscheckamtes zaubert. Er wird aus „Gründen der Verhältnismäßigkeit“ wieder auf freien Fuß gesetzt und soll sich auch in Stuttgart wöchentlich bei der Polizei melden. Später wird er in Stuttgart zu 3000 DM Geldstrafe verurteilt. Und während im Frankfurter Kunstverein Fotografien von Frankfurter Sprayarbeiten aus dem Herbst 1980 ausgestellt werden, bei Fricke in Frankfurt ein Buch dazu erscheint, wird in Zürich zum zweiten Mal gegen ihn verhandelt. Die Berufungsverhandlung vor der II. Strafkammer des Obergerichts des Kantons Zürich endet am 19. Juni mit einem Urteilspruch, der wie ein Schock auf Harald Naegeli wirken muß. „Harald Naegeli“, so heißt es in der Begründung für 9 Monate Gefängnis ohne Bewährung, sowie Schadenersatz über 100 000 Franken, „hat es verstanden, über Jahre hinweg mit beispielloser Härte, Konsequenz und Rücksichtslosigkeit die Einwohner von Zürich zu verunsichern und ihren auf unserer Rechtsordnung beruhenden Glauben an die Unverletzlichkeit des Eigentums zu erschüttern.“ Worte, die für sich selber

sprechen.

Am 20. November 1981 trifft ihn ein neuer Schlag. Seine Nichtigkeitsbeschwerde beim Kassationshof des Schweizer Bundesgerichts in Lausanne wird abgelehnt. „... Wer indessen aus politischen oder ideologischen Gründen Sachbeschädigung in dem Umfang vornimmt, wie der Beschwerdeführer es tat, um gegen die herrschende Ordnung vorzugehen, kann sich weder auf achtenswerte Beweggründe, noch auf die anderen Strafmilderungsgründe berufen.“

Die Schweizer Grenzen sind für ihn von da an „geschlossen“. In Zürich warten neun Monate Gefängnis auf ihn.

Die Herausforderung

Der Sprayer nimmt indes die Menschen in ihrem „Reviervverhalten“ ernst, will sie in ihrer Alltagswelt irritieren. Mit künstlerischen Mitteln geht er dabei über „Kunst“ hinaus, entwickelt so etwas wie eine kritische Semiotik der Lebenswelt: Verhärtete Wahrnehmungsstrukturen aufzubrechen, den Blick zu öffnen, für die Verletzlichkeit hinter den Fassaden, ihre zerstörende Gründlichkeit zu konterkarieren, um sie zu entlarven.

Für vieles gilt jedenfalls, was er über seine abstrakten Antennenblitze sagt: „Sie sind unverständlich, aber sie zeigen: hier wird nichts verkauft, hier wird gesendet.“ Was andere mit seinen Zeichen anfangen, läßt der Sprayer offen. Es freut ihn jedenfalls, wenn andere Sprayer auf ihn reagieren. Zuweilen kommt es zum Dialog mit einem ähnlich rastlosen „Kollegen“. Hauptsache bleibt, die bekannte Ordnung durcheinanderzubringen. „Der Mensch will wiedererkennen, nicht erkennen“, zitiert er Cocteau. Wenn es ihm gelingt, der Wahrnehmung nur ein Schlupfloch freizukämpfen, hat er schon viel erreicht...

27. August 1983 wird Harald Naegeli, für ihn selbst völlig überraschend, erneut verhaftet. Von einem Besuch in Norwegen zurückgekehrt, wird er an der Grenze im Fährbahnhof Puttgarden aufgrund eines internationalen Haftbefehls vom 14. Juli 1982, der bislang nicht verkündet worden

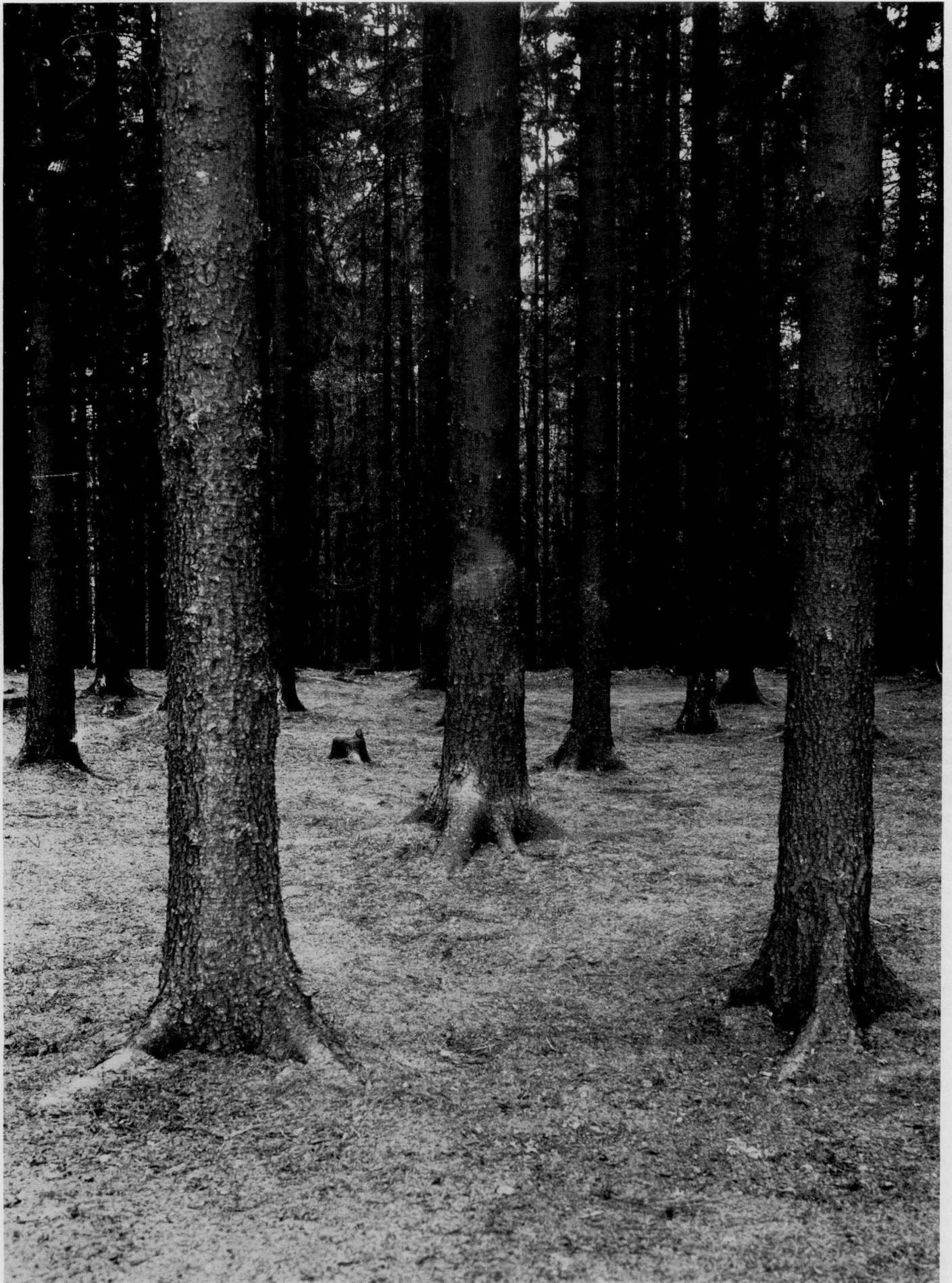
war, aus dem Zug geholt und in die Justizvollzugsanstalt Lübeck eingewiesen. Gegen 40 000 DM Kautions vorläufig freigelassen, muß er sich nun zweimal in der Woche in Düsseldorf, wo er seit längerem eine kleine Wohnung über dem Karlplatz bewohnt, bei der Polizei melden.

Am 4. Oktober mußte Harald Naegeli seinen gerade erteilten Lehrauftrag mit einem „Gastvortrag“ an der Fachhochschule in Wiesbaden antreten. Anstatt seine Vorlesung im Bereich „Formen visueller Kommunikation“ über „die künstlerische und psychologische Wirkung optischer Signale“ zu beginnen, sprach er im überfüllten Audi-Max über das Spannungsverhältnis zwischen Künstler und Staat.

Sichtlich irritiert fand er schon im Hörsaal erst in sein Element zurück als das Licht ausging, und er Diapositive seiner Figuren kommentierte.

Auftritte wie diese, können seine nächste große Herausforderung werden, wenn man ihn nur aus seiner inadäquaten Rolle als Medienstar entläßt, er über das reden kann, wovon er auch theoretisch etwas zu sagen hat: Der Zeichenwelt des Alltags, ihren Symbolen und ihrer Wirkung auf uns. Solange ihm die Auslieferung droht, braucht er den Rummel, der um seine Person gemacht wird ebenso dringend, wie die freie Atemluft, die ihm zusehends schon außerhalb der Gefängnismauern dadurch verloren zu gehen droht. Wie er diesem Zielkonflikt entgeht, bleibt abzuwarten, es wird ein Hochseilakt werden. Doch mit derlei Kunststücken hat der Eulenspiegel Naegeli schließlich Erfahrung.





Die Neuen Wilden

In der Abfolge von Stilen und Richtungen, die im Bereich der bildenden Kunst heute auftauchen, gibt es keine Notwendigkeit. Dennoch ist es nicht uneinsehbar, daß der Ära der Happenings, Aktionen und Konzepte der 70er Jahre, zu Beginn der 80er Jahre die Rückkehr zur Malerei folgte. Die neuen Maler werden als die „Wilden“ verkauft. Unsere Gesellschaft verstand sich immer schon gut auf Zweckmäßigkeit; „wild“ auf die Geschichte unserer Zivilisation bezogen heißt nichts anderes, als der imperative Hinweis: „zu erschließen!“. Nichts kommt heute noch wild auf den Markt. „Wild“ auf die Zukunft bezogen heißt „Weltlos“ und dann beginnt das Wilde erst dort, wo es keinen Kunsthandel mehr gibt.

Wo die Malerei zu Beginn der 80er Jahre mit „wilden“ und „heftigen“ Strich, grotesken Formen und Anspielungen auf archaische und moderne Mythologeme auftrat, da feierte dies die Kulturkritik umstandslos als eine Auflehnung gegen das Bestehende, gegen Unterwerfung und Verfügbarkeit, als wilden Aufbruch und Revolte. Die Maler aber wurden eingeordnet in Reih und Glied einer Familienchronik. Sie unterwarfen sich einem System von Regeln der Verfügbarkeit, der Konkurrenz und des harten Business. Erst dieses Reglement des Marktes hat die „neue wilde“ Bewegung als „wilde Erfahrung“ produziert; so wie ein Reisebüro einer Landschaft „ursprünglich“ und „wild“ zuordnet.

Man nimmt Urlaub und begibt sich in die Galerien vor die neue Malerei etwa wie ein Städter auf das Land. Dort erblickt er die ursprüngliche Natur: ein Fichtenwäldchen und ein grunzendes, graubesuhltes Schwein. Die Fichtenanpflanzung wurde vom Forstamt bestellt. Der Urlauber sieht die Bestellung nicht. Er kennt nicht die alte Bauernregel: „wasch nie ein besuhltes Schwein, es bringt dir's nimmer mehr ein...“. Er sieht ein Wildschwein in einer natürlichen Hölzung. Die natürliche Hölzung, – die Fichtenstämme stehen genau in Reih und Glied, man sagt besser: die natürliche Ordnung – die er wahrnimmt, ist ganz

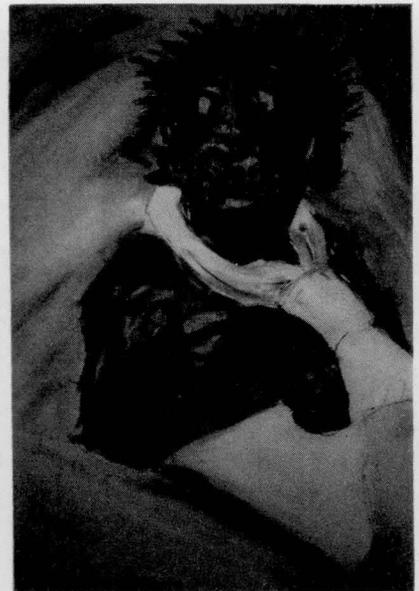
einfach seine gesellschaftliche Ordnung. Die Landschaft, die er betrachtet, spiegelt seinen bezahlten Urlaub wieder. Er sieht eine Landschaft, aber nicht das Netz der Geldverflechtung, das über die Grundstücke gelegt ist.

Die Frage, die mich hier beschäftigt, ist nicht in erster Linie die nach der malerischen Qualität. Die Antwort darauf öffnet nicht entscheidend den Zugang zur Eigenart einer wilden und heftigen Erfahrung, die mich interessiert.

Der menschliche Gorilla

Werner Büttner – zum Beispiel – hat ein Bild „Sozialstaatimpression“ gemalt, einen Gorilla mit vermenschlichtem Gesicht. Der Affe sieht aus wie bandagiert. Ich finde das Bild abscheulich, das Bild ist barbarisch gemalt. Doch dieses Bild geht mich etwas an! Es scheint geradezu ein Beispiel zu sein, daß Malerei, ohne sich ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel zu entledigen, stümperhaft ausgeführt sein kann und dabei nicht unwahr werden muß. Ganz gewiß ist dieses Bild kein naives Bild im Sinne des Genres einer „naiven Malerei“; aber der Maler beherrscht die Technik nicht. Es ist ein sehr starkes Bild. Es erstaunt mich, wie solche Bilder, – ganz vereinzelt zwar – aber doch in dieser Malergeneration so explosiv entstanden sind. Büttners Bilder wurden „besser“. Er hat die stümperhafte Malerei überwunden, er „lernte dazu“. Zu Beginn konnte er nicht geschickter malen. Später wurde das „schlechte Malen“ zu einem kalkulierten Ausdrucksmittel. Heute gesteht Büttner treuherzig einem Kollegen: er glaube, daß er das Malen langsam lerne. Tatsächlich, allmählich beginnt er die Kunstmalerei zu beherrschen, nur –, das geht einen nicht mehr viel an.

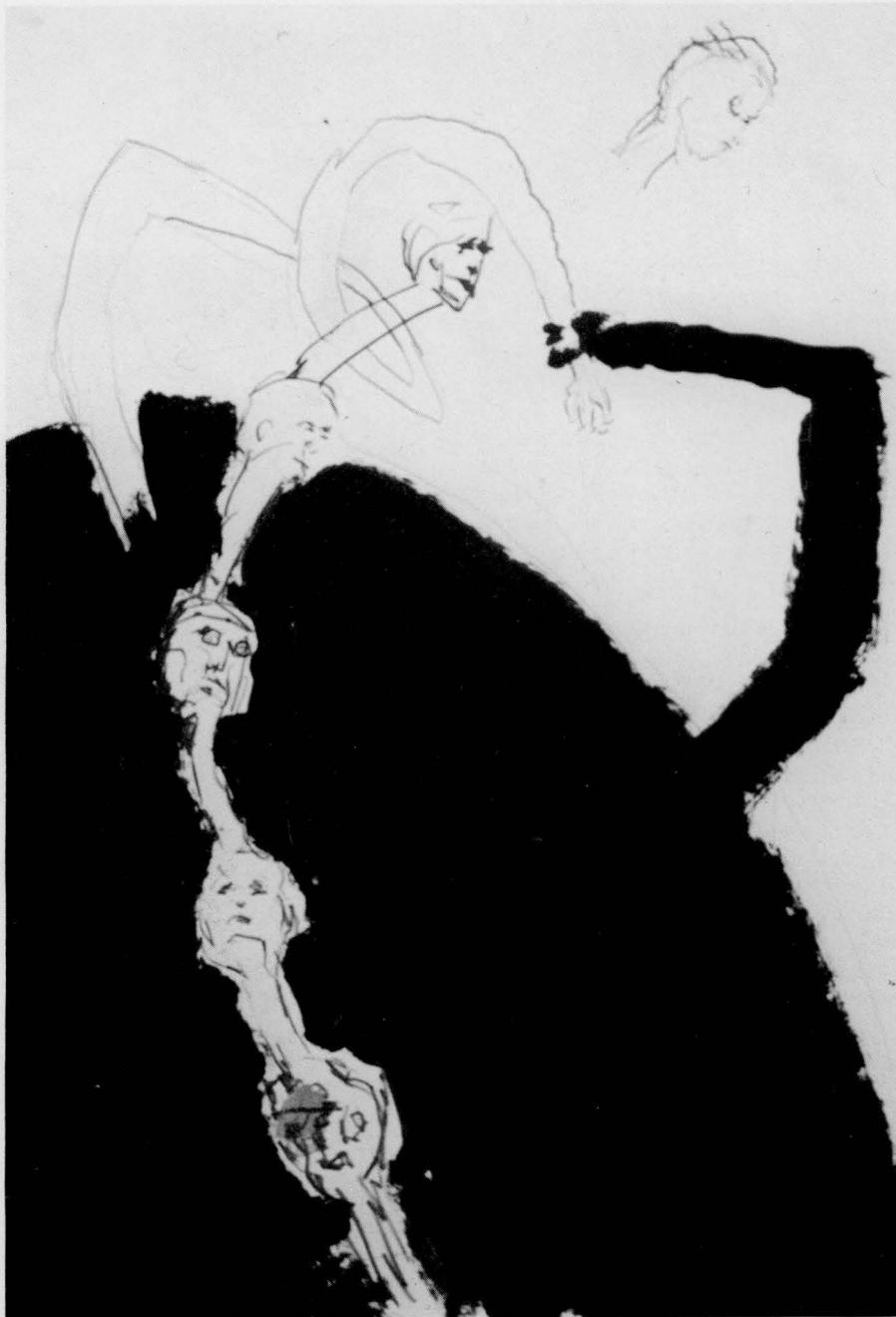
Der Impuls am Beginn einiger Maler dieser Generation sprach von der Erfahrung einer Existenz in unserer Zeit jenseits einem Dispositiv der Institution. Eine Leidenschaft verlangt: immer weiter, immer weiter, wir lassen alle Fiktionen hinter uns, sinnerfüllte Einheit und Wahrheit sind Fiktionen, wir wollen keine Bewahrungen und Wahrheiten, wir wollen weiter, immer weiter, immer Anderes.



W. Büttner

Manche Bilder Volker Tannerts

Obwohl auch schon manche Bilder Tannerts eher Totenmasken wilder Wünsche gleichen, einzelne Bilder des ganz jungen Malers sind dennoch irgendwie Abdrücke einer solchen Erfahrung. Die Erfahrung selbst ist aber nicht beschreibbar. Bilder sind niemals eindeutig. Eine Annäherung kann durch Assoziation geschehen. Manche Bilder Tannerts nämlich führen eine eigentümliche Korrespondenz mit Riten, wie zum Beispiel Jahnn aus dem alten Reich der Königsgräber der kanarischen Inseln sie beschreibt: Die Könige haben gesunden Leibes das Grab geschaut in das man sie legte. An seinem letzten, vom Orakel vorbestimmten Regierungstag, dem Tage seines Todes, hat man den König in die Berge getragen. Mit ihm trug man einen alten, eingetrockneten Kopf. Der Schnitt des scharfen Messers eines Priesters trennt Kopf und Leib des lebendigen Königs. Den kopflosen Körper senkt man in das Grab und einen fremden, alten Kopf dazu, den Kopf seines Vorgängers, dessen übriger Körper ebenfalls mit einem fremden Kopf, den seines Vorgängers, bestattet liegt. Dem



„Ohne Titel“
V. Tannert, 1981

neuen König, – verbundenen Auges befragt er mit tastender Hand das Steinorakel nach der Zahl seiner Regierungsjahre – wird man den gerade frisch abgeschlagenen Kopf einbalsamiert zur Gesellschaft in den Palast bringen.

Die Könige residierten unter den „Augen“ des Schrumpfkopfs ihrer Vorgänger, der täglich zu ihnen sprach: Suche die Kontinuität, die Dich allgemein mit dem Sein verbindet. Allein Deine Individualität, diese

Einzigartigkeit bringt Dir den Tod. Der Tod Deines diskontinuierlichen Wesens wird Kontinuität herstellen. Du bist kein geschichtsmächtiges Subjekt, das durch große Taten von allen Vorgängern und allen Nachfolgern sich unterscheiden wird. Du bist ein Teil, aneinandergekettet zu einer Reihe, die, – wie eine Welle im Meer – irgendeinmal in endloser Vergangenheit begonnen hat und in endloser Zukunft sich verläuft. So spricht der Schrumpfkopf. In

seiner Rede liegt kein Sinn als historisches Werden. Es ist vielmehr die Wiederholung des immer gleichen der Natur, die Negation von Geschichte, dem Wilden also nahe.

Tannerts Bilder führen auch eine Korrespondenz mit unserer heutigen Welt. Einer Welt, aus der Schmerz, als Folge seiner totalen Medikalisation, verschwunden ist; in welcher der Mensch, – vom Schmerz befreit, der die Glieder seines Körpers zusammenhielt – einzelne Glieder und Organe an die Welt veräußert, und damit keiner Welt mehr gegenübersteht.

Wie wild ist Bundeskanzler Kohl?

Vor zehn Jahren schrieb Pasolini als kulturpessimistischer Kritiker im italienischen „Corriere della sera“ anklagend: „Kein faschistischer Zentralismus hat das geschafft, was der Zentralismus der Konsumgesellschaft geschafft hat. Mit Hilfe des Fernsehens hat das Zentrum den gesamten Rest des Landes seinem Bilde angeglichen, eines Landes immerhin, das unerhört reich an originären Kulturen war. Ein Prozess der Nivellierung wurde eingeleitet, der alles Authentische und Besondere vernichtete.“ Inzwischen ist der Kapitalismus zynischer und dynamischer, aber weniger beklagenswert. Heute können wir nur noch sagen: ja, so ist es. Zur Klage haben wir keinen Grund und Boden mehr. Die alte sinnerfüllte Welt und ihr Subjekt ist nicht reversibel. Wir können diese kapitalistische Gesellschaftsordnung nur noch an jenen Fakten kritisieren, wo sie selbst, entsetzt von der produzierten Geschwindigkeit der eigenen Auflösung, wieder Mauern errichtet, angsterfüllt wieder Väter installiert; wo die Bildwelten glatter Jungens und frischer Mädchen, die beschwingte Idylle der Familie einer CDU-Propaganda das Szenario bestimmt. Kanzler Kohl bereitet die Glasfaserverkabelung mikroelektronisch gesteuerter Medien der gesamten Republik vor, predigt aber gleichzeitig die Moral der 50er Jahre. Parodistisch ist die Unangemessenheit der Rede, die Überzogenheit des Gebarens, der Überschwang der Beschwörung; funk-



„Fortschritte der Evolution“
V. Tannert, 1981

tionell jedoch, denn wo die mikroelektronische Vervollkommnung dieser Industriegesellschaft etwas entgrenzt, immer wieder entgrenzt, muß wieder begrenzt werden. In die Leere einer Gesellschaft, die durch die Einführung neuer Techniken eine bisher ungekannte Allgegenwart, eine neue Raum- und Zeitlosigkeit erfahren wird, werden ideologische Begriffsverkettungen der Adenauer-Ära hineingesponnen: Mythen der Familie, der Leistungs- und Opfer-

bereitschaft, deren „geistig-moralischer“ Boden verschwunden ist und umso heftiger unterstellt wird.

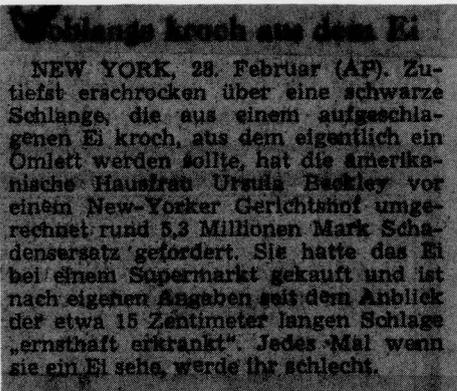
Die Autorität der persönlichen Väter ist längst vergesellschaftet. Die Abgrenzung zwischen Seele und Welt ist verschwunden. Die Seele wurde von der in sie einfalenden Welt, den Waren und den Reizen vollkommen aufgebläht, sie wurde breit und weit, daß sie schließlich über den Horizont hinaus verschwand. Sie blieb nicht

mehr am Ort, weil es kein „zu Haus“ mehr gibt. Nun könnte man dasjenige noch eine Seele nennen, was ihre Abwesenheit schmerzhaft spürt. Wäre nicht auch der Schmerz aus unserer Gesellschaft verschwunden, wir spürten dennoch nicht mehr ihre Abwesenheit, weil es keine Entfernungen mehr gibt. Die Mikroelektronik hat alle Orte kurzgeschlossen. Hemmungslos werden wir von Informationsflüssen durchströmt, bis in die letzten Winkel werden wir zu Reizreaktionswesen, isoliert, vereinzelt und doch massenhaft. Wir leben längst in Mitscherlichs vaterloser Gesellschaft. Die mikroelektronische Vervollkommnung dieser Industriegesellschaft treibt uns an den Rand eines neuen Zustandes der Wildheit. Dem Verlust einer Seele folgt der Verlust dieser Welt.

In früheren Zeiten gab es für jedermann noch so etwas wie ein spontanes Erkennen, wann es galt, die Welt zu verlassen. „Sein Ende nahe fühlend“, heißt es noch vom Landmann La Fontaines. Philippe Aries nannte diesen vertrauten Tod den gezähmten Tod. Damit meinte er nicht, daß er früher wild war und später gezähmt wurde; sondern er meint, daß der Tod heute wild geworden ist: „Die alte Einstellung, für die der Tod nah und vertraut und zugleich abgeschwächt und kaum fühlbar war, steht in schroffem Gegensatz zur unsrigen, für die er so angsteinflößend ist, daß wir ihn kaum beim Namen zu nennen wagen.“

Die Neuen Wilden

Plötzlich tauchen wilde Bilder in den elektronischen Küchen auf, die uns irre oder kirre machen. Bilder, die auf merkwürdige Weise eine Korrespondenz führen mit Bildern der Errichtung des Patriarchats, einer Medusa oder Sphinx etwa. Was verbirgt sich in diesen plötzlich auftauchenden Bildern an Erfahrung mit Natur, deren Wirklichkeit wir noch nicht erfahren haben? Ist die schwarze Schlange, die ein Omelett hätte werden sollen, eine Erfahrung mit geschah? Wir beobachten einen Aufstand



Schlange kroch aus dem Ei
NEW YORK, 28. Februar (AP). Zutiefst erschrocken über eine schwarze Schlange, die aus einem aufgeschlagenen Ei kroch, aus dem eigentlich ein Omelett werden sollte, hat die amerikanische Hausfrau Ursula Beckley vor einem New-Yorker Gerichtshof umgerechnet rund 5,3 Millionen Mark Schadensersatz gefordert. Sie hatte das Ei bei einem Supermarkt gekauft und ist nach eigenen Angaben seit dem Anblick der etwa 15 Zentimeter langen Schlange „ernsthaft erkrankt“. Jedes Mal wenn sie ein Ei sehe, werde ihr schlecht.

Natur, wo etwas geschah, was noch nicht geschah? Wir beobachten einen Aufstand der Natur, zu dem wir keine Gründe angeben können. Jeder Grund wäre schon wieder zweckmäßig, vernünftig und rational. Wie die Schlange in das Ei gekommen ist, drüber läßt sich spekulieren. Wir können jeden Umstand konstruieren, einen Grund unterstellen, dennoch handelt es sich um einen grundlosen Aufstand. Eine Geschichte, die sagt: es ist nichts weiter sonderbares geschehen. Ein kleiner blöder Zufall, weiter nichts. Dieser Zufall fiel in die tieferen Schichten unserer Gesellschaft, und nicht zufällig provozierte er dort eine Wirkung. Jetzt fragen wir: was ist das? Irgend etwas tut sich da. Was das aber ist, wissen wir nicht. Vielleicht ist es die Natur, die sich nicht restlos unserer Zweckmäßigkeit und Vernunft, ihrer Vergiftung und klinischen Überwachung ergibt. Die Reste haben einen Ursprung und üben eine Faszination aus, wie jenes kleine Insekt, ich glaube, es war eine Fliege, welche im Elektronikteil einer Rakete den Flugkörper umkehren ließ. Hier war es das Kleine und Schwache, das den Sieg über das Große und Starke davonträgt. Ist es nicht immer das Kleine und Schwache, das den Sieg über das Große und Starke davonträgt, wenn das Große und Starke nur groß genug und stark genug geworden ist?

Die bürgerliche Geschichte ist durchzogen von der Sehnsucht nach einer „unberührten“, noch „wilden“ Natur, vom Glück eines „wilden Lebens“. Gauguin träumte davon, fand es aber nicht in Tahiti. In den

grünen, ökologischen Debatten fehlt heute nicht diese Vorstellung von einer „ursprünglichen“ Natur. Wo sich die Natur aber einmal von sich aus zeigt, ohne daß ihr der Raum dazu gelassen wurde, da sind wir entsetzt, wie jene Hausfrau, der die schwarze Schlange, die ein Omelette werden sollte, in ihrer Küche erschien. Sie „flipped“ aus. Ihr Unglück war, daß sie von der Identität ihres „Ichs“ nicht lassen wollte.

Mit den hin und wieder „Ausgeflippten“ kündigen sich die neuen Wilden an. Das Wort „flippen“ steht für „ziel- und orientierungslos“ unterwegs sein, dieser Welt verlustig gehen. Oder wie es in „Sprache und Sprüche der Jugendszene“ (Müller-Thurau) bedeutet ist: „herumflippen und hin und wieder ausflippen; das heißt Ungleichheit im Kalender stiften, damit die Zeit einen nicht verliert.“ Der neue Wilde kündigt sich an in einer übererregten Situation der Nerven. Den wechselnden Schocks der elektronischen Reize und Signale in den Metropolen ausgesetzt, reagiert er schließlich heftig. Heftig, das heißt nur noch impulsiv. Dieses impulsive, wilde und heftige Herumschlagen ist der Befreiungsakt aus den Fluchtlinien einer Identität, als risse er sich von einem unter Spannung stehenden Kontakt los. Er läßt die Identität seines „Ichs“ fahren und flippt aus. Mit dem Durcheinander mehrerer Identitäten in ein und derselben Person, mit der Verschmelzung in unterschiedliche Gegenstände, verliert sich das Subjekt. Die fremde Natur, (die man für besiegt hielt und die je nach Neigung und Situation als Lebensspender oder todbringend, als vernichtend oder heilend eingeschätzt werden kann) strömt in den Menschen zurück und macht ihn wieder zum Wilden. Was tut's? Vielleicht bastelt er an einer schizophrenen Computerphilosophie und die Poesie beginnt wieder lebendig zu werden? „Wir alle empfinden, was Poesie ist,“ sagt Bataille. „Sie ist unser Grund, aber wir können nicht von ihr sprechen... Die Poesie führt zu dem selben Punkt, zu dem jede Form der Erotik führt – zur Ununterscheidbarkeit, zur Verschmelzung der unterschiedlichen Gegenstände. Sie führt uns zur Ewigkeit, sie führt uns zum Tod und durch den Tod zur Kontinuität:

**Sie gehört uns wieder.
 Wer? Die Ewigkeit.
 Das Meer, das mit
 der Sonne kreist.
 Rimbaud**

Ödipus, oder die Identität als Falle

Vielleicht wird sich einmal herausstellen, daß die Kunst der 70er Jahre, der grenzüberschreitende Kunstbegriff von Beuys, Fluxus und Happening, zu den letzten Versuchen gehörte, der Institution zu entkommen und den Gegenstand zu retten, indem er jenseits des musealen Kontextes aufgesucht werden sollte. Damals gab es zahlreiche Stimmen, die den Prozeß einer Auflösung bedauerten. Alles begann zu Kunst zu werden, ein offener Raum begann sich auszudehnen. Die größten Schwierigkeiten mit dieser Entwicklung hatten die Versicherungsgesellschaften. Zu Beginn der 80er Jahre wurde mit Genugtuung festgestellt: es wird wieder gemalt. Gemalt wurde natürlich immer. Die Institution aber bot der neuen Malergeneration wieder eine Perspektive. Sie hat ihre Bilder, kaum daß sie fertig gemalt waren, für würdig befunden, indem sie die Väter installierte, und sie in Zirkulation gesetzt. So erst konnten sie „erscheinen“, im pragmatischen Sinn ihre Existenz entfalten. Die Institution verweist die „Wilden“ in die Grenzen einer Familienchronik, denn sie will die Wahrheit einer Kunstgeschichte. Ödipus ist das Stigma, das dieser Kunst vom Betrieb der Institution aufgedrückt worden ist. Ein ganzes Familienalbum wurde vor dem „verzweifelten“ Publikum aufgeschlagen. Die Fauves und Vincent van Gogh mit in der Stammbaumkunde! Man stieß auch auf weniger bedeutende, aber schon mit Tauschwert ausgestattete Verwandtschaft: auf Onkel Koberlin und Großonkel Im mendorf zum Beispiel. „Die 'Wilden' (Fauves) von damals“, schreibt Klaus Hoffmann zur Ausstellung der 'Mülheimer Freiheit' 1982 in Wolfsburg, „sind nicht nur Klassiker heute, sondern ihre 'Wildheit' damals erscheint höchästhetisch und in wohlausgewogener Artikulation... Ge-

gentüber den 'neuen Wilden' erscheinen die früheren zahm und sanft, selbst der wohl wildeste gegen Ende des 19. Jahrhunderts: Vincent van Gogh.“ Hier ist die Rede nur noch von dem auf die Leinwand aufgetragenen Strich. Die Institution hat über die wilden Wünsche triumphiert. Sie triumphiert nicht, weil sie Bilder wilder Wünsche würdigt und ausstellt und somit mit einem Tauschwert ausstattet. Sondern sie triumphiert, weil die gewürdigten Bilder selbst zum Objekt der heißen Wünsche der Künstler werden, die sie vormals, gleichsam als Maske, ihren wilden Wünschen abgenommen haben. Die Institution ruft die „Wilden“ in die Falle der „Identität“ zurück, weil sie sie nicht nur repräsentiert, sondern die Künstler an dieser Repräsentation auch orientiert. Die Institution hält die Vorstellung einer „operativen Identität“ und eine Ordnung aller Prozesse, die aber bereits vergangen sind, am Leben.

Van Gogh aber ähnelte nicht seine Wünsche der Kunst an, er ähnelte die Kunst seinen Wünschen an. Er wußte, daß das, was er in der Kunst lösen konnte, eine Anforderung ist, die seine wilden Wünsche an das Leben stellen. Daran verzweifelte er.

Durch die Pubertät zum Erfolg

Martin Kippenberger hat sehr deutlich die geheime Disposition der „neuen Wilden“ bezeichnet, als er seiner Ausstellung in der NGBK (Berlin 1981) den Titel gab: „Durch die Pubertät zum Erfolg“. „Die Pubertät leistet nichts anderes“, sagt Freud, „als das sie unter allen lusterzeugenden Zonen und Quellen den Genitalien das Primat verschafft und dadurch die Erotik in den Dienst der Fortpflanzungsfunktion zwingt, ein Prozeß, der natürlich gewissen Hemmungen unterliegen kann und sich bei vielen Personen, den späteren Perversen und Neurotikern nur in unvollkommener Weise vollzieht.“

Die noch offenen, aneinandergereihten Felder des Ereignishaften, die verschwenderische, überströmende Energie einer schwärmenden Lust und der wild streuenden Wünsche erhält eine Perspektive,

eine Markierung. Vieldeutiges wird eindeutig. Die verschwenderische Energie wird zur Funktionsenergie, wie wilde Tiere einer Landschaft zum domestizierten Vieh. So richtet auch der Kapitalismus die wilden Wünsche zu auf eine Perspektive: Produktion, Erfolg und Verteidigung des Erfolgs.

Der präpubertäre Leib ist nicht zugeordnet auf eine Perspektive, nicht zusammengefaßt und begrenzt auf ein funktionell bestimmtes Ziel. In ihm nisten und streuen die Wünsche querbeet. Sie geben keinem Glied das Vorrecht und schließen auch keines aus. Sie durchziehen die Zonen des andersartigen und des unähnlichen; keine Markierung zeigt einen Weg, kein Standpunkt einen Fluchtpunkt. In unbezeichneten Gegenden, kein alttestamentarisches Vorurteil, kein Begriff vergewaltigte den Ort, in aneinandergereihten Tälern und Höhen des Ereignishaften, durchzogen von verschwenderischer, überströmender Energie einer schwärmenden Spontaneität, vieldeutig und mehrdeutig, kommen die Säuglinge auch als Tochter-Vater-Kinder blühend zur Welt. Das spontane Ereignis wird unter keinen Verhältnissen als entehrend begriffen. Keiner solcher Berührungen ist eine Absicht gegeben und das Geschehene läßt sich nicht derart ordnen, daß es sinnvoll wird. Der präpubertäre Leib dichtet sein Leben im kleinsten und alltäglichen. Die wilden Wünsche heften sich auf seine Teile, viele kleine Dinge, deren jedes durch die unerforschte Liebe zu einem Jubelruf Anlaß geben kann, so daß bei aller Unersättlichkeit nichts zu wünschen übrig bleiben muß.

Kippenberger hatte recht: daß er seine Bilder für den Markt malen ließ. Denn das „selber malen“ ist genauso antiquiert, wie das „selber backen“. Das „selber backen“ ist heute ein Hobby wie auch ein Leben im Walde. Das Wort „savage“ (wild) bezeichnet in seiner Ableitung ja nichts anderes als „im Walde leben“, das heißt der Natur nahe sein, also sein Brot „selber backen“.

Bei Martin Kippenberger scheint sich auf dem Hintergrund einer durchlebten, in Auflösung begriffenen Familienstruktur, in der sich die Beziehungen ihrer Mitglieder über Konsumgüter verwirklicht, ein Pa-

radox herauszubilden: ein anarchistischer Moralist.

„K: italienisch (Schuhe)
schottisch (Pullover)
amerikanisch (Hose)
französisch (Hemd)
schweizerisch (Uhr)
innen gut (deutsch),
Kippenberger

Gut deutsch (Matrosenanzug)

Der „Kieler-Matrosenanzug“, ein altes Kinderkleidungsstück (das nicht aus Kiel stammt, sondern aus dem British Empire) kommt heute wieder in Mode. Diese Kindermode wurde in Deutschland um 1912 getragen, als Kaiser Wilhelm in „Flottenrivalität“ mit Großbritannien trat. Sie wurde seinerzeit – und heute wieder – nicht begründet mit der Sympathie zur militärischen Marineuniform, sondern mit einer Sehnsucht zur immer heftigen und wilden See.

Selbst die Manager der Repräsentationssphäre spüren, daß es immer mehr die Repräsentation ist, die in den großen Ausstellungen repräsentiert wird. Mit den „Wilden“ und den „Heftigen“ triumphiert die Parodie im Kontext der Institution. Diese Parodie ist nicht vom Subjekt besetzt, sie ist nicht parodistisch gemeint. Sie ist einer Objektivität verfallen, die der Struktur der mikroelektronisch vervollkommenen Industriegesellschaft innewohnt. Die Szene in Hamburg (inzwischen wieder in Auflösung begriffen) ist den mythischen Arsenalen der 50er Jahre entlehnt. Wild und heftig, aber diesen beiden Eigenschaften alle Wärme entzogen, gefroren zum geordneten Zustand eines Eiscafés der 50er Jahre. Der Künstler im verschossenen Anzug, der an die Erfahrung der Konfirmation erinnern mag, demonstrativ drapiert Albert die geschmacklos ausgewählte Krawatte. Ein stilles Einverständnis: wer Einwände erhebt, wer Fragen stellt, wird nicht konfirmiert. Sie wollen doch, um Gotteswillen, ernstgenommen werden.

Auch in der Malerei von Oehlen Rückgriff auf die Ästhetik der 50er Jahre. Werner



Büttner und Albert Oehlen schrieben einen Text: „Facharbeiterficken“ („Über sieben Brücken mußt Du gehen“, Hetzler Stuttgart 1982). Zu diesem Vergnügen hätten sie den Kieler Matrosenanzug tragen können. Sie taten's nicht, auch diese Parodie ist nicht vom Subjekt besetzt.

Die Gefürchteten Waffen der „Wilden“

„Die gefürchteten Waffen der Wilden sind ihre Gedanken; sie töten besser als Stahl und brechen, was für unzerbrechlich galt!“

Diesen Satz schrieb Franz Marc 1912 im „Blauen Reiter“ und er fährt fort: „daß die Erneuerung nicht formal sein darf, sondern eine Neugeburt des Denkens ist.“

Wenden wir uns den „neuen“ Gedanken der heutigen „Wilden“ zu. Wie Büttner mir gegenüber unterstrich, ist ihr Text „Fa-

charbeiterficken“ wohlgedacht. Wir können durch ihn Einblick in ihre künstlerische Arbeitsweise erhalten. „Wie soll man mit Kunst ficken? Unerläßliche Vorbedingung ist die Entwicklung einer dionysischen Arbeitsweise.“ Dionysos arbeitete nicht, er feierte! Sein Feiern ist alles andere als eine Arbeitsweise. Seine Feste waren wild. Dionysos verlor sich in ihnen, wurde zum Sinn seiner rauschhaften Feste selbst. Feiern als eine „Arbeitsweise“, das trifft zu auf das Pressefest des Bundeskanzlers in Bonn, nicht aber auf Dionysos. Der Begriff „Arbeitsweise“ korrespondiert in ihrem Text mit dem Tätigkeitswort „ficken“, das vorwiegend dort gebraucht wird, wo sich die auf Profit ausgerichtete Arbeit der Männer mit nichts anderem beschäftigt. Dionysos war eine Fiktion auf die Genitalien völlig fremd, sein Körper war präpubertärer Leib.

So werden die dionysischen Rausche von Büttner und Oehlen im Stil eines tüchtigen Verwaltungsbeamten vorbereitet, der den Schreibtisch aufräumt, bevor er ans Werk geht; und danach ist die Trunkenheit dann auch, nämlich entweder die eines Verwaltungsbeamten, der den Dionysos Nietzsches mit einem Quartalssäuerer verwechselt, oder als Gartenlaubendyll die eines Kleinbürgers: „Lange schlafen, gut essen, Form und Farbe benutzen, wie man sie bisher verstanden hat.“ (Büttner/Oehlen) Büttner sagte mir: „Wir wollen Macht“. Ein Verwaltungsbeamter hat Macht. Jeder von uns kennt diese Macht im Alltag. Doch weiter im Text „Facharbeiterficken“: „Das Wissen um die strategische Bedeutung von Büttners Wohnung (mit einem Maschinengewehr kann er drei Zufahrtstraßen von Eppendorf blockieren) erzeugt in uns mehr Geilheit als das Malen (ficken) einer nack-

ten Negerin unter der Dusche.“ Völlig ödipale und zynische Konfigurationen. Ödipus ist das Stigma, das diesen „neuen Wilden“ nicht vom Betrieb der Institution aufgedrückt worden ist; in ihnen selbst ist die ödipale Konstellation angelegt.

Auch Büttner und Oehlen haben mit ihrer Parole, „rechts blinken – links abbiegen“, (die grobe und tägliche Taktik der Politiker in Bonn und anderswo, nur meistens in umgekehrter Reihenfolge) die Disposition der „neuen Wilden“ bezeichnet. Jürgen Vorrath („Spuren“ 2/83, „Taktische Bilder“) hat recht: Büttner und Oehlen verhalten sich taktisch. Was heißt das aber? Sie malen und führen ihren Kampf um Erfolg auf der Basis genauer Überlegungen und vernünftiger Erwägungen, zweckrational bezogen auf diese Gesellschaft. Und diese Gesellschaft verstand sich schon immer gut auf Taktik, das heißt auf Zweckmäßigkeit, besonders im Hinblick auf Natur – auch der Natur des Menschen. Die Natur akzeptiert sie kaum dort, wo sie sich ihr von sich aus – unbrauchbar – zeigt. Dieser Verlust offenbart sich überall, im Haushalt, auf jedem Bahnhof und in jedem Zoogeschäft, wo dem Kunden beim Kauf des Kätzchens freundlich angeboten wird, diesem die Hoden abzutrennen, damit es später nicht herumstreunt oder Flecken auf dem Sofa macht. Oehlen und Büttner werden ihren Erfolg haben. Wer Geld machen will, der kaufe schnell. Er muß aber auch rechtzeitig und schnell wieder verkaufen.

Das Leben dichten

Die Künstler sind nur selten noch schöpferische Menschen. Meistens stellen sie sich zur Schau. Diese kontemplative Haltung bringt die Künstler heute um, weil diese Haltung, „gucken - lecken – kaufen“ (Oehlen), auf ein Konsumbedürfnis reduziert worden ist, weil sie nur noch, und dies auf banalste Weise, Ausdruck ökonomischer Ansprüche ist. Das zeitgenössische Kunstwerk wird ausgemergelt zu einem Produkt unter vielen konsumierbaren Produkten. Ein Zeitgeist jagt den folgenden zu immer schnellerer Auflösung, und wir haben kei-

nen Grund zur Klage. Doch bleibt für uns die Frage nach dem Versuch einer immer erneuten Befestigung und dem Wechsel von Auflösung und Befestigung in zunehmender Geschwindigkeit. Weil die Gesellschaft, entsetzt von der eigenen Auflösung, die sie produziert, immer neue Befestigungen errichtet. Verkabelung der gesamten Republik, aber Familienmoral der 50er Jahre. Wilde Malerei, aber in einem Dispositiv der Institution befangen. Die auflösende Energie des Systems versucht die Gesellschaft immer wieder in die Bahnen der Vernunft zu leiten, wieder auf eine Perspektive auszurichten. Wird das schließlich eine faschistische Form des Abfangens der Auflösung sein? Ich weiß es nicht, alles was ich heute sehe, ist eher der Hang zu einem faschistischen Dispositiv.

Meine These ist, daß auch in der Institution Kunst der Gegenstand keinen Eingang mehr findet. Die Institution schließt sich, der Gegenstand bleibt draußen. Dort wo er noch Eingang findet, wird er verächtlich und zynisch behandelt. Zynismus ist die Abwehr des Gegenstandes und schließt die Barmherzigkeit aus. Das was an Impuls und Intensität in der Bewegung der Malerei jenseits der Institution, jenseits des Marktes lebt, das wäre freizusetzen für eine „Politik“ der wilden Wünsche. Politik ist hier schon ein völlig unbrauchbarer Begriff, weil es kein berechnendes, taktisches, auf Zweckmäßigkeit gerichtetes Handeln dort gibt. Vielleicht sollte man sagen: das Leben dichten! Wir müssen unser Leben dichten, im Kleinsten und Alltäglichen. Wie kann das Kleine, Mehrdeutige, das Verwinkelte, das Unbedeutende und Unbedeutete das Große, Bedeutende und Bedeutete unterlaufen?

Diesen Leuten, die da heute „wilde“ Malerei in einem Dispositiv der Institution betreiben, denen möchte ich die Frage stellen: wohin geht das? Einige Künstler sagen: die Welt ist zynisch, ich bin es auch. Sie haben die Barmherzigkeit über Bord geworfen! Diese Kunst kann ich nicht feiern.

„Diese Malerei, heutzutage unter dem widerrechtlich angeeigneten Namen 'moderne Malerei' firmierend,“ heißt es im Anti-Ödipus bei Deleuze und Guattari, „ist ei-

ne giftige Blume, verleitet einen Helden von Lawrence zu sagen: Es ist gleichsam reiner Mord... – Und wer ist ermordet worden?... – Alle barmherzigen Regungen, die man in sich spürt, sind umgebracht worden... – Vielleicht war es die Dummheit, die umgebracht wurde, die sentimentale Dummheit, grinste der Künstler.“

Es herrscht bei uns ein grober deutscher Geist, der nur hört, was er hören will und natürlich hört dieser Geist nicht das Wort Barmherzigkeit. Es ist derselbe grobe deutsche Geist, der „Fröhlichkeit“ liest und „fröhlichen Schützengraben“ versteht. Das hat Nietzsche dazu veranlaßt, einmal zu sagen: er werde nicht mehr in Deutsch schreiben, sondern in polnisch. In Polen werde er verstanden.

Was man den Künstlern ablernen soll.

„Was man den Künstlern ablernen soll. – Welche Mittel haben wir, uns die Dinge schön, anziehend, begehrenswert zu machen, wenn sie es nicht sind? – und ich meine, sie sind es an sich niemals! Hier haben wir von den Ärzten etwas zu lernen, wenn sie zum Beispiel das Bittere verdünnen oder Wein und Zucker in den Mischkrug tun; aber noch mehr von den Künstlern, welche eigentlich fortwährend darauf aus sind, solche Erfindungen und Kunststücke zu machen. Sich von den Dingen entfernen, bis man vieles von ihnen nicht mehr sieht und vieles hinzusehen muß, um sie noch zu sehen – oder die Dinge um die Ecke und wie in einem Ausschnitte sehen – oder sie so stellen, daß sie sich teilweise verstellen und nur perspektivische Durchblicke gestatten – oder sie durch gefärbtes Glas oder im Lichte der Abendröte anschauen – oder ihnen eine Oberfläche und Haut geben, welche keine volle Transparenz hat: das alles sollen wir den Künstlern ablernen und im übrigen weiser sein als sie. Denn bei ihnen hört gewöhnlich diese ihre feine Kraft auf, wo die Kunst aufhört und das Leben beginnt; wir aber wollen die Dichter unseres Lebens sein, und im Kleinsten und Alltäglichen zuerst!“

(Nietzsche, Die Fröhlich Wissenschaft)

Magazin

Nebelgefahr

Ich glaube, von mir behaupten zu dürfen, eine untypische Fernseh Zuschauerin zu sein. Erst seit wenigen Jahren im Besitz eines eigenen Apparats, zähle ich zu den raren Zuschauern, die ihr Gerät nicht einschalten, ohne zuvor einen kritisch prüfenden und wählerischen Blick ins Programm geworfen zu haben. Von dieser Diszipliniertheit kenne ich nur eine Ausnahme.

Eine Sendung, die ich ohne vorheriges Überlegen und Wählen, ohne Kritik und Überdruß immer und immer wieder sehen kann, ist der „Blick auf's Wetter“. Er schließt sich üblicherweise den abendlichen Nachrichten an, wobei mir – ich darf das sagen, ohne in den Verdacht von Schleichwerbung zu geraten – der Wetterbericht am Ende der „Heute“-Sendung lieber ist als der im Anschluß an die „Tagesschau“. Man darf zurecht fragen, woher dieser Enthusiasmus rührt.

Naheliegende Erklärungen versagen: weder bin ich in besonderem Maße wetterfähig, noch unterhalte ich einen landwirtschaftlichen Betrieb. Weder übe ich eine Tätigkeit vorwiegend im Freien aus, noch sind die Früchte meiner Arbeit in irgendeiner Form von der Wetterlage abhängig – abgesehen davon, daß auch ich bei strahlender Sonne meist besser gelaunt bin als bei wochenlangem Dauerregen. Der Grund ist vielmehr, daß für mich die Gestaltung des Wetterberichts der Inbegriff für das Wesen unseres Fernsehens schlechthin ist. Diese drei Minuten spiegeln in verblüffend einfacher und doch vollkommen stimmiger Weise ein Miniaturwider, was den Charakter des Massenmediums Fernsehen insgesamt ausmacht.

Das beginnt bei der Stellung, die der ausführliche Wetterbericht im gesamten Programm einnimmt. Das Weltgeschehen nimmt seinen Lauf, es wird berichtet, dokumentiert, kommentiert; Kriege werden geführt. Anschläge verübt, Regierungen erklärt und dementieren, Gesetze werden begrüßt und verabschiedet; es wird verhandelt, gerüstet, gekürzt, gespart... Und allem folgt - das Wetter: jedem menschlichen Willen und Wollen entzogen, ein Ergebnis unbeeinflussbarer Strömungen, ein freudig oder zähneknirschend

hingegenommenes Ereignis, dessen Ablauf und Zustandekommen zwar erklärbar, gleichwohl aber menschlicher Einflußnahme weitgehend unzugänglich ist.

Ist es nicht beruhigend, daß am Ende auch der erschütterndsten Nachrichten immer wieder der Wetterbericht steht? Der Herrgott – hier in seiner heidnischen Form als „Wettergott“ vertreten – in seiner übermenschlichen Macht läßt grüßen. Die Welt ist Kräften unterworfen, die letztlich kein menschlicher Wille beeinflussen kann, das Wetter bleibt oder ändert sich, ob wir's wollen oder nicht. „Und nun: ein Blick auf's Wetter...“ – das ist das nahtlose, sanfte Hinübergleiten in das Reich der ehernen Gesetze. Es tritt auf: der Wetterfrosch. Er ist meistens ein Mann, natürlich, schon deshalb, weil er zumeist Wissenschaftler ist, mit Diplom oder Doktor, man blickt, darüber wird der Zuschauer schon bei vollständiger Nennung von Name und Titel ins Bild gesetzt, der Wissenschaft ins Auge. Besser gesagt, der Wetterfrosch verbreitet den Nimbus einer Wissenschaftlichkeit, an die zu glauben wir gewöhnt wurden. Schon daraus ergibt sich die vollständige Unsinnigkeit der Forderung, die Wetterfrösche einmal nicht, wie gewöhnlich, im seriösen Habit, das heißt im Frankfurter Vertreter-Look mit gelegentlich aufheiternden Einschlägen (wie bunten Hemden oder gewagten Krautwatten) auftreten zu lassen, sondern in Kleidung, die der gerade herrschenden oder auch prophezeiten Wetterlage angemessen ist: also bei den hochsommerlichen Temperaturen der Ferienzeiten in der Badehose, bei November-Dauerregen mit Öljacke und Gummistiefeln, bei grimmiger Kälte mit Schal und Pelzmütze (letzteres bleibt ohnehin den Reportern vorbehalten, die di-

rekt vor der imposanten Kulisse des Kreml aus Moskau berichten).

Als Kulisse wählt sich der Wetterfrosch als erstes ein Satellitenbild. Der Einsatz modernster Technik beeindruckt, abgesehen davon, daß damit volknahe verbreitet wird, zu welchem Zweck eine Unzahl von Satelliten ständig unseren Planeten umkreist. Auf einer lebhaft gefleckten Fläche, auf der mit etwas Phantasie auch die Umriss unseres Kontinents zu erraten sind, wird der aktuelle Stand der Wolkenfelder dokumentiert. Man erfährt, daß das Wetter so ist, wie es ist. Der meteorologische Laie (und vermutlich auch der Fachmann) kann dem Satellitenfoto direkt zwar nicht entnehmen, ob es am 27. August 1983 oder am 24. Dezember 1979 zur Erde gefunkt wurde, aber was würde die verbürgte Authentizität gegenüber einer nur scheinbaren dem Zuschauer schon bringen? Wissenschaft hat zu belegen.

Sodann wird der Zuschauer vor eine Schautafel zitiert. Übrigens ist es nicht unwichtig anzumerken, daß sich der Wetterfrosch in freier Rede übt, ohne diese freilich zu beherrschen. Aber wir nehmen seine mehrmals sich verhaspelnden, dann auch wieder glatt dahinfließenden Worte in Schutz, denn ist es nicht ein rührender Zug bemühter Menschlichkeit, dem Zuschauer die Fakten nicht trocken und kalt hinzuknallen, sondern sie in freier Rede auch dem geistig Minderbemittelten begreiflich zu machen, der wohl kaum in der Lage wäre, einen kurzen, ohne Zögern gelesenen Satz so gut zu begreifen wie einen langen, zweimal korrigierend unterbrochenen und irgendwie zu Ende gestammelten? Wir vermerken es mit Dankbarkeit.

Da gibt es verhängnisvolle Tiefdruckrinnen über dem Atlantik, da nähert sich aus dem Süden des Kontinents ein stabiles Hochdruckgebiet, über Island droht ein Tief, das bereits die britischen Inseln erreicht hat – die Hand des Wetterfrosches zeichnet die atmosphärischen Vorgänge noch einmal nach. Eine mehrfach wiederholte Umfrage zwei Minuten nach der Sendung unter einem kleinen, nichtsdestoweniger repräsentativen Personenkreis (nämlich

einfachheitshalber bei mir selbst), hat ergeben, daß bereits dann auch der leiseste Hauch einer Ahnung verfliegen ist, wie es denn nun um die Verteilung der Hochs und Tiefs bestellt ist. Rein gar nichts von all der Wissenschaft will sich das arme überforderte Hirn einprägen. Instinktiv lehnt es sich gegen eine Informationsflut auf, die doch nur für einen Tag Gültigkeit behält und dann ohnehin der Erneuerung bedarf.

Was sich einprägt, das folgt nun: Auf sanfte, geheimnisvolle Weise teilt sich die Tafel in mehrere Teile, jedes Teil dreht sich ein Stück weit um sich selbst. Dann fügen sich alle Teile von neuem zusammen, um mit einfachen und leicht begreiflichen Symbolen das gesamtdeutsche Wetter zu prophezeien. Die Liebe zum Detail wird sichtbar. So genügt es nicht, den Regen allein durch Tropfen zu symbolisieren. Nein, wenn der Wetterfrosch das Stichwort gibt, dann beginnen die Tropfen tatsächlich sich zu bewegen, woran der Zuschauer eine kindliche Freude hat. Daß diese liebenswürdige Gestaltung der Wetterkarte allerdings durchaus noch verbesserungsfähig ist, beweisen die Planungen für 1984: Es wird daran gedacht, dem bundesdeutschen Zuschauer auch „laufende Wolken“ zu zeigen, um „somit dem Zuschauer auch die Dynamik von Wetterveränderungen deutlich zu machen“.

Die Temperaturen werden ergänzt mit Höchst- und Niedrigswerten, der Zeitpunkt ist erreicht, wo der Zuschauer mit äußerster Emotionalität am Geschehen auf dem Bildschirm teilnimmt. Was von all den Nachrichten, die über den Bildschirm flimmern, geht ihn so unmittelbar an wie das Wetter? Hat nicht jeder, wirklich jeder jeden Tag etwas zu diesem Thema zu sagen? Wird nicht jeder täglich mit dem Phänomen und seinen Folgen konfrontiert? Ein vergessener Regenschirm kann eine Katastrophe sein, wenn die Frisur kunstvoll oder der Anzug frisch gereinigt war. Welch süßer Triumph für alle vom Leben Betroffenen, die konstatieren können, daß das Wetter anderswo viel schlechter ist! Daß dort der Regen strömt, während wir bei wechselnder Bewölkung noch trockenen Fußes die Stra-

ße überqueren dürfen!

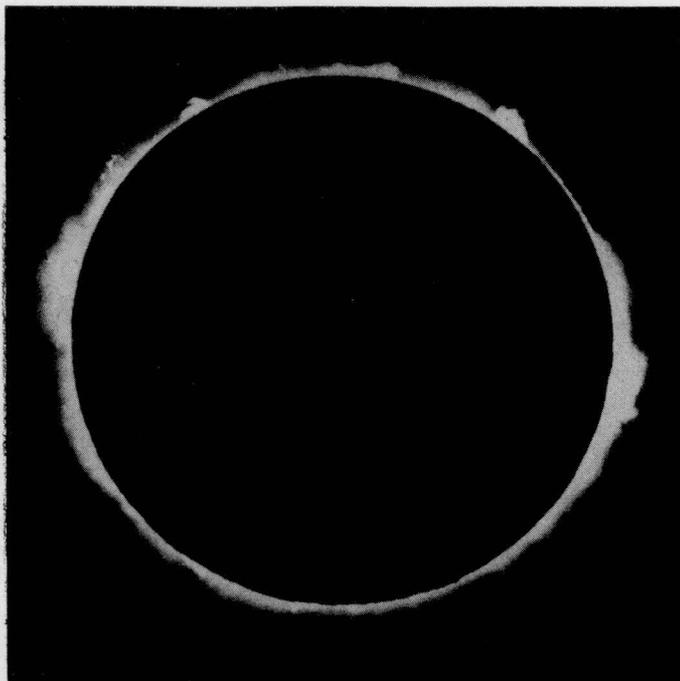
Ist das Wetter nicht das einzige öffentlich zugelassene Thema, mitten aus der Alltagserfahrung eines jeden gegriffen, stets zur Stelle bei all den kleinen Gesprächen mit halb oder ganz fremden Leuten im Lift, an der Haltestelle oder in der Bahn? Wer würde es wagen, einem Wildfremden gegenüber seine Befürchtungen über eine bevorstehende Nachrüstung mitzuteilen – sofern er überhaupt welche hat? Erscheint die unmittelbare Gefahr, die von einer so ausgiebig und allgemeinverständlich dargestellten Tiefdruckrinne ausgeht, dem Zuschauer nicht viel leichter begreiflich als z.B. die im Dunkeln gehaltenen Gefahren, über deren genauem Umfang, Ablauf und Folgen er im Unterschied zum Verlauf des

Wetters nur mangelhaft oder gar nicht durch die offiziellen Nachrichten informiert wird?

Wieviel leichter ist es doch, das Wechselspiel des Wetters mit Verständnis zu verfolgen als die rätselhaften Hochs und Tiefs unseres Wirtschaftslebens. Der Wetterbericht ist das sanfte Gift, mit dem wir betäubt werden, um das Wichtigste aus den Augen zu verlieren. Er ist der Trank des Vergessens, der langsam hinüberleitet von schwer zu konsumierenden Nachrichten in die sich anschließende Wunderwelt der Fernsehwerbung. Er ist ein Lethetrank, tagtäglich auf das liebevollste zubereitet nach Rezepten der gutbürgerlichen Küche.

Dorothea Enderle, Detmold

*Die Korona und die
Protuberanzen der Sonne
bei totaler Sonnenfinsternis*



Blutorden - oder: Die Wiedergeburt des Hap- penings

Ein bis dato völlig unbekannter Abgeordneter im hessischen Landtag gerät wochenlang in die Schlagzeilen, weil er bei einem Empfang im Parlament einen US-General mit Blut bespritzt hatte.

Seit vor sechs Jahren der anonym gebliebene Göttinger „Mescalero“ öffentlich seine „klammheimliche Freude“ über ein gelungenes Attentat bekundete, hat die Öffentlichkeit nichts mehr empört als das demonstrative Opfern des eigenen Blutes durch den Abgeordneten Schwalba-Hoth: eifertige Entschuldigungen „bei unseren amerikanischen Freunden“, Distanzierungen aus dem eigenen politischen Lager des Abgeordneten wie die Bewertung der Aktion als „politisch unklug“ (Otto Schily) oder Petra Kelly's statement, die Integrität jeder Person sei zu achten, aber auch der Versuch der Rechtfertigung mit dem Hinweis, an den Orden eines Generals klebe doch schließlich auch Blut.

Mit dem Vergießen des roten Lebenssaftes ist ein Tabu durchbrochen worden; die Erregung der Gemüter war nicht zuletzt deshalb so heftig, weil eben das verspritzte Blut eine Geste darstellte, die weitaus mehr die innerliche Substanz der menschlichen Existenz berührt als die Ungebührlichkeit jener Polit-Hap- penings, als vor fünfzehn Jahren

im Gerichtssaal die Hose heruntergelassen wurde. Schon im Reichstag der wilhelminischen Epoche wurde mit Tintenfassern geworfen, und mancher als unliebsam empfundene Politiker bekam Eier und Fabbeutel ab, jedoch ist es nicht der Unterschied in der chemischen Zusammensetzung der geworfenen oder gespritzten Substanzen, der jener Blut-Aktion eine Ungeheuerlichkeit verliehen hat, sondern der Charakter des Mythischen, der dem Blut zugewiesen wird. Hätte Schwalba-Hoth Scherztinte eingesetzt, die nach Minuten spurlos verdunstet, wäre sein Name längst wieder vergessen, der Angriff auf die Würde eines Generals weniger spektakulär gewesen.

Vor ungefähr zwanzig Jahren bekam bei einer Fluxus-Veranstaltung in der Aachener TH der Künstler Joseph Beuys eins auf die Nase, aber aus den damaligen Zeitungsberichten über den Vorfall ist eher „klammheimliche Freude“ herauszulesen als Empörung über die Verletzung der Würde des Künstlermenschen. Zur gleichen Zeit veranstalteten die Wiener Aktions-

sten ihre tabuverletzenden Orgien mit der roten Flüssigkeit, die durch unsere Adern pulsiert und nicht nur medizinischer, sondern auch symbolischer Faktor für das Leben ist: Hermann Nitsch und Otto Mühl mit den brutal anmutenden und enthömmten Ritualen des „Orgien und Mysterientheaters“ als krasser Weg zur menschlichen Freiheit hin, Schwarzkogler sogar bis zur Selbstverstümmelung. Publikum und Kunstkritik, auf kulinarischen Genuß des schönen Scheins abonniert, sprachen zwar von „unästhetischen Sudeleien“, aber jene Enttabuisierung und Ent-Mystifizierung des Blutes, mit ebensolchem radikalen Einbringen der eigenen Person in das Geschehen betrieben wie im hessischen Landtag, unterlag anderen Bewertungen als der provokative Eingriff in das politische Geschehen. Die Reaktionen auf die Arbeiten des Performers Peter Gilles, der sich im eigenen Blut wälzte und damit Bodyprints herstellte oder „Stimulationszeichnungen“ erstellte, waren ebenso durch eine eher beiläufige Kenntnisnahme gekennzeichnet wie die Aktion des Künstlers Flatz, der das Publikum aufforderte, seinen nackten ungeschützten Körper mit Wurfpeilen zu bewerfen und für jeden geglückten Treffer 500 DM zu zahlen bereit war.

Die Empörung und die Angst eines Menschen über die Verstrickung seiner Mitmenschen in die Perversion der Gewalt und des Blutvergießens, die Empö-

rung und die Angst über die super-technisierte Perfektion und Perfidität der militärischen Tötungsmaschinerie, sie läßt sich im Insidertum des Kunstbetriebs weniger wirkungsvoll ausdrücken als im demonstrativen Eingreifen in das politische Geschehen.

Verrohungstendenzen in der Kunst und im Verfall der Sitten politischen Umgangs miteinander? Da ist die Selbstverständlichkeit des Zielens auf den „Pappkameraden“ bei der Schießübung als Abbild auf den realen Menschen, da sind Woche für Woche der Presse Meldungen zu entnehmen, daß psychisch überforderte Polizisten zu schnell zur Waffe gegriffen haben und das künstlerische Angebot des eigenen Körpers als Ziel für Wurfpeile, da sind die strafrechtlichen Aspekte der Körperverletzung und der Beleidigung bei der Schwalba-Hoth-Aktion, die genüßliche Häme der Gegner der Grünen, sie diskreditierten sich doch selbst als ernstzunehmender politischer Faktor durch eine solche Aktion seitens einem der Ihrigen, da ist die hilflose moralische Aufrechnung der Würde des besudelten Betroffenen mit der Würde seiner tatsächlichen und potentiellen Opfer, die nicht wieder lebendig und unversehrt werden können. Und da ist auch die alltägliche Ungeheuerlichkeit des Blutvergießens, das über den Bildschirm des Fernsehens und des Videomonitors flimmert und die Illustrierten auflagenfördernd füllt. Wo der folgenschwere Ver-

kehrsunfall allemal eine Sensation wert ist und blutrünstige Horror-Tapes auf dem Videomarkt der große Renner sind und höchstens als Geschmacklosigkeit empfunden werden, die das Jugendschutzgesetz tangiert, da ist unser mythisches Verhältnis zum Blut offenbar durch eine Doppelmoral gekennzeichnet.

Sind Flatz und Schwalbahoht etwa weniger sensibel als jene empörten Zeitgenossen, die sich daran gewöhnt haben, in anderem Zusammenhang von der „Sprache des Bluts“ zu reden, etwa wenn es um die Einbürgerung von Ausländern geht, und deren Verhängnis es ist, daß die unselige Blut- und Boden-Mythologie in der jüngeren poli-

tischen Vergangenheit geistig eigentlich immer noch nicht bewältigt worden ist?

Man vergleiche einmal die Einschaltquoten der Fernsehsendungen, die die Garantie bieten, daß möglichst viel Theaterblut fließt, mit jenen Kriminalfilmen, die nur die Aufklärung von Betrugsdelikten oder von Wirtschaftsverbrechen zum Thema haben. Ich hatte einmal einen Metzgermeister kennengelernt, der überzeugter Vegetarier war, weil ihm immer die unappetitlichen Geheimnisse des Schlachthofbetriebs bewußt waren: er ließ sich nicht täuschen durch die klinisch abgepackte verzehrbereite Nahrung und ich vermute, er unterlag auch nicht der

Faszination der Kunstfigur des Grafen Dracula.

Wo Gewalt bekanntlich Gegengewalt hervorruft und die Sache noch verschlimmert wird, wenn der eine ein Monopol auf Gewaltausübung für sich reklamiert und dem anderen das Recht auf die Gegengewalt abspricht, scheint nur noch der provokative Schock eine Bewußtseinerhellung zu bringen. Insofern erleben wir – ohne daß die politische Manifestation des Abgeordneten als eine ästhetische oder gar künstlerische zu bewerten wäre – eine Renaissance des Aktionismus, der nicht mehr aus dem Leben in die Schöngeistigkeit entfließt und politische Stellungnahmen als

Austausch diplomatischer Belanglosigkeiten versteht. Nicht jeder hat die Autorität des Bundespräsidenten, der mit seinen Wandererfahrungen im absterbenden Wald seine Parteifreunde in der Regierung auf die Dringlichkeit des Problems aufmerksam machen konnte. Die entpolitisierte Kunst ist lange genug dem Leben hinterhergehinkt. Die Kriminologie kennt die gegenseitige Bedingtheit von der Beziehung zwischen Täter und Opfer: wer sich in die Scheiße setzt, darf sich nicht wundern, wenn er stinkt.

Jürgen Raap, Köln

Rückkehr in den Alltag

Ich versuche, mich ganz auf das komplizierte Vorwort zu Zelinskys Wagner-Dokumentation zu konzentrieren. Aber seit zwei Stunden schon will es nicht recht gelingen.

Kurz nach Stuttgart – es war gerade sieben Uhr früh vorbei – machte sich die kurz geratene Nacht bemerkbar. Bei Kapitel zu Wagners Hegelnachfolge schlief ich fast ein.

Zwischen Mainz und Koblenz ist es dann soweit. Ich schwanke nach vorn zum Speisewagen, der sich ja bekanntlich zwischen der ersten und der zweiten Wagenklasse befindet. es geht nicht mehr ohne Kaffee.

Dienstag, 6. September. IC 619 „Schwabenpfeil“. Alles fast wie meist. Die Handlungsreisenden kippen ihren Kaffee hastig über einem Aktendeckel oder

lassen ihn langsam unterm F.A.Z.-Wirtschaftsteil kalt werden. Zwei diskutieren ein neues Werbemodell – deshalb gehe ich durch bis zum anderen Wagenebene, wo ich noch einen Tisch für mich allein erwische. Ein paar Alkoholiker brüten überm Frühbier; das seines Glücks etwas unsichere Pärchen freut sich zum Tee auf die Aussicht am Rhein.

Es wird wieder nichts aus der aufmerksamen Lektüre. Zehnmal zwingt mich, wegzuhören. Aber die klugen Ausführungen zur Kapitalismuskritik des Richard Wagner vermischen

sich mit aktueller. „Die Welt der Städte, deren Verachtung Wagner schließlich auch gegen Berlin und München zur Wahl Bayreuths als Wirkungszentrum bestimmte, muß vernichtet werden, damit das Leben und die Natur desto reiner hervortreten“. Am Nebentisch predigt eine lehrerhaft deutliche Stimme über die Politik des Lebens und des Überlebens, über die nächsten notwendigen Schritte für die bedrohte Natur, über Not und Notwendigkeit. (Und wie zum Hohn beschreibt Zelinsky „Not“ und „Notwendigkeit“ gerade vor meinen Augen als „Schlüsselbegriffe“ in Wagners Gedankensystem: „...und es ist der Begriff der Not, die gewendet werden muß.“)

Zwischen den Begriffen, die da auf dem Papier ideologiekritisch seziiert werden, schwäbelt es zum Teil mit den gleichen

Worten, in derselben verquastenen Ungenauigkeit ins Ohr. Was der Gesprächspartner des offensichtlich höchst engagierten Grünen einwendet oder ergänzt, ist nicht zu verstehen, da er und ich Rücken an Rücken sitzen. Aber es ist auch nicht viel, was dieser beizusteuern hat; seine Einwürfe können den geschäftigen Redefluß kaum unterbrechen, ihm hörbar auch keine andere Richtung geben als die vom Parteidirektor eingeschlagene. Er bestimmt den Slalomkurs, auf dem es über „Grunderfahrungen grüner Politik“ geht und „was aus der Fraktion“, was er noch „unbedingt beisteuern“ muß, über den „wahnsinnigen Erfolg von Mutlangen“ (die Prominenten-Blockade auf der Schwäbischen Alb), wo er voll dabei war, bis zu den „Personalentscheidungen“. Der Hauptredner des Speisewagenmorgens ist, wie wir nun erfahren, Bundestagsabgeordneter der grünen Partei aus Tübingen.

Die Personen, über die man da klatscht, werden in handliche Schubladen sortiert – nach bestem Brauch der Linken in den Siebziger Jahren; freilich hängt ein gewisser Schleier der Betulichkeit über dem kühl einschätzenden Sprachgebrauch. Da ist einer durchaus „saugut“, aber ein Christ – „obwohl wir das jetzt ja ganz ernst nehmen müssen“. Jetzt. „Ich als Demokrat“, sagt er immer wieder und wechselt das Gespräch auf „diese Art Arrroganz bei Joschka“ (Fischer) und den Führungsanspruch, den „der Otto“ (Schily) an den Tag legt. „Dees kanner net bringa als FragsjonsDings – technisch machter ja koine Fehler. abber



em Menschliche, da hapert's" (Originalton, näherungsweise notiert).

Doch bald hat unser schwäbischer Patriot allgemeinen Trost bereit: „Das Mauseln ist halt vorgegeben durch die parlamentarische Arbeit“ (transportiert). Er kommt aus der parlamentarischen Sommerpause zurück, aus der Natur wieder zu den Schalthebeln der Macht. „Dees ischo a komischs Gfiühl, wemmar so noch zwöi Monat wiedr nach Bonn kommt“ (O-Ton). Und: „Wenn's jetzt losgeht mit der Haushaltsgeschichte“ – nicht nur in diesem Augenblick zerfallen ihm die politischen Zusammenhänge in „Geschichten“; wo keine Kenntnis von und keine Perspektive für Geschichte vorhanden ist, herrscht das Reden eben von „den Geschichten“.

„Ha noi, ich bereu's bisher nicht, nach Bonn gegangen zu sein.“ Unvermittelt wird's privat. Leider habe er in Bonn zu wenig Gelegenheit zum Sport. „Ich hab' mir extra einen Trainingsanzug gekauft, denn mit der Turnhose allein fühl' ich mich so nackt“ – in der neuen Umgebung, in der neuen Würde. „Mir stinkt es, auf Asphalt zu joggen; ich brauch' die Natur, das organische Leben zur Erholung. „Am liebsten lauf' ich von Tübingen Richtung Wurminger Kapelle – das mach ich unter der Woche – ganz herrlicher Waldboden; die erste Strecke lauf ich auf Zeit, viereinhalb Kilometer, dann

trab' ich zurück und laß es auslaufen. Sonntags geh ich nach Kiebingen; da kenn' ich jeden Baum.“ Die Vorteile der Strecken und des Joggens im allgemeinen werden jetzt breit diskutiert: „Du kannschts allein machen – wenn ich 'ne Versammlung hab und bin vorher gelaufen, dann bin ich voll fit. Das hält so die drei Stunden vor. Das Laufen isch gut gegen Herzinfarkt, weils ne Totalbewegung ist.“

Nun ist's Zeit. Der Mann der Totalbewegung begleicht seine maßvolle Zeche von 14,15 DM, aus sprichwörtlicher Sparsamkeit kein Trinkgeld für den Kellner (der auch keines verdient hat). Der „Schwabepfeil“ nähert sich Bonn Hbf. Unser frischgebackener Demokrat zieht den grobgestrickten Pullover über einem gutgenährten Bäuchlein zurecht, fährt sich durch die schulterlangen Haare und den Revoluzzerbart, schultert die verschlissene Reisetasche mit dem Plastikaufkleber (weiße Taube auf blauem Grund) und geht mit seinem Gesprächspartner – und unverdrossen tönt der Brustton der Überzeugung – zur Waggontür. Er wohnt „in einer WG“, erfahren wir noch zum Schluß, in der einer schmutzige Geschäfte macht. Haha, lacht er. Ich wünsch ihm, daß es weiterhin harmonisch sei „in seiner WG“ und daß er in der Bundeshauptstadt eine geeignete Strecke zum Joggen findet – für die Totalbewegung.

Frieder Reininghaus, Köln

re Bemühungen wären auch nicht einer genaueren Betrachtung wert, wären sie nicht geeignet, Tendenzen erfahrbar zu machen, die auf den Hamburger Rahmen nicht beschränkt sind; und außerdem ist zu hören, daß die Hamburger „Kulturfachgruppe“ der GAL einen größeren Kongreß vorbereitet, auf dem grüne und alternative Kultur- und Kunstauffassung näher präzisiert werden sollen.

„Nachdem wir unsere Haushaltsalternativen fertig hatten“, so berichten die Autoren, hätten sie ein „Intensivwochenende“ veranstaltet, auf dem sie sich mit einer „Selbstverständnisdebatte und Positionsbestimmung“ befaßt hätten (S.18). Erst kümmert man sich um die Verteilung des Geldes, dann fragt man sich, was man eigentlich will: die grüne Alternative scheint sich in den parlamentarischen Stil bereits gut eingearbeitet zu haben. Die Resultate dieser Positionsbestimmung liegen jetzt jedenfalls schriftlich vor, und um gleich das erste zu erwähnen, die Frage nach dem Sinn parlamentarischer Arbeit betreffend: „Nach einem Jahr Erfahrungen gibt die Praxis in Hamburg darauf eine Antwort: Eine Beschränkung auf haushaltspolitische Versuche einer Umgestaltung der kulturellen Landschaft muß ergebnislos bleiben.“ (S.18) Das ist doch schon was nach einem Jahr der „Praxis“; und sage niemand, diese Einsicht hätte man auch auf dem blassen Weg der „Theorie“ gewinnen können. Ebenso nicht, was die Autoren der GAL einen „einfachen Schluß“ aus diesen Erfahrungen nennen: die SPD „will keine Veränderung des status quo“, denn, so darf man sich über die Sozialdemokraten beklagen: „Sie nehmen unsere besseren Argumente nicht zur Kenntnis.“ (S.18) Na bitte, da haben wir's. Bevor also gefragt werden soll, ob sich die GAL-Autoren in Zukunft an ihre eigenen Erfahrungen halten werden, vor allem aber: ob ihre Argumente wirklich die besseren sind, zunächst die erfreuliche Mitteilung, daß auch die GAL erkannt hat, was ihre Wähler wohl schon ahnten: eine Alternative zur SPD wäre wünschenswert.

Was nun die grüne Alternative betrifft, so sieht sich der Leser jedoch teils enttäuscht, teils verärgert, teils einfach auf den Arm genommen. Wenn die Autoren der GAL nämlich „meinen, daß in der Szene kaum Klarheit darüber herrscht, warum Kultur (überlebens)notwendig ist“ (S.19), so

ist ihnen zu sagen, daß 1. Hilmar Hoffmann dies in seinem Buch „Kultur für alle“ bereits langatmig begründet hatte; 2. die Überlebensstrategen dieses Systems, die schließlich längst die Machtapparate besetzt halten, von nichts anderem mehr phantasieren als vom „Überleben“; daß schließlich 3. das Gerede vom „Überleben“ seinen präzisen Sinn darin erfüllt, uns den Gedanken an ein „Leben“ (und damit eine Kultur, die diesen Namen verdient) abzugewöhnen.

Die Infamie der Überlebenslogik, die darauf zielt, sämtliche Bereiche der Gesellschaft in Schutzzräume eines bloßen Fortexistierens einzufassen, wird eben nicht dadurch freundlicher, daß es nun auch die GAL ist, die dieser Logik folgen möchte. Das Überleben ist stets ein vom Tod gezeichnetes Leben, und eine Kultur, die hier entsteht, wäre im besten Fall eine Kultur des Mangels, der Selbstbeschränkung, der schlichten Demut und Innerlichkeit. Wo derart das zentrale Stichwort des „Überlebens“ dem sozialdemokratischen gleicht, stellt sich natürlich die Frage, was die GAL an der sozialdemokratischen Version einer „Überlebenskultur“ eigentlich auszusetzen hat. Ganz einfach: den Modus ihrer haushaltspolitischen Verwirklichung. Der leidige Streit um die Frage, ob denn nun eher „die Oper“ oder „der Stadtteil“ finanziell gefördert werden solle, war von Hilmar Hoffmann bekanntlich mit der Auskunft beschieden worden, man solle das eine tun, ohne das andere zu lassen. Nur gibt es in der Praxis immer wieder ein Gerangel darum, wie dieser salomonische Spruch denn nun ausgelegt werden solle, im Sinne „der Oper“ oder „des Stadtteils“; wobei die Sozialdemokraten eher „die Oper“, die Alternativen eher „den Stadtteil“ favorisieren. Und dies scheint die Gemüter derart in Atem zu halten, daß die Frage nach der Substanz dessen, was in „der Oper“ oder „dem Stadtteil“ getrieben wird, niemandem mehr unterkommt. Die Fronten scheinen der GAL klar wie sonst nur im amerikanischen Westen: „Auf der einen Seite eine den Geschäftemachern der Freizeitindustrie überlassene Massenverdummung, der niemand gegenübersteuert, auf der anderen Seite elitäre, oft hochsubventionierte Institutionenkultur, deren Inhalte in Unverständlichkeit, Langeweile, glatter 'Schönheit' und Veraltetheit erstarrt sind.“ So

Überlebenskultur GAL Hamburg legt Thesen vor

Seitdem die Zeiten der Prosperität verabschiedet werden mußten, laborieren die Kulturpolitiker, wo sie nicht vollends zu technokratischen Verwaltern leerer Kassen wurden, an der Konzeption einer Kulturpolitik in der Krise.

Freilich krankten ihre Bemühungen, wie könnte es anders sein, an einem zentralen Dilemma, das in den Klagen aller Beteiligten immer neu zum Ausdruck kommt und sich folgendermaßen zusammenfassen läßt: Solange die Wirtschaft prosperierte, brauchte man keine „Kultur“, um die Leute bei der Stange halten zu können; jetzt, wo die „Kultur“ als „Überlebensmittel“ (Hilmar Hoffmann) dieser Gesellschaft gefragt ist, nämlich die

„Sinndefizite“ zu füllen, die allgemein konstatiert werden, fehlt das Geld, sie zu bezahlen.

Unter diesem offenbaren Mißgeschick leiden auch die Versuche einer Autorengruppe der Grün-Alternativen Liste (GAL) Hamburgs, Thesen zu einer neuen Kulturpolitik zu formulieren (Kulturfachgruppe der GAL: Alternativen zur Hamburger Kulturpolitik, zu beziehen über GAL Hamburg, Barrelsstr.30, 2000 Hamburg 6). Ih-

weit schlecht. Jetzt gut: „Dem ganzen anhängend ein kleiner stadtteilkultureller Bereich, in dem sich unter Selbstausbeutung eine alternative Szene abrackert.“ (S.21)

Dafür hat sich bei den Grün-Alternativen ein neues Schlagwort gefunden, das auch von den Autoren der GAL bemüht wird: „Kulturökologie“, und es dürfte unscharf genug sein, um in der „Szene“ eine große Karriere vor sich zu haben. Was wir unter „Kulturökologie“ zu verstehen haben, wird zwar nirgends erläutert. Wir erfahren nur, was wir, außer natürlich der Oper, nicht darunter zu verstehen haben: „Der Begriff setzt sich bewusst ab von 'linker Kulturpolitik', weil in ihm zum einen eine skeptische Einschätzung unserer parlamentarischen Möglichkeiten ausgedrückt wird, zum anderen aber der Umriss einer *Vermittlungstheorie* sich abzeichnet, die abhebt auf die verstümmelte Sinnlichkeit in unserer BRD-Wirklichkeit.“ (S.18) Wie es um die Vermittlung, die Sinnlichkeit und das Abheben bestellt ist, dazu später; die „Kulturökologie“ jedenfalls ist unbestimmt genug, um sich alles mögliche darunter vorstellen zu können. Vage Ideen von organischer Einheit, von gesunder Haushaltung, die eifrig darüber wacht, daß Einkunft und Ausgaben einander die Waage halten, mögen hier kursieren, kurz: eine Lebensauffassung, die die Dinge gern im Gleichgewicht sieht. Vielleicht so, wie es sich Manon Grisebach vorstellt: „So rücken wir zusammen in Wohngemeinschaften, abends in kleinen Gruppen, erdhockend oder im Gras, sind gern still miteinander.“ (Philosophie der Grünen, S.24) Na schön, wem's gefällt. Was aber, wenn „Kultur“ nicht zuletzt eine Entladung von – „Ungleichgewichten“ wäre? Wenn sie ihrem Wesen nach verschwenderisch, luxuriös, festlich, schenkend, grausam und nicht domestizierbar wäre (wie die Natur selbst), sich also um keinen Preis auf die Bedingungen jenes alternativen 4-Personen-Haushalts festlegen ließe, der sich „erdhockend“ um seine Sinnlichkeit bekümmert? Dann wären die vagen kulturökologischen Vorstellungen von Kultur nicht nur unscharf, sondern auch verfehlt von Anfang an.

Manches spricht dafür. Wenig etwa scheint die Autoren der GAL mehr zu schrecken als die Vorstellung, die Verausgabung

einer Energie könne auch unproduktiv sein. So halten sie dem gegenwärtigen System vor: „Die Verknüpfung von produktiver Arbeit und natürlichen Trieben (Spielen) wird verhindert, indem die Politiker die Phantasie in den neutralen Raum der Freizeit verbannen und ihr damit den dynamischen Wert rauben.“ (S.19) Von nichts anderem träumen die Technokraten eines vom Produktionswahn besessenen Systems: die Phantasie in die Welt „produktiver Arbeit“ einzubinden; und manch einer von ihnen könnte daher unterschreiben, was den GAL-Autoren als Schreckensvision vorschwebt: „Je versteinerte die Lebensverhältnisse werden, desto explosiver und möglicherweise unproduktiver (sic!) wird die natürliche Sehnsucht (sic!) nach Bewegung in Richtung auf höhere Stufen menschlichen Bewußtseins (sic!).“ Hier ist wahrlich alles versammelt, was sich an vulgärem Fortschrittsglauben, naivster Bewußtseinsphilosophie, plattester Teleologie aus altlinken Arsenalen überhaupt beziehen läßt. Und die Feier der Arbeit: „Dort wo die meiste Kraft verausgabt wird, nämlich bei der Arbeit, ist der Mensch funktionalisiert. Vor allem werden dabei die Sinne vom Kopf, das Gefühl vom Intellekt, Produktivität von Funktionstüchtigkeit abgetrennt.“ (S.19)

Überhaupt – die „Sinnlichkeit“! Im Thesenpapier der GAL wird der Begriff der Kulturökologie bereits in der Überschrift gleichgesetzt mit einer „Emanzipation der Sinnlichkeit“. Nun gehört dies zu den ältesten Vorwürfen, die die Linke, und nicht erst die alternative, gegen das Kapital erhebt, es zerstöre die „Sinnlichkeit“. Doch sollte diese These einmal eine kritische Potenz bezeichnen: im Kontext einer Dialektik von Tauschwert und Gebrauchswert, Abstraktion und Konkretion, Identischem und Nicht-Identischem auf das sprengende Moment der Materie verweisen, die sich als Subjekt-Objekt gegen die Warenform von Mensch und Produkt erhebt, so hat die „Sinnlichkeit“, die alternativ oder grün kursiert, im gleichen Maß ihre Sprengkraft verloren, wie sie sich in die Überlebensstrategien, den Mangel und die Innerlichkeit einbinden ließ. „Allein das Aussehen ist Zeichen dieses Inneren: selbstgestrickte Pullover, Sandalen aus Leinen oder Rohleder, nein, da wird keiner vom Hang zum Kleider-Luxus

getrieben.“ (Manon-Grisebach, S.21) Diese Sätze werden natürlich nicht von der GAL verantwortet, jedoch bezeichnen sie das mögliche Spektrum ihrer Auslegung, liegen sie angesichts leerer Kassen, Maßhalteparolen, den faden Besinnungen aufs vermeintlich „Existentielle“ doch wohl im Trend der Zeit. Die materialistische Theorie der Kultur, wie sie von Adorno, Marcuse oder Bloch einmal entworfen worden war, hatte die Zerstörung der Sinnlichkeit, auf die auch die Autoren der GAL sich berufen, sensibel registriert, jedoch auf der sprengenden Instanz insistiert, die gerade auch in den sublimsten künstlerischen Gebilden verborgen sein könnte: ihrer Unnahbarkeit, Unverfügbarkeit, beredten Stummheit. Dieser Instanz rückt nun eine grün-alternative Kulturpolitik massiv zu Leibe, die an solcher Kunst gerade moniert, was ihr widerstehendes Moment sein könnte: ihre sogenannte „Unverständlichkeit“. Konsequenterweise beklagen die GAL-Autoren daher: „Künstlerische Aktivität, ob als Zuschauer oder als Agierende, bleibt so von existenziellen Erlebnissen abgekoppelt und genießt die Unverbindlichkeit künstlerischer Freiheit.“ (S.19) Wäre also die Verbindlichkeit künstlerischer Unfreiheit genehm? „Auch der Intendant des Schauspielhauses kann seine Subventionen nicht anders rechtfertigen, als darauf hinzuweisen, daß die Kunst den finanziellen Freiraum braucht, damit sie ungestört weiterarbeiten kann.“ Doch ist das nicht wahr? „Die Frage wäre aber: Auf wieviele Zuschauer müssen die Besucherzahlen schrumpfen, um die Subventionierung in Frage stellen zu können? 800, 450, 250, 100, 5 oder 1 Zuschauer pro Woche? Warten wir, bis die Bombe fällt, wo es dann keine Zuschauer mehr gibt und keine Mehrheit, die für den Luxus der Minderheit zahlen muß?“ (S.19/20)

Auch hier der Gedanke, Effektivität, Produktivität, soziale Nützlichkeit seien die rechten Kriterien, über künstlerische Gebilde angemessen urteilen zu können, und die Warnung vor der „Bombe“ sieht eher drein wie eine faule Ausrede dafür, in der Mißachtung von Oper, Theater, Kunsthallen eine Tugend zu erblicken. Dagegen triumphiert die These von der Kultur als eines „Überlebensmittels“ gerade in dem, was die GAL-Autoren den Künstlern in Zukunft gern als

Aufgaben zuweisen möchten, nämlich sozusagen einen grünen Weg nach Bitterfeld: „Der Schriftsteller als Sozialarbeiter, der Filmemacher als Stadtteiljournalist, Maler, die andere Menschen zur Bemalung der eigenen Hauswand anleiten – dies sind einige Beispiele einer sozial engagierten Kulturarbeit, die Kunst sinnlich erlebbar und ihre Integrierung ins Leben eines jeden Menschen möglich macht.“ (S.20)

Wie gesagt: Die Thesen der GAL Hamburg stehen nicht gleich und umstandslos für alles, was kulturpolitisch von grüner und alternativer Seite betrieben wird. Doch spricht manches dafür, daß die Sozialdemokraten, von denen aufgesogen zu werden die Angst nicht völlig unberechtigt ist, gerade auf dem Feld überboten werden sollen, wo man sie nicht überbieten sollte, nämlich „Kultur“ in ein Feld sozialarbeiterischen Systemerhalts zu verwandeln. Und dies gemahnt zu Vorsicht.

Es gibt übrigens eine Kritik an der GAL-„Kulturfachgruppe“, die hier erwähnt werden soll, weil sie den Vogel abschießt. Sie stammt von Peter Schütt, einem Hamburger Kulturpolitiker der DKP. Eine Kürzung der Subventionen für die Staatsoper, so der Kritiker, „würde immerhin die Vernichtung einiger tausend Kultur-Arbeitsplätze bedeuten.“ (Hamburger Rundschau 32, S.15) Na bravo, doch damit nicht genug. Worauf Christoph-Joachim Schröder (GAL) im gleichen Organ ausplauderte, womit sich der geplante Kulturkongreß der Grün-Alternativen beschäftigen werde: „Andere Schwerpunkte durch Umverteilung und Selbstverwaltung der Staatsknete durch Betroffene.“ (HR 40, S.10)

Womit auch geklärt wäre, wie nachhaltig die Erfahrungen in einem Jahr parlamentarischer Arbeit waren: die „Kulturlandschaft“ nicht auf haushaltspolitischen Weg umkrepeln zu können. Außer Spesen nichts gewesen?

Hans-Joachim Lenger

Liebesgrüße nach Moskau

Anfang Oktober hat der Vorsitzende des Verbandes deutscher Schriftsteller (VS), Bernt Engelmann, in einer als „Protest“ deklarierten Erklärung im Namen dieser Vereinigung an den Putsch-General Jaruzelski geschrieben und „die Wiedezulassung eines Schriftstellerverbandes“ in Polen gefordert.

Herr E. verwendet sich in diesem Schreiben für eine „Lösung“, die in Warschau ohnedies zur Gängelung der Literatur und zur „Normalisierung“ des „geistigen Lebens“ gerade vorbereitet wurde: wenige Tage nach seinem offenen Brief wurde tatsächlich ein neuer Schriftstellerverband in Polen installiert. Dessen Leitung ist zwar mit der des aufgelösten Verbandes nicht identisch, genießt nun aber das Vertrauen derer, die den bisherigen Schriftstellerverband zerschlugen und die Neu-

gründung angeordnet haben. In Deutschland wurde vor fünfzig Jahren für diesen Vorgang das Wort „Gleichschaltung“ geprägt. Damals haben demokratische Autorenvereinigungen gegen staatliche Manöver vergleichbarer Art heftig protestiert.

Mitte Oktober spricht Herr E. auf dem 13. Gewerkschaftstag der IG Druck und Papier. Unter dem lebhaften Beifall der 280 Delegierten fordert der VS-Vorsitzende den Friedenspreisträger des Deutschen Buchhandels, Manés Sperber, auf, „den

Friedenspreis schleunigst zurückzugeben“. Sperber habe in seiner (in der Frankfurter Paulskirche verlesenen) Dankrede den Europäern die Absage an „jede friedliche Koexistenz angeraten“ und eine „eigenständige atomare Auf- und Hochrüstung“, eine Art „abendländische Force de frappe“ befürwortet. Herr E. weist die Rede Sperbers, die gewiß eine gründliche Diskussion verdient, kurzweg als „abenteuerlich“ zurück. Die „Süddeutsche Zeitung“ kommentierte am 21.10.: „Nicht, daß Engelmann da aus seiner Lieblingsrolle gefallen wäre: Schon die ganzen letzten Jahre über war es eines seiner Hauptanliegen, Kollegen danach zu qualifizieren, ob sein DDR-Pendant Hermann Kant gerade mit ihnen zufrieden war oder nicht. Dennoch stellt die jüngste Abkanzelung von Manés Sperber

durch Engelmann einen wahrhaft überraschenden Höhepunkt dar: Da macht also gerade derjenige einen Andersdenkenden zum Paria, der von allen Intellektuellen (zu Recht) Solidarität erwartete, als er selbst von seinem Lieblingsfeind Strauß in die Abteilung Ratten und Schmeißfliegen gesteckt wurde.

Nun ist Engelmann ja durch Vorhaltungen dieser Art nicht zu erschüttern – sie kommen für ihn sowieso nur von Kriegstreibern und Rechtsradikalen. Dennoch wäre es vielleicht das Beste, der VS-Vorsitzende würde seinen Verband im Wege des Putschs „schleunigst“ in eine Friedens-Schrifttumskammer verwandeln. Dann könnte er endlich alleine bestimmen, wo sie ihre Grenzen hat, die Freiheit der Literatur.

Frieder Reininghaus, Köln

Einem fremd-vertrauten Leben nachgespürt Dutschke und deutsche Verhältnisse 1960-1979

Unter der Überschrift „Top-Manager“ weist der „Stern“ in der am 22. September 1983 erschienenen Ausgabe seine Leser gleich neben dem Inhaltsverzeichnis auf eine neue Serie hin.

Es sei schwer gewesen für „Stern“-Autor Gaston Salvatore – der auch gemeinsam mit Otto Wolff von Amerongen durch ein Foto vorgestellt wird – „Termine bei führenden deutschen Managern zu bekommen“. Denn immerhin, so versucht die Illustrierte den Reiz ihrer Serie über „Top-Manager in der Bundesrepublik“ zu steigern, sei G. Salvatore ein Neffe Salvador Allendes, der nach dem Abitur nach Berlin gekommen, ein Freund Rudi Dutschkes geworden sei und sich den revoltierenden Studenten angeschlossen habe.

Die Serie ist gleichwohl zustande gekommen. Denn vielleicht hatten die Wirtschafts-bosse noch ein Portrait Alfred Dreggers, desselben „Stern“-Autors in Erinnerung, in dem zu Beginn des Jahres Salvatore durchaus Sympathien mit dem konservativen Lebensgestus dieses smarten Rechten zu erkennen gegeben hatte. Und wer das nicht gelesen oder erinnert hatte, dem hilft der „Stern“ nun

erläuternd nach: „Doch die Jahre des Sturmes und Dranges gingen vorbei. Gaston Salvatore schrieb Romane... bekam einen Literaturpreis. Übrig blieb aus seiner „linken Vergangenheit“ ein wacher Sinn für soziale Ungerechtigkeit“.

Die politisch-biographische Entwicklung dieses Weggefährten Dutschkes steht in ihrer öffentlichen Form nur exemplarisch für viele, zu viele, denen, wenn überhaupt, „ein wacher Sinn für soziale Ungerechtigkeit“ erhalten geblieben ist.

Wie sähe das von G. Salvatore erinnerte und aufgezeichnete Leben und Wirken Dutschkes aus? Immerhin hätte ein solcher Biograph authentische Nähe von Figur und Umständen für sich reklamieren können...

Nein, die unmittelbaren Genossen Dutschkes fallen als seine Biographen aus.

Die jetzt im Luchterhand Verlag unter dem Titel „Die drei Leben des Rudi Dutschke“ erschienene „Biographie“ ist von

Ulrich Chaussy verfasst.

Chaussy ist 1952 geboren, hat Germanistik und Soziologie (!) studiert und lebt jetzt als freier Journalist in München, so notiert es die Buchrückseite.

Der Biograph ist also 12 Jahre jünger als Rudi Dutschke, jünger auch als die Genossen aus den 60er Jahren, und er nähert sich der Figur mit dem Interesse dessen, der politisch-persönliche Wirkungen der eigenen Lebensgeschichte bei dem fremd-vertrauten Lebenszusammenhang des prominenten, d.h. hier durch die Medien bekannt gemachten, stilisierten und auch stigmatisierten, sympathischen Menschen sucht.

Chaussy hat Dutschke kennengelernt, nicht aber eigentlich gekannt. Fünf Stunden haben die beiden miteinander geredet, vor allem, um einen Radiobeitrag über Marcuse nach dessen Tod vorzubereiten. Die Verabredung, später gemeinsam eine Sendung zu machen, „in der die historische Situation im April 1968 (Attentat auf R.D.) noch einmal aufgerollt werden sollte“, ließ den Autor recherchieren, Material sammeln, Interviews führen. Diese Sendung mußte Chaussy alleine produzieren, 4 Monate vor dem geplanten Sendetermin starb Rudi Dutschke an den Folgen des Anschlags vom April 1968.



Rudi Dutschke mit Ernst Bloch in Dänemark

Die Fülle des akribisch zusammengetragenen und im Anfang des Buches sehr klar nach- und ausgewiesenen Materials bilden den Stoff für das nun vorliegende Buch.

Es wäre vermessen, auch nur die Grundzüge der Lebensabschnitte Dutschkes hier quasi zeitrafferhaft nachzuzeichnen. Die publizierte Lebensbeschreibung zeichnet eben gerade aus, daß sie - den Spuren Dutschkes folgend - die gesellschaftlichen Umstände bundesrepublikanischer Verhältnisse und „Politik“ beschreibt. Es gelingt dem Autor dabei, Rudi Dutschke nicht zur historischen Individualfigur gegen die Macht und ihre Repräsentanten zu erheben, sondern Chaussy arbeitet Dutschkes Rolle als asketischen, fleißigen, neugierigen und widerspruchsbegierigen Genossen heraus: sei es als Schüler noch in der DDR, als Mitglied der subversiven Aktion, als von Anfang an kritischen Genossen im SDS, als Initiator verschiedener Projekt- und Arbeitsgruppen, später als wißbegierigen Gesprächspartner und vehementen Diskutanten von und mit Gustav Heinemann und Peter von Oertzen.

Das zum Klischee erstarrte, öffentliche und veröffentlichte Dutschkebild des Agitators und Redners, des Interviewpartners für den „Spiegel“ und von Gün-

ter Gaus in der Fernsehsendung „Zur Person“ waren Ergebnisse der Arbeit in Gruppen, Ergebnisse von langen und langwierigen, wenn auch nicht öffentlichen, so doch durchaus nicht privaten Prozessen.

Unverständlich bleibt, was den Autor oder den Verlag bewogen haben, das Buch so unzutreffend zu betiteln und mit „Biographie“ auch unzureichend zu kennzeichnen.

Im Nachwort weist Chaussy selbst nachdrücklich darauf hin, daß die dokumentierten und einsehbaren Quellen noch dürftig seien, die Tagebuchaufzeichnungen nur in Auszügen vorliegen und vor allem das Bundesamt für Verfassungsschutz jegliche Einsicht in seine, wie Chaussy vermutet, reichlich vorhandenen Materialien nicht zugelassen hat.

Auch bleiben Schilderungen und Hinweise aus dem letzten Lebensabschnitt Dutschkes nach seiner weitgehenden Genesung und dem Versuch, sich von Dänemark aus wieder einzumischen in deutsche Verhältnisse, sehr zurückhaltend und lückenhaft. Undeutlich bleibt auch die eigentlich studentische Existenz Dutschkes während seiner Berliner Jahre, mit wem war er in wessen Seminaren? Wovon eigentlich hat er gelebt?

Gewichtiger ist mein Ein-

wand gegenüber der viel zu kargen Berücksichtigung der Frau R.D.'s, Gretchen Dutschke-Kloth, die z.B. 1978 sich in Indien aufgehalten hat, um ihre theologisch-ökologischen Studien zu Ernährungsfragen vor Ort zu konkretisieren... Nichts davon bei Chaussy.

Doch hier kann die Arbeit Chaussy's dem Anspruch einer Biographie nicht, noch nicht gerecht werden.

Die Titelformulierung von den „drei Leben“ ist unsinnig. Das eine Leben Rudi Dutschkes ist die komprimierte und kristallisierte Form vieler ähnlicher Lebensverläufe, ergeriet jedoch als einzelner unter das Brennglas veröffentlichenden Medieninteresses, die drei Kugeln vom 11. April 1968 trafen ihn allein, wenn nicht ge-, so doch betroffen waren damals viele.

Wert und Bedeutung des Buches von Chaussy liegen in seiner verdeutlichenden Erklärung, daß nicht ein individuelles Leben rekapituliert wird, sondern die Erfahrungsbedingungen und -fähigkeiten solcher Individuen wie R. D. Rudi Dutschke vereinigte allerdings in besonderer Weise Moralität und Radikalität = Menschlichkeit in seiner Person.

Und noch etwas: so sehr die Erinnerung an Rudi Dutschke,

seine Erfahrungsweisen, Aktionen und Reaktionen ermutigend sein können für die auch jetzt noch und wieder schwieriger gewordenen Auseinandersetzungen im Kampf um eine menschliche Gesellschaft, so behutsam sollte man sein, sich auf Dutschke und die Apo-Zeit zu berufen, ob man als ehemaliger Genosse im „Stern“ human touch-stories über Unternehmer schreibt, Juso, DKPist, Grüner oder sonstwie seine politische Identität beschreibt, denn: „... die Studentenrebellion der 60er Jahre ist tot - ohne jeden Zweifel. Aber das Ende einer Etappe heißt nicht, daß der Kampf um die Realisierung der Sache der sozialen Emanzipation im Rahmen der Uni-Möglichkeiten und Schranken nicht mehr vorhanden ist... Denn „der Kampf geht weiter“, darüber kann doch die gegenwärtige Situation in dieser Gesellschaft nicht hinwegtäuschen...“ (Dutschke anlässlich der 200 Jahr Feier der TU Clausthal-Zellerfeld, 1975).

Stefan Lohr, Hannover

Ulrich Chaussy: *Die drei Leben des Rudi Dutschke. Luchterhand Verlag, Darmstadt-Neuwied 1983.*

Wie wir leben könnten

Der Eindruck, den man nach der Lektüre dieses Bändchens von William Morris hat, bleibt zwiespältig.

Gewiß, immer ist man überrascht, wie sehr diese Essays aus dem viktorianischen England der Jahre um 1880 bereits die Basissätze der heutigen alternativ-grünen Weltanschauung formulieren: lieber weniger Konsum, dafür selbstbestimmte Arbeit; der Mensch müsse sich auf seine wahren, elementaren Bedürfnisse besinnen; wo Handarbeit Befriedigung vermittele, müsse die Entwicklung zur maschinellen Produktion rückgängig gemacht werden usw. Von den Ratschlägen zur sparsamen Möblierung der Wohnungen über die Ermahnung, das Butterbrotpapier nicht auf der Wiese liegen zu lassen bis zum Plädoyer für die Ornamentierung von Gebrauchsgegenständen - alles erkennt man wieder. Aber viel mehr als

dieses stauende Wiedererkennen („Ach, schon damals...“) bleibt nicht zurück nach der Lektüre. Hier hat man tatsächlich einen roten Großvater der Grünen gefunden, und mit Hilfe solcher Genealogie läßt sich vielleicht die historische Identität einer Bewegung festigen, die zumindest in Deutschland nicht unbedingt einen einwandfreien Stammbaum hat. Aber was damals tatsächlich avantgardistisch war: gegen den Glauben an den industriellen Fortschritt, der auch die sozialistische Bewegung beherrschte, zu wettern, sich die Zukunft als Rückkehr zum 14. Jahrhundert auszumalen, ist heute doch allzu naiv. „Wir wollen mit den Mitteln sozialer Demokratie zu einem anständigen Leben gelangen. Wir wollen wirklich lebendig

sein und bleiben.“ - Solche Sätze könnten zwar auch aus dem Wahlprogramm der Grünen stammen, aber nur weil die Programmatik der Grünen eben von anachronistischer Naivität gekennzeichnet ist, die man nicht wie bei Morris mit mangelnder historischer Erfahrung entschuldigen kann. Die historische Würdigung von Morris ist eine notwendige und fruchtbare Aufgabe. Denn bei ihm finden sich tatsächlich Wurzeln eines alternativen Sozialismusverständnisses, das sich aus der Tradition der Romantik herleitet. Als aktueller Ratgeber jedoch hat er uns nur spärliche Hinweise zu geben.

Dennoch ist es ein Verdienst von Hans-Christian Kirsch, dessen Spezialgebiet es ja ist, literarische Tradition erlebbar zu machen, eine Auswahl von Morris' seit fast hundert Jahren in Deutschland vergessenen Essays zugänglich zu machen. In England ist Morris immer eine der herausragenden Traditionsfiguren

sowohl der Linken als auch der Designer und Kunsthandwerker geliebt. Dort ist Morris mit seiner utopischen Erzählung „News from Nowhere“ das Streitobjekt, um das sich jene Diskussion über das Verhältnis von Marxismus und Utopie entspannt, in deren Mittelpunkt bei uns das Werk Ernst Blochs steht. Kirschs brav kompilierte Einleitung gibt zwar einen Überblick über Morris' Biografie, vermittelt aber wenig von dieser außerordentlichen Bedeutung von Morris für die politische und kunstgeschichtliche Diskussion. Und auch Morris' Biografie ist ein viel zu komplexes Thema, als daß es durch Kirschs harmlose Nacherzählung erschöpft würde. Er war schließlich nicht nur Kunsttheoretiker und Sozialist, sondern auch Dichter, Designer und Fabrikant. Nach Doris Lessings Urteil ist Morris' Lebenslauf die exemplarische Biografie des viktorianischen England. Kirschs Übersetzung verstärkt leider noch die Schwächen von

Morris' Stil. Wenn Morris' meist umständliche Redeweise gelegentlich präzise und scharf wird, so ebnet Kirsch dies wieder in den bedächtigen Ton seiner Übersetzung ein. Aus Morris' drastischem Fluch auf die „stupidity of the mean idiotic rabbit warrens“, womit er die Wohnhäuser der Reichen meint, wird z.B. bei Kirsch die gemäßigte Verachtung der „Lächerlichkeit dieser blödsinnigen Kaninchenställe“.

Hans-Christian Kirschs Auswahl der Essays kann man nur zum Teil zustimmen. Mit dem Titelessay „Wie wir leben und wie wir leben könnten“ hat er einen jener Essays herausgegriffen, die von naiven Allgemeinplätzen strotzen und in denen man die eigentlich Morrisschen Ideen aus der Masse popularisierten sozialistischen Gedankenguts seiner Zeit heraussuchen muß. Mit den Essays „Schönheit des Lebens“ und „Die Ziele der Kunst“ jedoch hat er zwei Essays ausgewählt, die nicht nur stilistisch erfrischender, sondern auch inhaltlich brisanter sind. Denn in ihnen geht es um die Rolle der Kunst als Ziel der gesellschaftlichen Umwälzung.

(Zeitgenossen spotteten über Morris, er wolle die Grundlagen der Gesellschaft umstürzen, um das Niveau der englischen Teppiche zu heben.) Dieser Gedanke, daß ein Ziel aller Revolutionen der Zustand sein müsse, in dem Kunst zum

alltäglichen Produkt möglichst vieler Menschen werde, weil nur in der künstlerischen Tätigkeit Arbeit genußvoll erfahren wird, – dies ist der eigentliche Kerngedanke von Morris. Und wenn von Morris irgendetwas zum Verständnis der gegenwärtigen Bewußtseinslage zu gewinnen ist, dann ist es hier zu suchen. „Ziel von Kunst ist es, den Menschen in seiner Arbeit glücklich zu machen.“ So primitiv und allermodernen Kunst gänzlich unangemessen uns diese Definition von Kunst erscheint, sie liegt der um uns herum aus dem Boden schießenden Dilettantenkunst zugrunde. Die unzähligen Theaterkollektive, die Workshop-Kultur, der ganze Kreativitäts-Rummel ist auch in seinen pervertierten Formen noch Ausdruck dieses Bedürfnisses nach Kunst – nicht als zu rezipierendes Produkt, sondern als ausgeübte Tätigkeit. Will man diesen Trend unseres heutigen Zeitgeists im Spiegel des 19. Jahrhunderts wiedererkennen, so sind Morris Überlegungen über die „Ziele der Kunst“ eine anregende Lektüre.

Gerhard Preußner, Köln
William Morris: *Wie wir leben und wie wir leben könnten. Vier Essays. Mit einer Einleitung versehen, übersetzt und herausgegeben von Hans-Christian Kirsch. Diederichs-Verlag, Köln 1983*

Taxifahren oder die hohe Schule des Warentausches

Soziologie des Alltagsbewußtseins, das heißt sich auf das geläufig unbeachtete einzulassen. Was bleibt übrig von sozialwissenschaftlichen Deutungsmustern, wenn, anstatt soziale Wirklichkeit zu planen, man mit ihnen auf die Reise geht, sich in die verwirrende Alltäglichkeit verliert?

Genauso berechtigt ist die Frage, was von der sozialen Wirklichkeit übrigbleibt, wenn man ihr mit der martialischen Ausrüstung des Sozialwissenschaftlers entgegentritt. Wie beide auf ihre Kosten kommen können, führt Wolfgang Kroner exemplarisch vor. Ein Bereich des gesellschaftlichen Warentausches, methodisch isolierbar, wie kaum ein anderer, wurde von ihm einer peniblen Untersuchung unterzogen: „Taxifahrer-Szenen aus der Großstadt“, erschienen im Campus-Verlag in Frankfurt.

Kroner, der während seines Studiums selber als Taxifahrer in München arbeitete, hat mit seinem Untersuchungsgegenstand keinen schlechten Griff getan. 55.000 Fahrzeuge im Einsatz (Stand 1979), das Droschken-gewerbe ist gar kein so geringer Faktor im Wirtschaftsleben. Doch bei aller Öffentlichkeit des Betriebes ist seine Ökonomie weitgehend in sich abgeschlos-

sen. Ein denkbar einfaches Produktionsmittel, das Auto + Funkgerät, eine Produktionsstruktur, die immer noch vom Klein„unternehmer“ bestimmt wird, der auf eigene Kasse fährt, und von der Aushilfe, die einen reinen Leistungslohn erhält, den sie individuell für sich „herausfahren“ muß, eine Ware, die Beförderung, schließlich, die wenn nicht gar individuell ausgehandelt, so doch immer persönlich getauscht wird.

Welchen subtilen Komplikationen das Zustandekommen dieses Tausches unterliegt, offenbart sich erst dem analytisch geschulten Blick. Kroner fördert Mechanismen zutage, die nicht nur im ökonomischen Grenzfall, sondern auch allgemeinere Gültigkeit beanspruchen dürften, im alltäglichen Verhältnis von Tausch- und Gebrauchswert eine vernachlässigte Dimension geltend machen.

Wolfgang Kroner untersucht in seinem Buch nicht nur die soziale Struktur des Taxigewerbes, seine Statussymbole, Vorurteile und Hierarchien, vom „Unternehmer“ bis zum „Aushilfswischer“, das konfliktreiche Zusammenspiel von Fahrern, Verbänden und Funkzentralen, den Jargon, den nur Eingeweihte verstehen; er zerlegt die Beförderungssituation selber bis in ihre Einzelheiten, von der „Organisation des Raumes“ in der Stadt, der Suche nach einem Fahrgast („Kreisen“), über das erste sich Abtasten beim Einstieg, die heikle Definition der Fahrroute, bis zum unterschwelligem Aushandeln des Trinkgeldes.

Deutlich wird dabei, daß das Zustandekommen des Tausches einer permanenten Gefährdung unterliegt. Auf nächstem Kontakt muß zwischen zwei einander völlig Unbekannten ein Vertrauensverhältnis hergestellt werden, dessen Ritualisierung die Zweifel an der Seriosität der Absichten nicht ausräumen kann. Während der Kunde den Fahrer wenigstens über die soziale Typisierung in ein bestimmtes erwartetes Hand-



lungsmuster einordnen kann, muß sich der Fahrer zunächst ein Bild von seinem Fahrgast entwerfen, um sein Verhalten abschätzen zu können. Vom unberechenbaren „B'suffnen“ bis zum ausländischen Geschäftsmann, von dem ein hohes Trinkgeld zu erwarten ist, muß sich der „Fiaker“ jedesmal auf eine neue Situation einstellen. Vom Grußritual bis zum Gespräch über das Wetter ist der Kontakt immer wieder von gegenseitigem Mißtrauen bedroht. Nicht nur der Fahrer fürchtet um die Zahlungswilligkeit seines Kunden, auch der Fahrgast traut

dem Chauffeur durchaus zu, ihn „Spazierenzufahren“, ihn über kostspielige Umwege zum Ziel zu befördern. So kommt der Festlegung der Fahrtroute besondere Bedeutung zu. Keinesfalls möchte der Taxifahrer den Eindruck aufkommen lassen, er setze eigenwillig gegen das Interesse des Kunden die Strecke fest. Die (anonymen) Tonbandprotokolle von Gesprächen zwischen Taxifahrern und Kunden, die Kroner von Kollegen heimlich aufnehmen ließ, sprechen beredt von den Bemühungen, sich gegenseitig der guten Absichten zu versichern, ohne ex-

plizit auf mögliche Verdächtigungen einzugehen. Immer wieder wird dabei deutlich, daß der Tauschwert der Beförderungsleistung nur realisiert werden kann, wenn sich beide Partner nicht nur als soziale Typen, sondern auch als Individuen, gegenseitig der Ernsthaftigkeit ihrer Tauschinteressen versichern, darüber hinaus vor allem aber ein Mindestmaß an persönlichem Interesse ein Vertrauensverhältnis ermöglicht, das sich am Ende der Fahrt üblicherweise in ein Trinkgeld umsetzt, ohne das kein Taxifahrer leben kann. Verweigert einer der beiden

Partner sich diesem „Management des Vertrauens“ und zieht sich auf seine Position als bloßer Besitzer von Tauschwert zurück, kann es zu üblen Szenen kommen; das mindeste ist eisiges Schweigen, die Verweigerung des Trinkgeldes und ein schwerer Schlag gegen die Identität des Taxifahrers, der immer mehr sein will und muß als bloß gemietete Arbeitskraft.

Hanno Loewy, Frankfurt
Wolfgang Kroner: *Taxifahrer-Szenen aus der Großstadt. Campus Verlag, Frankfurt/M. 1983.*

Frieder Reininghaus bespricht ein halbes Dutzend Neuerscheinungen zum „Wagner-Jahr 1983“

Wagner - ein deutsches Thema

Im Wagner-Gedenkjahr 1983 haben auch die Bücher über Richard Wagner und Bayreuth lebhaft Konjunktur. Der hundertste Todestag bot Anlaß für eine wahre Flut von Publikationen: Werk-, Brief- und Quellenausgaben, Neuausgaben und Neuerscheinungen, Lexikalisches und Anekdotisches, großzügige Bildbände und kleingedruckte Dokumentationen. Mehr als sechstausend Seiten von und über Wagner werden dem Buchmarkt und der Leserschaft zugemutet – bald ein Meter Buchrücken im Regal wartet darauf, 'verdaut' zu werden.

Die neue Wagner-Dokumentation von Bernt W. Wessling beleuchtet nochmals die ideologischen Momente, die von Wagner und vom „Bayreuther Kulturkreis“ dem Nationalsozialismus zuströmen. Für Wesslings Zusammenstellung wurden manche Texte aufgespürt oder hinzugezogen, die in der thematisch weit ausgreifenden und besser aufbereiteten Text- und Bildmontage zur Wirkungsgeschichte Wagners nicht enthalten sind, die der Münchener Germanist Hartmut Zelinsky 1976 herausgebracht hat. Wesslings Sammelarbeit und Kommentar verhält sich parasitär gegenüber dem wegweisenden und zuverlässigen Buch Zelinskys. Wessling suchte wohl den Umstand auszunutzen, daß „Richard Wagner – Ein deutsches Thema“ vor sieben Jahren nur einem beschränkten Publikum zugänglich gemacht wurde und im allgemeinen Buchhandel seitdem nicht erhältlich war.

Doch dem bedauerlichen Umstand wurde Abhilfe geschaffen: das Grundlagenbuch Zelinskys, auf dem seine in auflagenstarken Organen erschienenen Essays – die dann für turbulente Diskussionen sorgten – fusen, ist nun in einem Druck des westberliner Medusa-Verlags zu günstigem Preis erhältlich. Die Auseinandersetzung mit der Zelinsky-Dokumentation ist unverzichtbar für alle, die sich mit der bürgerlichen deutschen Musikkultur, mit der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, mit der Wechselbeziehung von Kunst und Gesellschaft, Philosophie und Politik im 20. Jahrhundert befaßt.

Wessling macht die antisemitischen und rassistischen Schriften Wagners selbst wieder zugänglich. Das wäre vor drei oder vier Jahren noch weit notwendiger gewesen. Die entscheidende, von Wagner im Jahr 1850 abgefaßte Abhandlung über „Das Judentum in der

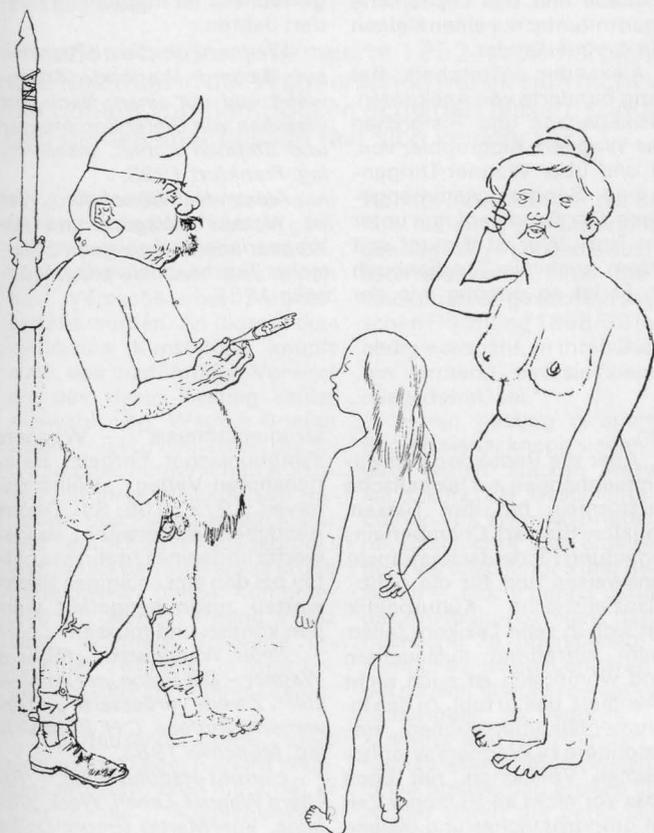
Musik“, zuvor nur schwer zu erwerben, ist seit verganginem Jahr durch Martin Gregor-Dellins Auswahlband „Richard Wagner – Mein Denken“ (Piper-Verlag, München) in einer preiswerten Ausgabe verfügbar.

Mag man auch die Arbeit Wesslings begrüßen, die ideologischen Ströme und Kriechströme von und nach Bayreuth aus dem Dunkel des gnädigen zu erleuchten, so müssen doch eine Reihe schwerwiegender Vorbehalte gegen sein Elaborat angemeldet werden. Ein Text Paul Bülow's, in dem die „inhalts-schwere Verbindung zwischen dem Bayreuther Kulturkreis und Adolf Hitlers Erweckungstat hergestellt“ wird, in dem sich Dr. Goebbels Schrift „Kampf um Berlin“ zitiert und Hitler als „unser Reichskanzler“ angedredet wird, wird von Wessling mit „1919 und 1930“ datiert – doch die eine Jahreszahl kann so wenig stimmen wie die andere. Hitler wurde erst 1933 Reichskanzler. Daß es bei der Dokumentation eines bis heute so umstrittenen Themas auf Genauigkeit ankommt, erscheint nicht als unbillige Forderung. Die Vergrößerungen, mit denen Wesslings abschließender Essay operiert, mögen bei einem jungen, uninformierten oder voreingenommenen Publikum Eindruck schinden; die breite Abwehrfront gegen eine kritische Durchdringung des Wagnerismus hat leichtes Spiel gegen Texte dieser Art, weil sie an entscheidenden Punkten kaum halbrichtig sind: „Als Politiker“, schreibt Wessling (der Wagner nun beim schlechtesten Willen nicht war), „war er ein kurzsichtiger, stets emotionsgeladener 'deutscher' Frondeur, der im Zuge des preußischen Vormacht-

stellungskampfes, man könnte auch sagen: der absoluten Reaktion, von 'links' nach 'rechts' wechselte...“. Als habe Wagner nicht auch die preußische Politik kritisiert! Als gäbe es „die absolute Reaktion“! Als wäre das so einfach mit den Positionswechseln Wagners! „Wagner und seine 'Helferliche', wie er die Mitarbeiter nannte, die nach seinem Ableben unter Cosimas Direktion den Antisemitismus des Meisters so sehr schürten, daß in der Zeit des sogenannten Dritten Reiches der Holocaust daraus wurde...“. Solche Sätze in Wesslings Schlußkommentar sprechen Wagner eine maßlos überzeichnete, dämonisierte Schlüsselrolle in der deutschen Geschichte zu, die eher geeignet ist, die komplexen Voraussetzungen und Ursachen des Holocaust zu vernebeln als aufzuklären. „Ohne Mühe zieht der Leser aus den Dokumenten den Schluß: Von Wagner führt ein direkter Weg zur Ideologie des 'Dritten Reiches'“.

Gegenüber solchen törichten Simplifizierungen zeigt Zelinskys Band über das „deutsche Thema Wagner“, daß es direkte und indirekte Wege gibt; Zelinsky verdeutlicht, daß die Wagner-Rezeption weder gradlinig noch unumstritten war – und vor allem erspart er den Lesern die Mühen nicht, genau in ein höchst kompliziertes Kapitel „deutscher Geistesgeschichte“ einzudringen.

Zelinskys Arbeiten sind von anderem Niveau. Daher auch das Wüten und Geifern gegen den so genau arbeitenden Germanisten. Zelinsky sammelt ja keinesfalls nur – um es in der Sprache der Staatsanwälte zu sagen – „belastendes Material“. Es findet sich bei ihm nicht die fana-



Richard Wagner-Gedenkblatt, George Grosz, 1921

tisch einseitige Auswahl der Dokumente. Er berücksichtigt beispielsweise Arbeiten wie Bernhard Diebolds „Der Fall Wagner – Eine Revision“ und führt dazu aus: „In seiner 1928 erschienenen Broschüre wendet Diebold sich dagegen, daß Wagner 'heute vom reaktionären Bildungsphilistertum – das sich am Klang der Namen Wotan und Siegfried berauscht – beschlagnahmte und von den Wagnerianern mit der Parteifarbe schwarz-weiß-rot geschmückt wird und daß die Linkspresse ... vor dem geistpolitischen Phänomen Wagners eine nicht weniger fatale Gedankenlosigkeit bewiesen' hat.“

Im einleitenden Essay „Richard Wagner und die Folgen“ weist Zelinsky zunächst auf Wagners Hegel-Lektüre hin; er Gedanken, „daß unsere Zeit eine Zeit der Geburt und des Übergangs zu einer neuen Periode“ sei, sich zu eigen macht. Zelinsky markiert die Neigung der deutschen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts, „vor allem das geistige Moment der Revolution

hervorzuheben“, die jene „neue Zeit“ einleiten sollte. Und er zitiert Heine, der seine Ängste vor dieser deutschen Revolution, einer Revolution von Kantianern, Fichteanern und 'Naturphilosophen' in prophetische Bilder kleidet. Mit Akribie sucht Zelinsky den Umschlagpunkt auf: wie Wagner, der „deutscheste Mensch“, sich dem „Ideal des urgermanischen Mythos“ zuwendet. Wieweit war Wagners Deutschümeln Taktik? Wieweit war es Werbestrategie für „das Werk“, das – und da heiligte der Zweck wohl alle Mittel – das größte und wirkungsmächtigste der Kulturgeschichte werden sollte? Wie tief sind Chauvinismus und Antisemitismus in die großen Bühnenwerke eingedrungen und zur Substanz geworden, zum Fundament auch der Musik? Zelinsky bleibt die Antwort auf solche naheliegenden Fragen schuldig.

Auch seine Textauswahl ist anfechtbar, gewiß, – wie jeder Versuch, durch eine übersichtliche Zusammenstellung einen größeren Zusammenhang der

kombinierenden Lektüre zugänglich zu machen. Gegen manche seiner zugespitzten Thesen lassen sich triftige Einwände vorbringen. Die Fülle und Qualität der Schmähungen jedoch, die eine notwendigerweise genaue Auseinandersetzung mit Zelinskys Material und Interpretationen weithin ersetzen, zeigen, wie sehr dieser Wissenschaftler den Finger auf offene Wunden gelegt hat. Die schweren Entgleisungen von Martin Gregor-Dellin, Reinhart Baumgart und Dieter Borchmeyer signalisieren, wie deutsche Autoren und Wissenschaftler heute mit „zersetzender Kritik“ umspringen. Gegen das Konsortium der Schmutzschleuderer für ein weiterhin florierendes Wagner-Geschäft, zu dem sich Carl Dahlhaus in seiner feineren Art hinzugesellt hat, ist Zelinsky mit Nachdruck zu verteidigen. Das heißt nicht, daß ich auch seine Thesen von der „Eindeutigkeit, Genauigkeit und Starrheit der Wagnerschen Sprach- und Musikmittel“ teilen muß oder ebenso gradlinig von den lang-

angelegten und großdimensionierten künstlerischen Plänen Wagners auf eine weltanschauliche Gesamtstrategie schließen muß. Was Zelinsky da – ohne sich auf die Musik einzulassen – mit kaltem Germanistenschweiß konstruiert, bedarf der kontroversen Diskussion.

Aber erst einmal: die fast sechshundert großformatigen Textspalten mit ihrer Fülle von Dokumenten und Quellenhinweisen sind dringend zum Kauf zu empfehlen. Zelinskys Wagner-Dokumentation sollte in jeder (Musik-)Bibliothek greifbar sein.

Hartmut Zelinsky: *Richard Wagner – Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976. Medusa-Verlag, Berlin 1983.*

Berndt W. Wessling: *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation. Beltz-Verlag, Weinheim und Basel.*

Wagner-Parodien

Niemand hat wohl so sehr und so häufig zur Parodie herausgefordert wie Wagner. „Einer der Hauptgründe für seine Parodieanfälligkeit“, schreiben Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler im Nachwort zu ihrem Sammelband mit Wagner-Parodien, „ist gewiß die dem musikalischen Mythen-Drama immanente Spannung zwischen archaischer dramatischer Gebärde und moderner psychologischer Sensibilität, zwischen dem 'Einst' der mythischen Handlung und dem 'Jetzt' ihres Gehalts.“

Diese Spannung, das Durchscheitern der zeitgenössischen Realität durch die germanisch-mittelalterliche Sagenwelt, ist vielfach als Diskrepanz, als Widerspruch oder Anachronismus empfunden, kritisiert und verspottet worden.“

Richard Wagner selbst liebte ja die Parodie (wie das Plagiat); zwei seiner Libretti, das des „Fliegenden Holländers“ und das des „Tannhäusers“, transponieren parodistische Texte Heinrich Heines ins Tragische und Pathetische zurück. Und so, wie Wagner Texte und Musikstücke zeitgenössischer und vorgegangener Autoren hemmungslos für seine Absichten ausbeutete, so wurden Verehrung und Ablehnung seines Werkes auch in künstlerische Form gebracht. Hans Pfitzners „Café Lohengrin“ und Thomas Manns ironische

Rückspiegelung einer „Walküren“-Aufführung (in der Novelle „Walsungenblut“) sind Beispiel für die Parodie aus Faszination.

Fritz Mauthners „Bühnen-Weh-Festspiel“ mit dem Titel „Der unbewußte Ahasverus“ (1878) ist das entwickelteste Beispiel der antiwagnerschen Parodie: „Frühlingsfriesel füllt mich mit Freude, / jung ist das Jahr und jach die Jungfrau. / So denket und dichtet das deutsche Mädchen / in drangvollen Dramen des deutschesten Dichters.“ Wagners Stabreimen, seine semantischen Spekulationen, die Aufgeblätheit und Gespreiztheit seiner Prosa, sein schrilles nationalistisches Geschrei, die Überfrachtung musikalischer Theorie mit philosophischen Aufgüssen – all das wird von dem österreichischen Philosophen und Romancier Mauthner

mit böser Ironie vorgeführt. Zentral aber ist, und das erscheint heute höchst aktuell (in der Auseinandersetzung, ob es neben dem kaum bestreitbaren Antisemitismus in Wagners Schriften und Äusserungen auch einen latenten oder gar offenkundigen Antisemitismus in seinen Musikdramen gibt), daß Mauthner zentral den Antisemitismus im Werk Wagners attackiert: eben jene Vorstellung, daß der „ewige Jude“ nur durch seine Vernichtung vom Fluch erlöst wird, daß man den jüdisch markierten

Bühnenfiguren den Gnadentod durch die germanischen Helden zuteil werden läßt. (Ungeachtet des mauthnerschen Einspruchs hat Wagner im „Parsifal“ eine solche „Erlösung“ für die mit Zügen „des Jüdischen“ ausgestattete Kundry komponiert und vier Jahre später zur Aufführung gebracht).

Was immer auch die Verehrer der Wagnerschen Musik und die, die ihr fern, kritisch oder feindlich gegenüberstehen, trennt: der Band mit den acht Wagner-Parodien, den Borch-

meyer und Kohler zusammengestellt haben, vermag sie im Schmunzeln vereinen. Denn das Erhabene und das Lächerliche liegen mitunter nur einen kleinen Schritt voneinander.

Alexander Witeschnik hat rührig hunderte von Anekdoten, Musikerwitzen und Histörchen über Wagners Biographie, von, mit und über Wagner-Dirigenten und -Sänger zusammengetragen. Der Band liegt nun unter dem Titel „Wer ist Wotan“ seit kurzem auch als Taschenbuch vor. Er ist so unnötig wie der

Kropf an einem schönen Hals – und zeigt doch, was da an Stillisierung, Kult und Beflissenheit gewachsen ist in reichlich hundert Jahren.

Wagner-Parodien. (Parodien auf Richard Wagner). Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler. Insel-Verlag, Frankfurt 1983.

Alexander Witeschnik: „Wer ist Wotan?“ Wagner und die Wagnerianer in Anekdoten. Deutscher Taschenbuchverlag, München 1983.

Wagner-Vermarktung

Peter Wapnewski, ein Meister der Variation eines einmal habenden Gedankens, hat nach dem Buch „Tristan der Held Richard Wagners“ (Severin & Siedler, Berlin 1981, 224 S.) nun den 1978 erstmals bei C.H. Beck herausgegebenen Band „Richard Wagner - Die Szene und ihr Meister“ in erweiterter und überarbeiteter Form vorgelegt.

Wie schon in den vorhergehenden Wapnewski-Arbeiten geht es vor allem um die „Mittler des Mittelalters“: über Hans Sachs, Richard Wagner und Thomas Mann; das eine Mal geben „Tristan“ und „Parsifal“ den Anlaß zum Feuilletonieren, das andere Mal „Tristan“ und „Meistersinger“. Da es sich, wie bereits bemerkt, um Varianten von Altbekanntem aus der Feder des eloquenten Großraum-Germanisten handelt, ist an Neuem nur der Umgang des Fernsehprofessors mit den Vermarktungsmöglichkeiten der einen Idee zu registrieren: es ist schon verblüffend, aus wie wenig geistigen Funken sich heute „Bucherfolge“ schlagen lassen. Aber vielleicht schätzt Wapnewski das Publikum richtig ein: er mutet ihm keine schwere Kost zu, wird nie richtig theoretisch, spielt mit ein paar galanten Formulierungen und ist gebührend redundant.

Wagner-Lexika haben Tradition. Bereits 1883, im Todesjahr des Meisters, erschien von Carl Friedrich Glasenapp und Heinrich von Stein das erste „Wagner-Lexikon – Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung R.W.'s in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften“. Martin Gregor-Dellin, deutscher Meister in mehreren Disziplinen der literarischen Wagner-Vermarktung, hat nun gemeinsam mit Michael von Soden ein neues Wagner-Lexikon erstellt. Die

unübersichtliche Menge der Wagner-Schriften und die Masse der Literatur über Wagner, schließlich der ins schier Grenzenlose wachsende Umfang der Materialien der Wagner-Rezeptionsgeschichte scheint ein solches Buchprojekt zu rechtferti-

gen.

Aber die Reduktion von Zusammenhängen auf lexikalische Kurzformeln hat ihre Tücken. Houston Stewart Chamberlains Bedeutung für deutschnationale Denkweisen und für die nationalsozialistische Kulturpolitik läßt sich in zehn Lexikon-Zeilen kaum zutreffend ausleuchten (und womöglich ist auch nicht intendiert, das zu tun). Zu den Instrumentalkompositionen, insbesondere zu Wagners symphonischen Versuchen, hat Egon Voss vor nicht all zu langer Zeit ein grundsätzliches und bislang nicht überholtes Buch geschrieben (E. Voss: „R.W. und die In-

strumentalmusik“ – Wagners symphonischer Ehrgeiz; Heinrichshofen-Verlag, Wilhelmshaven 1977, 205 S.). Dieses Bändchen hätte erwähnt, ausgewertet und seine Ergebnisse hätten bei den einschlägigen Stichworten zusammengefaßt werden können und müssen.

Peter Wapnewski: „Richard Wagner – Die Szene und ihr Meister“. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage. C.H. Beck Verlag, München 1983.

Hermes-Handlexikon: Richard Wagner. Leben, Werk, Wirkung. Von Martin Gregor-Dellin und Michael von Soden.



Wagner-Briefe und Dokumente

Theodor W. Adorno bemerkte 1952, „daß Fortschritt und Reaktion in der Wagnerschen Musik sich nicht wie die Schafe von den Böcken scheiden lassen, sondern daß beides unauflöslich fast sich verschränkt.“

An Adornos balancierendem Versuch orientierte sich ein ganzer Strang von Texten und Büchern, die seit dem Erscheinen des „Versuchs über Wagner“ verfaßt wurden. An diesem dialektischen Kunststück knüpft auch das ausführliche Vorwort an, das Hanjo Kesting seiner Auswahl von Wagner-Briefen voranschickt. Niemals sei die Situation des bürgerlichen Künstlers mit ihrer Dialektik von Rebellen- und Parasitentum klarer und aufrichtiger ausgedrückt worden als beispielsweise in den Bettelbriefen dieses Komponisten an seinen Freund Franz Liszt. Wagners Bittbriefe erscheinen zwingend in ihrer Logik, meisterhaft in ihrer Dramaturgie.

Fünftausend Briefe etwa sind aus der Feder Richard Wagners erhalten. Weit mehr hat er geschrieben. Möglicherweise waren es alles in allem an die 20.000. „Sie bilden“, schreibt Kesting, „ohne Zweifel eine der außerordentlichen Korrespondenzen in der gesamten Kulturgeschichte“. Außerordentlich fürwahr. Der Meister selbst

stöhnte mitunter über die Briefflut, die er zu produzieren sich genötigt sah – „über die auch die österreichische Polizei, die den steckbrieflich gesuchten sächsischen Flüchtling 1858/59 in Venedig ausspäht, in ihren Berichten vermerkt, daß sie 'ziemlich ausgedehnt' sei.“

Hanjo Kesting referiert zu Beginn seiner knapp siebenhundert Seiten starken Auswahl auch kurz die Geschichte der Edition von Wagner-Briefen: eine Geschichte der Entstellungen, Verfälschungen und Retuschen – „einzig darauf bedacht, das Anstößige zu tilgen, das Unheimliche zu überspielen, das Peinliche hinwegzuerklären und die schwer erworbene nationale Honorarigkeit zu wahren.“ Die Auswahl von zweihundert aus fünftausend Briefen präsentiert einen breiten und großen Querschnitt durch die persönlichen Mitteilungen Wagners (freilich sind wohl viele von ihnen – zumindest in der späteren Zeit – durchaus unterm Aspekt einer möglichen Publikation abgefaßt; dadurch sind sie, zumindest partiell, jener unermüdli-

chen „Öffentlichkeitsarbeit“ zuzurechnen, die der nach wechselhaften Schicksal schließlich so erfolgreiche Komponist in penetranter Weise betrieben hat). Zu lesen ist dann, daß Wagner nicht fast unendliche viele Briefe geschrieben hat, sondern vornehmlich auch außerordentlich wortreiche.

Der Wagner-Kenner mag das eine oder andere vermissen. Zumindest aber die antisemitischen und deutschnationalen Töne, die sich nicht nur im Werk, sondern auch in den privaten Äußerungen immer wieder finden, sind nicht ausgespart. Hanjo Kesting versucht, soweit dies angesichts der verlorenen und vernichteten Teile der Wagner-Korrespondenz möglich ist, allen Tendenzen zur Beschönigung und Begradigung entgegenzuwirken. Aus praktischen Erwägungen ist diese Briefauswahl ohnedies zu begrüßen: die großangelegte Edition der „Sämtlichen Briefe“, die freilich auch nicht vollständig zu werden verspricht, ist erst bis zum Band 4 vorgedrungen, wird noch lange brauchen, bis ein halbwegs Ganzes vorliegt; aber nicht jedes Blatt zur Beschaffung von geeigneter Leibwäsche für den anspruchsvollen und empfindlichen Meister bedarf der Veröffentlichung für ein größeres Publikum – deshalb ist eben eine Auswahl, die kontroverse Aspekte berücksichtigt, längst fällig gewesen. So schließt die vorliegende Briefsammlung ei-

ne Lücke in der inflationären Wagner-Literatur. Das gewiß nicht billige Buch zeigt: „... es gibt viele irritierende Widersprüche und beunruhigende Ambivalenzen in seiner (Wagners) Erscheinung, die es uns schwermachen, von ihr ein historisch beruhigtes, selber widerspruchsfreies Bild zu gewinnen – selbst heute, hundert Jahre nach seinem Tod.“

Egon Voss hat die – 1975 zusammen mit Herbert Barth und Dietrich Mack erstmals vorgelegte – Wagner-„Dokumentarbiographie“ in einer revidierten und im Bildteil erweiterten Fassung in einer höchst preiswerten Neuausgabe herausgebracht. Der Anhang präsentiert eine „annähernd vollständige und vor allem genaue Übersicht“ über Wagners musikalische und schriftstellerische Arbeiten; dieses Werkverzeichnis ist von Voss, dem Editionsleiter der Wagner-Gesamtausgabe, auf dem entwickeltesten Stand der Forschung redigiert worden. Wer die fast achtzig Mark für die Kesting-Briefauswahl nicht ausgeben kann oder will, sei auf dieses fast sechshundert Seiten dicke Taschenbuch verwiesen.

Richard Wagner: Briefe. Ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Hanjo Kesting. Piper Verlag, München und Zürich 1983.

Egon Voss (Hrsg.): Richard Wagner. Dokumentarbiographie. Goldmann-Verlag, München und Schott-Verlag, Mainz. 296 Abbildungen, 582 S.

Wagners gesäuberte Schriften

Von erlesenem Geschmack ist die Aufmachung der rund 3.4000 Seiten umfassenden Ausgabe der Wagnerschen Libretti und Schriften, die Dieter Borchmeyer für den Insel-Verlag besorgt hat.

So voluminös diese Edition ist: sie ist beileibe nicht vollständig. Wagner war eben ein „Produktionsgenie“. Die Auswahl Borchmeyers zielt vermutlich auf die Wagnerianer und ein Publikum, das des alten Streits um die Person und das tendenziöse Werk des Bayreuther Meisters überdrüssig ist.

„Die Auswahl ist dem Herausgeber nicht immer leicht gefallen“, gesteht der betriebsame Wagner-Verehrer. (Wir haben es weder erwartet noch können wir allzugroßes Mitleid zeigen). Dann fährt der clevere Wagner-

Vermarkter fort: „Daß er auf manche der (...) zähen ideologisch-spekulativen Schriften wie 'Die Nibelungen' oder die Fortsetzung von 'Religion und Kunst', vor allem aber auf das unausstehliche Pamphlet 'Das Judentum in der Musik' oder das Lustspiel 'Die Kapitulation' – diese chauvinistischen Machwerke in einer bibliophil ausgestatteten Geschenkausgabe wieder vorzulegen, wäre reiner Hohn! – verzichten durfte und mußte, (...) war aus Gründen des intellektuellen Niveaus eher erfreulich.“

Unter Hinweis auf die Ausstattung rechtfertigt Borchmeyer die Säuberung der Wagner-Schriften von den schrillen antisemitischen und den unerträglichsten nationalistischen Tönen mit deren „Niveaulosigkeit“. Daß die ganze Verstrickung des Wagnerschen Denkens zu präsentieren „reiner Hohn“ sei, versucht nicht nur davon abzulenken, daß einige der nichtabgedruckten Texte historisch höchst folgenreich waren; es bedeutet auch eine Attacke auf wissenschaftliche Redlichkeit aus dem Geiste Richard Wagners. Borchmeyer diskreditiert sich mit dem gewählten Verfahren und insbesondere mit den apologetischen Passagen des Nachworts zu dieser umfassenden Werkausgabe) als seriöser Wissenschaftler.

Freilich hat solcher Umgang mit den Tatsachen der Biogra-

phie und mit Teilen des Werks beste Bayreuther Tradition. „Wagners eigene Methoden haben seine frühen Biographen zur Unredlichkeit verleitet“, schreibt Robert Gutmann in seiner noch immer empfehlenswerten Wagner-Biographie (Wilhelm Heyne Verlag, München 1970). „In seiner Abhandlung 'Die Kunst und die Revolution' hatte Wagner vor den Lügen der Wirklichkeit gewarnt, die die Historiker lehren; er allerdings, der Hohepriester, offenbarte die ideale Wahrheit. Houston Stewart Chamberlain, sein Schwiegersohn und Biograph, erklärte, Wagners frivole Art mit Tatsachen umzuspringen sei ohne jede Bedeutung; denn ungeachtet seiner Voraussetzungen stieße er stets zu einer höheren Wahrheit vor.“

Von solcher Art höherer Wahrheit ist nun auch die schö-

ne neue Insel-Werkausgabe. Borchmeyer verweist darauf, daß z.B. die Abhandlung über das Judentum in der Musik in einer Ausgabe von 1975 vorliege, „wo sie jeder, der sich gegen die Beschönigung des Wagner-Bildes wehrt, nachlesen kann.“ Diese Ausgabe von 1975 kann nun nicht jeder nachlesen, weil sie im Buchhandel vergriffen ist – doch das umstrittene Pamphlet Wagners findet sich in dem zur Zeit erhältlichen Auswahlband „Richard Wagner – Mein Denken“.

Mit unfreiwilliger Komik (oder absichtsvoll: in frontaler Dreistheit) räumt Borchmeyer ein, daß, wer sich gegen die Beschönigung des Wagner-Bildes wehren will, auf die Juden-Hetzschrift verwiesen ist. Er aber grenzt sie aus – ebenso wie die in

Paris verfaßten Wagnerschen „Freischütz“-Texte, die den frühen Chauvinismus markieren, und Kunstwerke wie „An das deutsche Heer von Paris“ (Januar 1871) oder das hämische „Lustspiel in antiker Manier“ über die französische Kapitulation 1871 – unverzichtbare Dokumente des späten Kunstschaffens von Richard Wagner.

Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Herausgegeben von Dieter Borchmeyer. Insel-Verlag, Frankfurt 1983.

Richard Wagner: Mein Denken. Eine Auswahl der Schriften. Herausgegeben und eingeleitet von Martin Gregor-Dellin. Piper-Verlag, München und Zürich 1982.

Schlüsse aus dem präsentierten Material gezogen werden können als die von den Dokumentations-Herausgebern vorgenommenen; klar erscheint, daß im Namen von „Differenzierung“ und „Objektivierung“ Wagners Antisemitismus verharmlost werden soll. Egers Bemühung zielt gegen die Arbeiten Hartmut Zelinskys, denen weder differenzierte noch objektivierende Diskussion zuteil wird, sondern pauschale Schmähung: er vor allem ist mit dem Wort von den „monumane Eiferern“ gemeint.

Der Pracht-Bildband von Nicola Bude erreicht seinen apologetischen Höhepunkt, indem Dieter Borchmeyer den Dichter Wagner umfassend auszuwerten trachtet – taktisch durchaus flexibel, mit manch starkem Wörtchen (das den Uralt-Wagnerianern zwar nicht genehm sein dürfte); mit einer Linie freilich, die einer jüngeren Wagner-Gemeinde den ideologischen Weg durchs Dickicht zu weisen geeignet ist. Borchmeyer räumt ein: „Durch seine Wirkung auf die Repräsentanten der literarischen Moderne hat Wagner außerhalb Deutschlands nie derart zum Bollwerk der ideologischen Reaktion werden können wie hierzulande.“ Aber dann resümiert dieser Autor: „Daß man für den poetischen Aspekt des Wagnerschen Musikdramas in Deutschland bis heute vielfach kein rechtes Gespür hat, das ist –

die weltliterarische Rezeption Wagners beweist es – nichts als der Ausdruck eines kulturellen Provinzialismus.“ Die kunstverständige Kritik an den Wagner-Libretti seit Hanslick, Nietzsche, Mauthner, die Bedenken Thomas Manns, Ernst Blochs und Adornos – alles „Ausdruck eines kulturellen Provinzialismus“?

Der Werbetext zu diesem neuen Bayreuth-Fotoband rückt die durchaus unterschiedlichen Beiträge strategisch zusammen und ins rechte Licht: „Die Festspiele haben Angriffe, Verleumdungen, ja sogar die Usurpation durch das Dritte Reich, ungebrochen überstanden.“ Daß das Geschäft in Bayreuth alles überstanden hat, auch die enge Verbindung mit den Macht- und Propaganda-Zentren der Nazis, ist augenfällig; daß solches „Überstehen“ freilich ungebrochen sei, das markiert neues Selbstbewußtsein der Bayreuth-Propaganda. Das deutet die Intention an, aus der heute Apologetisches und Halbkritisches, Statistiken und Prachtfotos aus gut hundert Jahren Wagner-Rezeption zusammengefaßt werden: eine bunte, aber eben doch ungebrochene Erfolgsgeschichte soll, kann und darf da heute (wieder) propagiert werden.

Nicola Bude (Hrsg.)/Manfred Bockelmann (Fotos): „Unsterblicher Wagner – Lebendiges Bayreuth“. Bildband im Schuber. Hestia-Verlag, Bayreuth 1983

Bayreuther Kontinuität

Die Fernsehjournalistin Nicola Bude und der Fotograf Manfred Bockelmann haben im Bayreuther Hestia-Verlag einen verführerisch großzügigen Bildband vorgelegt: „Unsterblicher Wagner – lebendiges Bayreuth“.

Knackige Riesenfotos in den schönsten Kunstfarben wechseln mit Künstler-Interviews und Statements zu Bayreuth. Die bunt montierte Fernsehwelt ist in Hochglanzseiten gebannt.

In den Aufsätzen des Textteils haben die Wagner-Lobschreiber Gregor-Dellin und Joachim Kaiser, die es wohl auch aus gesundem Geschäftssinn so innig mit dem Meister und Bayreuth treiben, je eine Portion aus ihren Gärkesseln abgepackt. Das gehört zur belebenden Wirkung des Wagner-Kults: daß „man“ immer wieder dabei ist und der akzeptierte Name immer noch einmal gedruckt erscheint, unabhängig von der Tatsache, ob Neues mitzuteilen ist oder nicht. Wiedergegeben ist im ausführlichen Text-Teil von Nicola Budes Band auch ein einverständiges Gespräch zwischen dem inzwischen verstorbenen SPD-Politiker Carlo Schmid, Pierre Boulez (dem Dirigenten) und Patrice Chereau (dem Regisseur des bayreuther „Jubiläums“-„Rings“ von 1976). Innerhalb einer gewissen Bandbreite hat Frau Bude auf Ausgewogenheit geachtet.

Frank Trommler trommelt, Zelinsky ausbeutend, Argumente einer „linken Aneignung“ der Musik und der kunstrevolutionä-

ren Anschauungen Wagners zusammen. Manfred Eger nimmt den Komponisten Wagner nach verschiedenen Seiten hin in Schutz: gegenüber übertriebener Verwaltung durch seine Erben; insbesondere aber gegen Entstellungen in der Wagner-Biographieschreibung. Die Behauptung, der Meister sei in den Armen einer Hausbediensteten gestorben, verweist Eger in das Reich der Legende (wie wenn es darauf ankäme!); die häufig zu klein angegebene Körpergröße wird aufgebessert; die Geldgier Wagners wird anhand von Vergleichszahlen relativiert (und doch ändern die neuen Zahlenkolonnen nichts an der Verschwendungssucht und Luxuslust Wagners). Eger erklärt Cosima zur treibenden Kraft beim Partnertausch. Bei der Frage des Antisemitismus lesen wir von Eger ein Plädoyer für den goldenen Mittelweg: „Jedenfalls verlangt der Antisemitismus Wagners eine sehr viel differenziertere und objektivere Betrachtung, als Schönfärber auf der einen, monumane Eiferer auf der anderen Seite zu leisten willens wären.“ Was gegenüber den längst vorliegenden Dokumentationen noch „differenziert“ oder „objektiviert“ werden soll, bleibt unklar (wiewohl mitunter andere



Hitler in Bayreuth

Gyn/Ökologie oder die Wortgewalt der Frauen, die die Welt instandbesetzen wollen

In Greenham Common, einem Militärflugplatz in England und geplantem Vor-Ort der Stationierung atomarer Marschflugkörper, haben 30 000 Frauen Anfang des Jahres das Militärgelände „umsponnen“, sich an den Händen haltend die Festung „umgarnt“ und Requisiten ihres Frauenalltags, Babykleidung und Kinderspielzeug, an die martialischen Absperungen gehängt.

So entstand eine eindrucksvolle Verdoppelung des Alltags: als Frauen, Hausfrauen und Mütter haben sie die Symbole ihrer Lebensweise zum Politikum gemacht, zu Instrumenten des Widerstands. Zu gleicher Zeit erscheinen zwei Bücher mit radikal frauenbezogenem Inhalt: von Irmtraud Morgner „Amanda – ein Hexenroman“, von Christa Wolf die Erzählung „Kassandra“. Beides Frauen aus der DDR. Beide kommen auf verschiedenen Wegen zum selben Resultat. Die patriarchale Rationalität ist zerstörerisch und beginnt, ihrem nekrophilen Höhepunkt zuzustreben. Hoffnung liegt in der Frauenbewegung. Hexentanz und Cassandra-Rufe. Kein Zufall, der Inhalt liegt buchstäblich in der Luft. Funken sind übergesprungen. Woher und Wohin? Ende der 70er Jahre erscheint in den USA ein Buch mit dem Titel 'Gyn/Ökologie - eine Meta-Ethik des radikalen Feminismus' von Mary Daly. 1981 wird das Buch exzellent übersetzt von Erika Wisselinck, einer ebenso radikalen Feministin, die die Sprachschöpfungen und Wortspiele von Mary Daly originell ins Deutsche überträgt, das Unübersetzbare beläßt, nichts glättet, sondern die Falten des Entwurfs kenntlich macht.

Was haben die Frauen von Greenham Common, Irmtraud Morgner und Christa Wolf mit Mary Daly zu tun? Vielleicht kennt keine der Frauen das Buch. Aber die merkwürdige Sprache der Mary Daly und ihrer feministischen Schwestern hat sich verbreitet, hat „Funken geschlagen“, ist „versprüht“ worden und taucht hier und da wieder auf. Christa Wolf sieht das Überleben im Außerkräftsetzen des hierarchisch-männlichen Realitätsprinzips und Irmtraud Morgner sieht die Frauen als das Hoff-

nungspotential der Menschheit, die die Welt instandbesetzen müßten. In der „Zeit“ wird Irmtraud Morgner eine „anmutige Spinnerin“ genannt.

Der Titel Gyn/Ökologie drückt die Methode aus: Frauen-Wortgewalt/Wortmacht zurückzuholen. Die Tatsache, daß Gynökologie eine patriarchale Wissenschaft ist und die meisten Gynäkologen Männer sind, steht schon als ungeheuerlicher Kommentar zu 'unserer' Gesellschaft. Die Zusammensetzung des Wortes Gyn/Ökologie stellt die Verbindung her zwischen Gyn (Frau) und Ökologie (gemeint als komplexes Netz von Wechselbeziehungen zwischen Organismen und Umgebung). Mary Daly meint damit den Prozeß des Wissendwerdens von 'freien' Frauen, die Subjekte und nicht Objekte in der Welt sind. Gyn/Ökologie soll eine 'Reise' in eine „sich bewegende, frauenidentifizierte Umwelt“ werden.

Das fängt gleich unterhaltsam an. Mary Daly wendet sich nämlich an besondere Gestalten, die „in jeder lebendigen Frau“ stecken. Sie wendet sich an die Hags/Häxen, an die Spinners, an die Lesben, an die Harpyien und Furien, an die Cronen/Weisen Alten Frauen. Hag bedeutet im Englischen schlicht häßliches altes Weib. Mary Daly benennt damit eine Frau, die sich nicht um die vorgeschriebenen Formen von Weiblichkeit kümmert und deshalb 'vordergründig' häßlich wirkt. Im Althochdeutschen gibt es das Wort als Hagzissa, die Übersetzerin wählte die mittelhochdeutsche Variante Häxe, in Abgrenzung zu Hexe/englisch witch.

Spinner wird im Englischen als herabsetzender Terminus gebraucht im Sinne alte Jungfer. Seine zurückliegende und hervorgeholte Bedeutung: eine



Die „Venus von Willendorf“

Frau, deren Tätigkeit das Spinnen ist. 'Spinnen' ist für Mary Daly eine wichtige geistige Tätigkeit von Frauen, „die ihr Selbst gewählt, die ihr Selbst aus eigener Wahl nicht über ihre Kinder oder über Männer definiert, die sich mit ihrem Selbst identifiziert hat, ... die sich in neue Zeiten/Räume schwingt“. Mit Crone (englisch: altes Weib) benennt sie eine erfahrene, weise alte Frau, alt nicht am Lebensalter sondern am Grad der Weisheit gemessen.

Die Wortspiele beginnen. So gibt es eine Chronologie, Zeitmessung, Zeiteinteilung, Zeitstrukturierung und eine Cronologie mit Anspielung auf 'Cronen', also eine neue Zeit von Frauen, die sich aus alten patriarchalen Beschimpfungen ('altes Weib') aufmachen in eine Frauenzeit von 'weisen, alten Frauen'.

So vollzieht sie in ihrer Sprache, was sie als ihren methodischen Ansatz bezeichnet: die Rückeroberung des Rechtes zu benennen. Die Befreiung der Frauen wurzelt auch in der Befreiung der Sprache und der Grammatik. 'Man' steht im Englischen für Mann und Mensch schlechthin. So wird auch Simone de Beauvoirs Erkenntnis, daß Frauen stets das „Andere“ waren, vom Patriarchat zum „Anderen“ erklärt sind, wiederbelebt. Die Verinnerlichung der patriarchalen Sprachmuster macht uns verfügbar für die Wertungen, die diesem System zugrunde liegen.

Mary Daly geht den Worten auf den Grund – mit Hilfe etymologischer Wörterbücher, Lexika der Symbole, Geschichte der Mythen –, erforscht ihre Ursprünge, benennt den patriarchalen Sinn ('Vordergrund'), versucht diesen Sinn abzustreifen und einen feministischen Sinn zu erarbeiten ('Hintergrund unseres Selbst'). Die Worte 'verbergen' Geschichte. Unter dem Schutt herkömmlicher 'Be-Deutungen' kommt ein Inhalt zum Vorschein, der der Vorgeschichte des Patriarchats entstammen könnte oder für die Männerwelt reserviert ist. Das lateinische Wort texere gilt als Wurzel für Text wie auch für Textil. Die Ironie liegt in der Spaltung der Bedeutungen. „Kein Wunder, daß viele Frauen die Welt der Spindel, die für den weiblichen Körper und Geist buchstäblich ... zur Tretmühle geworden ist, verabscheuen. Kein Wunder, daß viele Frauen im männlichen Königreich der Texte eine verlockende Fluchtmöglichkeit aus dem Totenreich der Textilien, welches die Beschränkung weiblicher Energie symbolisiert, gesehen haben“. Die göttlichen Rechte auf schöpferisches Weben, kosmisches Spinnen sind zerstört und auf Trümpfestopfen heruntergekommen.

Die Verkehrungen der Inhalte oder ihre Aufspaltungen in männlich/weiblich sollen als Verkehrungen und Auspaltungen erkannt werden. Es verdoppeln sich so die Bedeutungen:

patriarchal vordergründig und feministisch hintergründig. Dazu dürfen wir uns ruhig lächerlich machen, vielmehr ein „Gelöbnis der Lächerlichkeit“ (Virginia Woolf) ablegen. Mögen die Herrschaften witzeln und ihre feminin gemachten Anhängsel kichern (feminin im Gegensatz zu feministisch). „Häxen und Harpyien lachen schallend“ und holen sich den Kosmos zurück, der ihnen gestohlen und in den Verunstaltungen von 'Cosmopolitan-Magazin' und 'Cosmetic' überlassen wurde.

Mary Daly grenzt sich dabei gegen herkömmliche Wissenschaft ab, „die lediglich die 'Geschichte der Frauen' erforscht und erkundet“. Ihre Arbeit soll vielmehr „eine geschriebene Widerlegung des Rituals 'korrekter' Nachforschung“ sein. Reise ins Grauen

Die 'Reise' durch das Buch vollzieht sich in drei Passagen, mit rauen Winden. Das Lesen erfordert starke Nerven. Schonungslos werden unsägliche Greuel gegenüber Frauen in der Welt 'passiert'. „Denn nur was völlig durchschaut und damit exorziert ist, kann uns nichts mehr anhaben“. So könnte der Weg frei werden 'zu uns Selbst', heraus aus der Fixierung auf das, was uns angetan wurde, zur Freisetzung unserer Quellen des 'Sei-ens' (Be-ing), zur frauenidentifizierten Energie: 'Gynergie'.

Die 'erste Passage', 'Prozessionen' benannt, hat patriarchale Mythen zum Inhalt – Prozesse, die zu Prozessionen eingefroren sind. Gezeigt werden Schemata dieser Mythen und der Zwang zur Wiederholung. In diesen Mythen will Mary Daly die 'gestohlene mythische Macht der Frauen ent-decken', von einer chronologischen zu einer croneologischen, den weisen Frauen gemäßen Analyse fortschreiten.

Angesprochen werden Männerbünde und ihre 'nekrophilen' Ausrichtungen (Militär), das geschlossene System der Väter und Söhne bis zur Form der Trinität (Gott, Sohn, heiliger Geist), die Verwandlung des Lebensbaums zum Folterkreuz und Galgen, die 're-formierte' Frau als Gefäß für menschliche Seelen, deren körperunabhängige Unsterblichkeit vorübergehend einen warmen Platz am und im Körper einer Frau sucht, die Wie-dergeburt des Geistes durch der Mann und die profane Körpergeburt durch die Frau, Unsterblichkeit versus körperlichem Verfall, Feminität als patriarchales Kon-

strukt von Frau.

Die 'zweite Passage', das finsterste Kapitel, handelt vom 'Sado-Ritualen-Syndrom', dem Wiederholungszwang der Frauenverstümmelung und des Frauenmords in der Welt. Die 'Grundmuster' des Syndroms benennt Mary Daly im Besessen sein von der Vorstellung der Reinheit – z.B. wird die sexuelle Reinheit der indischen Witwe durch rituellen Mord gesichert –; in der Auslöschung der Verantwortlichkeit – die Täter verschwinden hinter dem Ritual –; in der Tendenz zur Ausbreitung dieser Praktiken von oben nach unten in die Bevölkerung; in der Tatsache, daß Frauen als Sündenböcke und Alibi-Täter fungieren – z.B. Mütter als Vollstreckerinnen des Füße-Einbindens, Frauen als Vollstreckerinnen von Genital-Verstümmelungen –; in der zwanghaften Ordnungsliebe und dem Wiederholungszwang – Rituale des Hexenwahns beispielsweise –; in der Konditionierung durch die rituellen Greuel; in der Legitimierung der Rituale durch patriarchale Wissenschaft – wo Frauen oft als treibende Kraft ihrer eigenen Vernichtung hingestellt werden –.

Gynäkologie in Amerika ist dann eine Darstellung der 'Zerstückelung' von Frauen aus der jüngsten Geschichte. Genannt werden Behandlung von weiblicher 'Hysterie' durch Klitoris-, Eierstock, Uterus-Entfernung, die Krebsbehandlung, Östrogen-Gifte, Schwangerschafts-Medikamente und ihre tödlichen und verstümmelnden Folgen, die Enteignung der Geburtsarbeit und schließlich die Schönheitsoperationen und die Kosmetik. Daraus resultiert eine 'Vor-Besitznahme' und eine 'Vor-Eingenommenheit' gegenüber Frauen. „Die Voreinnehmer vereinnahmen die Frau, behandeln sie wie besetztes Gebiet, ehe sie überhaupt in einen autonomen, sich auf die Mitte des Selbst zubewegenden Prozeß eintreten kann“.

Wieder werden die 'Unreinheiten' der Frau mit 'Reinigungsritualen' belegt, mit Chemotherapie, mit Psychotherapie. Frauen-Haß erscheint in Gestalt der für 'Alles' verantwortlichen Mutter, der bösen Stiefmutter, der 'großen Mutter', der 'verschlingenden Mutter'. Die Darstellung der Greuel wird uns in eine 'positive Paranoia' versetzen, „weit entfernt, eine schwächende 'Geisteskrankheit' zu sein ... vielmehr ein stär-

kendes und realistisches Unwohlsein in einer vergifteten und zerstörerischen Umwelt“.

Heillose Ordnung und Gynergie

In der dritten Passage will sich Mary Daly grenzüberschreitend aus der überlassenen Geschichtlichkeit heraus zu 'Neuen Zeiten/Neuen Räumen' bewegen. Die Gyn/Ökologie kann beginnen, drei Bewegungsformen werden gezeigt: Spuken, Sprühen, Spinnen. Gyn/Ökologie heißt jetzt 'ein sich auf die Mitte des Selbst zubewegender Prozeß, die Schöpfung einer neuen, Frauen-identifizierten Umwelt'.

Frauen entdecken neue physische Räume wie neue semantische, kognitive, symbolische Räume. So erlauben Frauen sich, durch spuken, sprühen, spinnen eine 'ver-rückte' Welt – zumindest sprachlich – zu umgarnen. In Greenham Common mit 30 000 Frauen selbst. Eine solche Frau „... verehrt niemanden, denn sie be-freit ihre Selbst von Ängsten. Dieser Raum, die heilige Umwelt der Selbst ... ist Ent-deckungs-Raum“. Die Zukunftsperspektiven werden von

Mary Daly 'gesponnen' als 'kosmische Gewebe'. Da wird gespaltenes Bewußtsein umspannt, Verbindungsfäden gesponnen, Spinnen-Geschichten erzählt, das Spinnengewebe dargestellt als ein in der Mitte zusammenlaufendes Spiralnetz, da erscheint das Labyrinth, die Doppel-Axt, das Weben und Entweben.

Mag auch die 'Reise' in der dritten Passage für mich stöckend geworden sein, kann ich Mary Daly in ihrer 'Radikalität' nicht folgen, so erscheint sie doch als ein furcht-bare Schreiberin, bar jeder Furcht, sich lächerlich gemacht zu haben. Mit dem schallenden Gelächter der Häxen und Harpyien in einer 'gräßlichen Zersammlung' von wilden Frauengestalten – wie eingangs beschrieben –, endet das Buch. Die Gestalten rufen zur 'Unordnung' auf.

Ursula Pasero, Kiel

Mary Daly: Gyn/Ökologie – eine Meta-Ethik des radikalen Feminismus. Verlag Frauenoffensive, Berlin 1981.

Der Fleischer aus Wien

„Alle Macht in der Kunst geht vom Fleisch aus.“ Der Wiener Erotoman Alfred Hrdlicka ist auch ein Meister großer Worte.

Mißtrauisch sich selber gegenüber identifiziert er „Fleisch“ nicht zuletzt auch als ideologisches Paradigma des Faschismus. Seine bildhauerische Auseinandersetzung mit dem Massenmörder Haarmann war nur eine Station einer höchst ambivalenten Obsession: Sein Thema ist und bleibt die Hingabe der Körper, der sehnsüchtige, tödliche Exzess des Fleisches.

Seine neuesten Arbeiten, ein Zyklus von Kohle- und Kreidezeichnungen unter der Überschrift „Blake und Füßli“, waren in Frankfurt zwei Monate lang in der Galerie Timm Gierig zu sehen. Blake und Füßli, künstlerische Universalisten, die eine in der Romantik legendäre Männerfreundschaft verband, liefern vielfältigen Anlaß zu Hrdlickas Arbeiten.

Nicht nur Füßlis Nachtmahr, auch seine Version der Nibelungen nimmt Hrdlicka dankbar auf, und läßt Blake und Füßli grimmig dreinschauend, oder heftig um einen Orgasmus bemüht selber an den erotischen Szenen teilnehmen. Hrdlickas bizarrer

Realismus läßt ein ums andere mal an Goya denken. Akademisches Körpergefühl und ein sparsam, sicherer Strich sind die solide Basis, von der aus Hrdlicka sich in barocke Körper, in ihre zerfließende Weichheit versenkt. Das männliche Geschlechtsorgan kommt nicht gut weg in seinen Darstellungen. Schlaf und unscheinbar führt es meist eine Randexistenz. Auch die männlichen Körper, in ihrer aufgelösten Fülle, erinnern mehr an die „alles verschlingende Vulva“, als an stramme Potenz.

Versinken und nicht Durchbohren ist die Grundstimmung Hrdlickas Erotik. „Es gibt nicht eine einzige Art von Widerwillen, in der ich nicht eine Affinität zum Verlangen erkenne,“ schrieb Georges Bataille. Und Hrdlicka schwelgt geradezu in seinem Widerwillen, verleiht seinen Szenen eine hemmungslose, affirmativ besetzte „Häßlichkeit“, deren Anziehungskraft uns selbst vor einige Probleme stellt. Der Mythos der Vulva, Fruchtbarkeit und Gefräßigkeit zugleich symbolisierend, feiert

seinen Urstand.

Männer und Frauen tauschen in seinen Phantasien nicht selten die Rollen, so wenn die „Rute“ in IHRE Hand wandert, und ER seinen Hintern lütern entgegenstreckt. „Blake (so schreibt Albert Sellner) ist einer der ersten Männer der Moderne, der die Differenzierung in rein männliche und rein weibliche Sozialcharaktere als katastrophisch, als „ewigen“ Verlust empfindet“.

Hrdlicka geht jedoch weiter. Nicht nur die Grenzen zwischen den Geschlechtern, die Grenzen zwischen den Körpern selber geraten in Gefahr, drohen absolut zu werden. Kein soldatischer Phallus gebietet Einhalt, bändigt die Körpersäfte zu gezielt organisierten Koitus. „Die Aufhebung der Grenzen, die es uns erlaubte uns ineinander zu verliehen, schien mir profunder als die Predigten des Priesters in der Kapelle der Kirche, sie schien mir heiliger“. Auch dieser Satz von

Bataille, der wie Hrdlicka von Eros und Tod, Vernichtung und Fruchtbarkeit sich gleichermaßen betroffen zeigte, Religion radikal auf ihren möglichen Ursprung, eben jenen machtvollen Zusammenhang von Erotik und Tod, zurückführte.

Blake selber notierte 1793: „Religion, ein zeretztes Buch, und keiner sammle die Blätter auf,/vermodern soll sie auf ödem Sand, verrotten im grundlosen Meer/daß die Einöden blühen und die Meere schrumpfen zu ihren Quellen ein/und die feurige Freude erwacht und die steinerne Erdendecke zerbricht;/daß bleiche Geilheit, frömmelnde, wenn sie Jungfräulichkeit sucht,/in einer Hure sie finden mag.../

... denn alles was lebt, ist heilig, Leben entzückt am Leben sich,/weil die Seele des süßen Entzückens nie befleckt werden kann.“ „Visionär und Voyeur“ Eine Bildunterschrift bezeichnet auch die Haltung des Betrach-

tenden. Wenn der Voyeurismus in eine Nachtmahr umschlägt und das Grauen angesichts der entgrenzenden Hingabe sich rauschhaft steigert, kann nur noch der Beobachter, der Phantasierende überleben, muß um Distanz gerungen werden. Viele der Zeichnungen sind mit weißer Kreide auf dunklem (schwarzem, englischrotem oder graublauem) Grund ausgeführt, ein Verfahren, daß die Unwirklichkeit betont, die Szenen zu Traumsequenzen entrückt.

Die Gouchierung fast aller Arbeiten, oft unter zuhilfenahme farbiger Ölkreide, bringt einen Zug von Heiterkeit in die grausigen Szenen, der ohnehin Karikaturistisches aufgreift, eine heikle Unbekümmertheit gegenüber den prekären Sujets verrät. Hier trennt sich Hrdlicka endgültig von Goya, dessen morbide Serie „Kannibalen“ dem Betrachter noch jene freie Atemluft verwehrte, die einem aus Hrdlickas Szenen entgegenschlägt.

Zügellose, komische, ekstatische, zynische und homoerotische Motive brechen einander um diverse Ausgänge zu eröffnen. Das Verdikt der „Pornographie“, mit dem Hrdlicka allzuoft begegnet wird, entlarvt sich schließlich selbst, als hilfloser Versuch, diesen Ausgängen einen Riegel vorzuschieben, Hrdlicka auf eine mörderische Lust festzulegen, die man sich bloß selber nicht eingestehen will.

Offen bleibt die Frage, ob Hrdlickas „Ausgänge“, und die sind allemal auch der Ausweg des zynischen Lachens, selberso etwas sind, wie der letzte und unverzichtbare Riegel vor dem Unzagbaren. „Die von Spott begleitete, äußerste Zügellosigkeit geht Hand in Hand mit der Weigerung, die Wahrheit der Erotik ernst - ich meine tragisch - zu nehmen.“ (Georges Bataille)

Hanno Loewy, Frankfurt

Auf seiten einer demokratischen Kunst?

Am 10. Juli 1983 verstarb der deutsche Tonsetzer Werner Egk im Alter von 82 Jahren „in seinem grünen Refugium über dem Ammersee“, wie in einem Nachruf zu lesen stand, der wohl genauere Würdigung verdient.

Egk trat als Komponist seit den frühen Dreißiger Jahren hervor, machte im nationalsozialistischen Musikbetrieb rasch Karriere und konnte die ämtergekrönte Laufbahn auch nach dem zweiten Weltkrieg in einem heute verblühenden Ausmaß fortsetzen. Um eine Quelle zu zitieren, aus der gewiß keine „belastende“ Andeutung sprudelt, nämlich das bei Egk-Verleger Schott in Mainz 1959 erschiene „Riemann Musiklexikon“: „1930-33 war Egk freier Mitarbeiter des Bayrischen Rundfunks, 1936-40 Kapellmeister an der Staatsoper Berlin, 1941-45 Leiter der Fachschaft Komponisten, 1950-53 Direktor der Musikhochschule in (West-)Berlin. Seit 1950 ist Egk Präsident des deutschen Komponistenverbandes, Vorsitzender des Aufsichtsrates der GEMA“. Egk wurde zur „zeitweilig mächtigsten Persönlichkeit des bundesdeutschen Musiklebens“ (Fred K. Prieberg).

Bei allen Äußerungen zur Frage, wie und wie weit Egk in

die NS-Musikpolitik involviert war, ist größte Vorsicht geboten. Er selbst und seine einflussreichen Freunde haben mit juristischen und publizistischen Mitteln verstanden, Kritikern das Maul zu stopfen. In einem von Egk angestregten Verfahren vor der Zivilkammer des Landgerichts München I wurde dem in Amsterdam lebenden Dozenten Dr. Konrad Boehmer untersagt zu behaupten, „daß Egk 1936 von Hitler den Auftrag bekommen habe, zu den Olympischen Spielen eine Festmusik zu komponieren, für die er später die Goldmedaille einer von Hitler abhängigen Jury erhalten habe“ (Prieberg). Freilich steht im bereits zitierten Standard-Lexikon des Schott-Verlags zu lesen: Egk „erhielt 1936 die Goldene Olympische Medaille für Orchestermusik und die Musikpreise der Städte Berlin und München“. Durch die 1969 veranlaßte Münchener Gerichtsentscheidung blieb – ich zitiere wieder die genaue Dokumentation Priebergs – „verboten auch die In-

formation, Egk habe den Auftrag erhalten, Musik zu einem nationalen Weihefestspiel von Weinheber zu Hitlers Geburtstag zu schreiben. Verboten der Hinweis, Hitler habe Egks Oper 'Peer Gynt' so prächtig gefunden, daß er dem Komponisten zu diesem Werk persönlich gratulierte. Verboten endlich die Nachricht, Goebbels habe Egk mit Opern und Balletten in die besetzten Hauptstädte geschickt“.

An den historischen Tatsachen aber kann auch ein solcher Gerichtsbeschuß nichts ändern: Werner Egk war eine „Figur der NS-Musikpolitik“; er setzte sich in Wort und Tat für Ziele dieser Musikpolitik ein; er schrieb Musik, die im nationalsozialistischen Musikleben nützlich war und Anerkennung fand. Und er erfuhr milde Behandlung von der „Spruchkammer“ München-Land, die im Jahr 1947 über Egks Rolle in der Nazi-Zeit zu urteilen hatte – freilich war diese Instanz wohl „nur oberflächlich informiert, dokumentarisch schlecht abgesichert, mit der Musikgeschichte der Epoche nicht vertraut“ (Prieberg). Immerhin aber kam diese Spruchkammer unter dem Aktenzeichen „Mü-La 146/46/3636“ am 17.10.1947 zu dem Schluß: „Jeder, der seine Leistung und seinen Namen dem Nationalsozialismus zur Verfügung stellte, hat damit eine Schuld auch sich geladen. Auch

Egk kann dieser Vorwurf nicht erspart werden.“ Der weiteren Karriere Egks im Musikleben der Bundesrepublik erwies sich weder dieser Spruch noch Egks vorangegangene Tätigkeit als hinderlich.

Es soll hier im weiteren nicht auf die allgemeinen Schwierigkeiten beim Verfassen von Nachrufen eingegangen werden, wie sie nach den Usancen des Kulturbetriebs im Juli dieses Jahres fällig wurden (die Pressemeldungen über eine lächerliche Auseinandersetzung lenkten ohnedies diskret von den größeren Problemen ab: in einer katholischen Kirche sollte Musik aus der „Kunst der Fuge“ des evangelischen Johann Sebastian Bach nicht erklingen, die Egk sich zu seiner Trauerfeier erbeten hatte). Es geht mir um einen Nachruf von besonderer Qualität. Er stammt aus der Feder von Ernst Krause. Dieser 1911 geborene Musikkritiker war ab 1939 für die „Dresdener Nachrichten“ tätig, nach 1946 für die „Sächsische Zeitung“, die Ost-Berliner „Tägliche Rundschau“ und dann für den angesehenen „Sonntag“. Ernst Krause verliert kein Wort über Egks produktive und organisatorische Bemühungen für die Musikpolitik in Hitlers Reich und Adenauers Bundesrepublik. Daß ihm geboten schien, über das Anrühliche zu schweigen, mag noch verständlich erscheinen. Aber

Krause geht einen entscheidenden Schritt weiter. Er entschließt sich zu einer offensiven Umin-terpretation der Tatsachen und schreibt: „Zwar ist der Komponist (Egk) zu den Repräsentanten der proletarischen deutschen Kultur in seiner Frühzeit nur mittelbar in Kontakt getreten. Dennoch stand er in seiner künstlerischen Zielsetzung auf seiten einer demokratischen, dem Menschen verbundenen Kunst. Er

hat sich in seinen Werken, häufig auch in mündlichen und schriftlichen Äußerungen, von der Esoterik spätbürgerlicher Kunst abgesetzt und diese Sinngebung und menschliche Bestimmung seiner Arbeiten immer wieder betont.“

Einer „Figur der NS-Musikpolitik“ zu bescheinigen, daß ihre „künstlerische Zielsetzung auf seiten einer demokratischen Kunst“ stand: das ist eine stolze

Entnazifizierungsleistung. Gewiß kennt Herr Krause jene Notizen zum „Marsch der Deutschen Jugend“ von 1941, in denen die Hitlerjugend und Großdeutschland verherrlicht werden – und über denen als Autorenangabe steht: „Musik von Werner Egk“. Angesichts solcher Dokumente liest sich das wie blanker Zynismus: daß der Komponist Egk in seiner Frühzeit zu den Repräsentanten der proletarischen

deutschen Kultur nur mittelbar in Kontakt getreten sei.

Der Nachruf von Ernst Krause auf Werner Egk findet sich auf S. 565 in der September-Ausgabe 1983 der Zeitschrift „Musik und Gesellschaft“, dem offiziellen Organ des „Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik“.

Frieder Reininghaus, Köln

Traum-Abo

In Köln werden neuerdings die Straßenränder von modischen Anzeigentafeln geschmückt, wie sie im Stadtbild von Paris schon seit einigen Jahren zu finden sind. Zunächst mochte man glauben, es handle sich um halbamtliche Mitteilungsfelder. Zur Premiere ließ die Stadtverwaltung hinter den noch frischsauberen Scheiben verkünden, daß diese neuen urbanen Einrichtungen der weitergehenden Information für 1.011.011 Bürger und die gewiß zahlreichen Besucher dienen. Tatsächlich wurde verschiedentlich auf der Rückseite eines solchen Blickfangs auch ein Stadtplan angebracht.

Inzwischen aber haben die – wie Verkehrszeichen aufgestellten – Rechtecke mit den abgerundeten Ecken ihr wahres Gesicht gezeigt: sie sind zusätzliche Werbeflächen des städtischen Amtes für Außenwerbung. Die herkömmlichen Litfaß-Säulen, die seit 1855 rundum ihren Dienst für die Reklame tun, scheinen nicht mehr auszureichen, auch nicht die großflächigen Bretterwände zum Plakatieren an Ausfallstraßen und in Unterführungen (deren große Zahl noch vermehrt wird, wenn eine Wahl oder der Zirkus kommt).

Die Farbdrucke hinter Glas haben einen feineren Charakter. Sie signalisieren, daß es schon immer etwas teurer war, einen besonderen Geschmack zu haben. Schließlich müssen die Werbeträger auf den neuen Stelltafeln sich nicht krümmen wie die Zigarettenreklamen an den Säulen. Auch unterscheiden sie sich in ihrer diskreteren und eleganteren Art von der brutalen Überredungskunst, mit der Waschmittelhersteller, Boulettenbräter, Kölsch-Brauer und Mittelstandswagenhändler von den Riesenflächen her auf den Massengeschmack eindringen.

Die Vorderseiten jener neuen Wegzeichen der Konsumgesellschaft werden derzeit von den Launen der Götter bestimmt. „Caprice des dieux“ – mild und

fein, der Weichkäse: „Dieser Franzose beißt nicht zurück“. Auf der Rückseite eine Einladung nicht zum Kaufen, sondern zum Einmieten: „Abonnieren Sie sich einen Traum“. – Ja, wollte ich das, wenn es nur ginge, nicht schon immer: Träume abonnieren?! Nicht nur versonnen und verträumt durch die Straßen laufen, nicht nur nach innen horchend auf der Matratze liegen, auf den Schlaf warten und die immer verworreneren Gedanken in Träume übergehen lassen (deren Anfang vom Willen noch bestimmt, deren Ende freilich immer offen und oft gar nicht im Sinne des Schläfers ist), nein: Träume in Fortsetzung vorab bestellen?! Gewiß, wir träumen mitunter in Fortsetzung. Aber bestellen können wir Träume eben nicht – und wenn wir es tun, dann sind es keine mehr. Wie ja auch mit jeder begonnenen Verwirklichung Träume aufhören, Träume zu bleiben.

Doch es geht gar nicht um wirkliche Träume, sondern um ausgesprochen künstliche: „Abonnieren Sie sich einen Traum – Oper“. Das Musiktheater der Stadt wirbt mit diesem Slogan um neue Mieter. Der Ausschnitt aus einem Bild von Gustave Moreau ist fotomechanisch zum Trickbild montiert, will in eine phantastisch-mystische Bilder- und Farbenwelt einladen.

Nun gut, Oper hat allzeit mit den Träumen der Menschheit zu tun, mit Tagträumen und Nachtträumen, Angstträumen und Fieberträumen, mit traumhaften Natur- oder Maschinenerscheinungen: das gilt für die „Zauberflöte“ und den „Freischütz“, die glückliche Errettung im „Fidelio“ und den unglücklichen Untergang im „Wozzeck“. Gerade neuere Inszenierungen aus dem Geiste des Regie-Theaters haben die Ebene des Traums wieder ins Bewußtsein gerückt: exemplarisch Harry Kupfer mit seiner Bayreuther Inszenierung des „Fliegenden Holländers“; bei Götz Friedrich in Berlin ist es fast schon ein verbrauchtes Mittel, das dieses Jahr sowohl bei der „Toten Stadt“ wie bei „Fausts Verdammung“ wiederkehrte.

Aber das alles meint die Opern-Reklame nicht. Sie läßt ein zum fortgesetzten Träumen: Kunst ist nach solchem Verständnis wieder bloß als schöner Schein zu genießen. Daß Opern sich auch anders wahrnehmen lassen: nachdenklicher, aufmerksamer, anregender – das läßt man die so gut wie unwirksame Musikkritik versichern. Das Geschäft läuft auf einer anderen Schiene. Die Oper, diese unmögliche Kunstform, die immer wieder aufs Neue möglich gemacht wird, ist der künstlerische Idealschauplatz der Restaurationsepochen: Abonnieren Sie sich einen Traum!

Frieder Reininghaus, Köln



Woza Albert! – Erhebe Dich Albert!

Morena, der Erlöser, kommt nach Südafrika, zunächst nur in Percy's Träumen. Er ist fest davon überzeugt, daß Morena zurückkehren und Zeugnis über das Leben auf Erden ablegen wird, und es wird kein Entrinnen geben.

Tatsächlich trifft der Erlöser in Südafrika ein, eingeflogen mit den South African Airways. Die mit seinem Besuch verbundenen Hoffnungen sind indes recht unterschiedlich, vielleicht das kleine Paradies auf Erden für den Schwarzafrikaner?

„Baba, ich möchte, daß er mir viel Glück bringt und mich in die Schule schickt“.

„Wir werden Kohl, Tomaten, Hühner, Hot Dogs haben, alle die schönen Sachen, die die Weißen essen.“

„Ich möchte, daß er mir einen Frisörladen in einem großen Einkaufszentrum in Johannesburg City errichtet, mit weißen Fliesen, Spiegeln an den Wänden und Kunden mit vollem Haar“.

Aber ein alter Zulu: „Eh, was würde mit Morena passieren, wenn er nach Südafrika käme? Dasselbe, was mit Piet Retief passierte ... Er besuchte Dingane, den großen König der Zulus...Dingane 'Hey, diese weißen Männer mit ihren Gewehren sind Hexenmeister, sie sind gefährlich'. Aber er hieß sie mit einem großen Lächeln willkommen. Er sagte, er sagte: 'Hallo, laßt nur Eure Gewehre draußen, kommt hinein und eßt mit uns und trinkt

Bier'. Eii! Genau das passiert heute mit Morena. Der Premierminister wird sagen, laßt nur Deine Engel draußen, und auch die Macht Deines Vaters, und schau hinein und erfreue Dich an den Früchten der Apartheid. Und dann passiert das, was auch Piet Retief ereilte, als er hineinging. Dingane war mit all seinen Leuten in seinem Camp versammelt, als Piet Retief eintrat. Alle Zulus sangen und tanzten...sie warteten auf das Signal ihres Königs ...und dann rief er: Tötet die Hexenmeister! Tötet die Hexenmeister!... Genau das wird mit Morena in Südafrika passieren.“

In der Albert Street Johannesburg: „Morena-a-a! Wo bist Du? Komm in die Albert Street. Ja, Morena, dies ist die schrecklichste Straße in ganz Johannesburg. Ja, Morena, in diese Straße müssen die Schwarzen kommen und stehen und warten und warten und nur darauf warten, um eine Arbeiterlaubnis für Johannesburg zu erhalten. Und wenn Du Glück genug hast, sie zu erhalten, was passiert dann? Dann wartest Du und wartest und wartest so lange auf Deine weißen Bosse, bis sie in ihren Wagen ankommen, um Dir Arbeit zu geben.“ Bis dann tatsäch-

lich einer auftaucht und die afrikanischen Arbeiter um die Arbeitsplätze konkurrieren: „Baba, sehr gute Erziehung, mein Boss. Bitte, mein Boss; Standard drei, sehr gutes Englisch, Baba.“ Aber Mbongeni: „Ich sagte Dir, Du bist immer ihr Hund“.

Schließlich Morena vor Percy und Mbongeni: „Morena, schau in meinen Pass!...Bring' uns in den Himmel, es ist fürchterlich hier... Er sagt, laßt uns unsere Pässe wegwerfen und ihm nach Soweto folgen!“

In der Ziegelei, Krönungs-Ziegelei: Percy und Mbongeni warten auf Morenas Besuch in der Ziegelei... aber der weiße Premierminister hat mitteilen lassen, daß alle, die weiter auf Morena warten, entlassen werden: „Hey, Morena!“ „So, nun bist Du zur Krönungs-Ziegelei gekommen! Komm her, Morena. Hast Du heute Radio gehört? Alle warten sie auf Dich, und alle sind gefeuert worden.“ Wenig später, Percy und Mbongeni rufen ihren weißen Boss, der schon Böses ahnt: „En noun! En noun? Wer ist das? Wersitzthierherum und ißt Mittag mit meinen Kaffern? Deshalb werdet ihr so frech, hey? Ja, sitzt herum und eßt Mittag mit Terroristen!“ Mbongeni: „Hau! Er ist kein Terrorist, Boss! Er ist ein großer Mann vom Himmel“.

Nachdem sich im ganzen Land Unruhe breit gemacht hat, bleibt der Regierung nur noch das Mittel, Percy, Mbongeni, Morena ... zu verhaften und auf Robben Island, der Gefängnisinsel für farbige Gegner des Apartheidregimes, zu internieren und

Morena, der schließlich übers Meer geht, mit der Atombombe zu vernichten. Aber nach drei Tagen kehrt Morena zurück, auf dem Friedhof trifft er Mbongeni, der sich, als Friedhofarbeiter getarnt, vor der Polizei versteckt hält und nun im aktiven Befreiungskampf engagiert ist. Er weiß genau, daß das Volk Afrikanertum ablehnt, die christlich-nationale Ideologie des Apartheidsystems, das Pass-System ... und mit wem es zusammengeht, beispielsweise mit Albert Luthuli, dem ehemaligen Präsidenten des African National Congress, Robert Sobukwe, Gründer des Pan Africanist Congress, Steve Biko ... alle umgebrachte oder im Gefängnis verstorbene Widerstandskämpfer: WOZA ALBERT ... Erhebe Dich Albert!

Das Zwei-Mann-Stück wurde 1981 zuerst in Johannesburg aufgeführt, im „Market Theatre“, das sich zur Aufgabe gemacht hat, ein multirassisches Theater zu etablieren und für alle Bewohner Südafrikas zu spielen. Unter den derzeitigen Apartheidrestriktionen führt es jedoch nur in den weißen Städten auf, afrikanisches Theater ist nicht erlaubt. Nicht zuletzt deshalb waren die beiden Schauspieler (und Autoren) gezwungen, im Ausland aufzutreten, mit großem Erfolg zuletzt in London.

Der Text des von Percy Mtwa, Mbongeni Ngema und Barney Simon verfaßten „Woza Albert!“ ist 1983 im Methuen Verlag London erschienen.

Robert Kappel, Bremen

Songs von der übermütigen Ohnmacht - Kabarett aus Bayern

Selten kommt er in den Norden, der Zimmerschied. Kein Wunder, die Kenntnis der bayrischen Redewendungen und Metaphern kann bei den Nordlichtern nicht vorausgesetzt werden, der Witz bleibt so unverstanden, die bayrischen Verhältnisse sind in Bayern.

Nun, Siggie Zimmerschied hat sich im Sommer 83 auf eine dreitägige Vorstellungsreise nach Hamburg im Zelt der 'Familie Schmid' gleich zwischen den Post- und Universitätsgebäuden, eingelassen. Allein sitzt er auf der Bühne, unverkleidet, ohne Requisiten, nur mit Tisch, Stuhl und Mikrophon, und seine Maske ist sein Gesicht.

Ein Alleinunterhalter, der Szenen aus dem passauerischen Alltagsleben aufs Tapet bringt: ein Beerdigungsgespräch zwischen Tante Lissi und Tante Resi, die sich unnachahmlich darüber nicht verständigen können, wer wohl der nächste ist, Angebergereide vor dem Fußballtraining, Streitereien und Liebesgeflüster zwischen einer ehrgeizigen Ehe-



Siggie Zimmerschied

frau und ihrem tumpen Gemahl, der es schaffen soll, in der Zeitung erwähnt zu werden.

Die Weltpolitik, die kleinen und großen Gemeinheiten der Parteipolitiker, Weltangst, Umweltverschmutzung und Aufrüstung - Themen, die kabarettüblicherweise abgehandelt werden, sind für Zimmerschied nebensächlich.

Passau ist überall – das ist sein Arbeitsmotiv. Die Banalität des Alltags, die Engstirnigkeiten der Spießer, kleinstädtisches Erfolgsstreben, die Verlogenheit der Kirchgänger, Machtgerangel in Vereinen – Siggis Zimmerschied spielt diese Welt allein, zu der er, wie er bekennt gehört, und ohne die sein Kabarett keinen Antrieb und Inhalt hätte.

Das Passauer Leben gibt ihm Stoff und Inspiration, und die Fläche, auf der er in seinem Theater den Schein und das Sein spiegelt.

Er ist bissig, konsequent, genau und bayrisch, – und dafür wurde er belohnt, zum Beispiel vor einigen Jahren durch den Mainzer Kleinkunstpreis. Er hat Auftritte und Aufträge genug und die, die ihn, als er vor Jahren als betroffener, wütender Theologiestudent ein antikerikales Stück in Szene setzte, am liebsten gesteinigt hätten, amüsieren sich heute köstlich, wenn er heute ihnen Szenen aus ihrem Leben vor die Nase setzt. Hat er

durch seinen außerbayrischen Erfolg sich einen Freiraum geschaffen, der natürlich nicht den Ärger mit den Passauer Institutionen vollkommen ausschließt?

Natürlich ist es zum Totlachen, wenn Zimmerschied mit starkbayrischen Bemerkungen, mit Vorurteilssprüchen, Rülpsen und Muskelprotzei die lokalen Fußballer mimt. Natürlich löst er ein befreiendes Gelächter aus, wenn er Leute vor der Kabarettkasse nachahmt und die Leute im Publikum meint.

Doch wer geht ins Kabarett dieser Art? Doch diejenigen, jedenfalls in Hamburg, die sich sicher sind, weit von diesem Sein entfernt zu sein, das Zimmerschied treffen will, oder zumindest meinen, eine kritische Distanz dazu vorweisen zu können.

In Passau mag es vielleicht etwas anderes sein, wo es noch oder eben gerade nicht zum schlechten Ton gehört, in das skandalumwitterte Zimmerschied-Theater zu gehen.

Ich habe gar nicht den Versuch gemacht, die so typisch kulturedaktionelle Frage an Zimmerschied zu stellen, warum er Kabarettist ist und warum gerade auf diese Weise, oder gar, welche politische und aufklärerische Wirkung er sich von seiner Arbeit verspricht. Leute, die ihm nach der Vorstellung mit dergleichen Gesprächen kommen, charakterisiert er so (in

Hochdeutsch): „Ja, sagen Sie mal, eine indiskrete Frage: wie gehts denn dem Klerus, ha, ha. Nichts für ungut, aber Sie sind doch dieser Passauer Komiker – dieser Beelzebub – dieser wie stand es im Stern, diese schrullige Dackelzüchertypen hab' ich ja alles gelesen. Unsereins bekommt das ja gar nicht rein, in sein'n Kopf.“

Sagen Sie mal, haben Sie eigentlich noch diese Schwierigkeiten mit dem Passauer Tageblatt, das ist ja alles unvorstellbar für unsereins. Aber Sie treten schon noch in Ihrer „Henkstube“ (gemeint ist das „Scharfrichterhaus“ – Restaurant, Kneipe und kleines Theater in Passau, B.S.) auf. Sie haben doch 1972 den deutschen Buchpreis bekommen mit den Berliner Tornados und Reinhard May – oder war es Biermann, Biermann war's, genau.

War schön, mal mit Ihnen zu plaudern ... Herr Hammer-scheid., (Zit. aus Zimmerschieds Buch: A ganz a miesa, dafeida, dreckada Dreck san Sie, Passau 1982)

Auf konventionelle Fragen und Antwortspiele außerhalb der Bühne läßt sich Siggis Zimmerschied nicht ein.

Auf der Bühne hingegen, da hat er Lust, eine sinnliche, melancholische, sarkastisch-liebevolle Lust, seine Beobachtungen auszumünzen und aus-

zuspielen und zu gickeln, zu lachen, zu prusten, zu glucksen, zu schreien, zu brüllen, zu tratschen.

Er spielt das Leben, das um ihn lebt, ohne falsche und überhebliche Distanz. Mit einem philosophischen, bodenständigen Tiefsinn, der nur in Bayern anzutreffen ist, mit einem ironischen Wärmestrom. Sein scheinbar angebotener theatralischer Hang zur Übertreibung, seine originäre und originelle Lust am Spiel, am Verzerrern, Bespiegeln und Widerspiegeln läßt ihn unverwechselbar unter den Kabarettisten sein und gesellt ihn eben doch nicht zu den Passauer Bürgern.

Ein Abend ohne Langeweile und Gähnen, Unterhaltung mit Hintersinn ohne illusionäre Aufklärungsansprüche.

Und wenn man fragt, wozu das Kabarett und dieses überhaupt, und forscht, wo die Wirkung, die eingreifende Provokation bleibe, so wird man Siggis Zimmerschieds Song vom Kabarett zu hören bekommen, der die Aufklärung im rechten Moment liefert:

„Wir sind die Gemischtwaren-händler in Sachen Kritik ... und für jeden ist etwas dabei; liebe Demokratiemasochisten, lehnt Euch zurück und krault Euch am Verfassen- und Kratzen.“

Barbara Strohschein, Hamburg

Zeitreisen. Zu Chris Markers Film „Sans Soleil“

Bilder und Texte, Sehen und Verstehen gehen unterschiedliche Wege. Infolgedessen haben sie unterschiedliche Zeiten, auch wenn sie vom Selben handeln.

Diese ästhetische Dimension hat der Tonfilm weitgehend zugunsten der Illusion vollständiger Abbildbarkeit verdrängt. Darunter hat nicht nur die Selbstständigkeit des Bildes gelitten.

Deshalb ist es gut, daß es ab und zu Filme gibt, die sich ebenso wie dem Bild auch der literarischen Form anvertrauen, wie Chris Markers Filmessay „Sans Soleil“. Musil hat das Essay als die einmalige und unabänderliche Gestalt bezeichnet, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt.

Vom ersten Bild dieses Films schreibt ein Mensch, es sei für ihn das Bild des Glücks gewesen,

das mit keinem anderen in Verbindung treten konnte. So muß es wohl die Überschrift (nicht der Titel) des Films werden.

Was diesen Film hervortreten läßt, und weshalb ich ihn bei allen Unterschieden neben die Filme Alexander Kluges stellen möchte, ist seine Eigenart, Bild und Text um den Abstand aufzusprengen (und die Wahrnehmung zu belasten), den es erfordert, um beide miteinander zu verweben. Wir schwingen nun musikalisch hin und her, in einer Spannung, die nichts aufschiebt, sondern uns gleich erfüllt mit dem, was der Film aus der Fülle des Materials und seines Rhythmus herstellt. Er läßt

darüber nachdenken, daß Spannung nicht nur auf den erwarteten oder unerwarteten Ausgang einer Geschichte gerichtet ist, sondern uns eine Geschichte daraus erwächst, daß wir eine Spannung einzuholen versuchen, die zwischen verschiedenen Zeiten, zwischen Rhythmen angelegt ist.

In diesem Sinne also haben Geschichten etwas mit dem Erinnern zu tun, mit der „unvollkommenen“ Form, in der uns etwas schon Geschehenes erreicht.

Was ist Erinnern anderes als Nachdenken über die Zeit. Und im Sinne, in dem das Erinnern etwas mit der Wiederkehr des Gesehenen zu tun hat, wird in diesem Film darüber nachgedacht, was ein Film mit der Zeit zu tun hat.

In diesem Sinne spreche ich hier nicht (was man auch könnte) über Japan, von dem berichtet wird, sondern darüber, zu welchen Gedanken über den Film dieses Wiedersehen mit Ja-

pan veranlaßt. Geschichten stapeln nicht Augenblicke der Erfahrung aufeinander. Vom Um-satz, den die vielzitierten „filmsprachlichen Mittel“ machen, ist auch nicht die Rede. Vorübergehen, wiedergesehen werden, Tempo, Schnitt, Montage, Zusammenrücken des Getrennten. Was hat das mit dem japanischen Ritual zu tun, durch das alles Zerbrochene seinen rechten Ort am Ende der Zeit einnimmt?

Wenn Bilder von ihrer Zeit sprechen, sind sie kein Einsatz. Sie treten wie die Erinnerung aus der Fülle des Vergänglichen heraus. Dadurch schweifen sie ab, werden durch das Auftauchen des nächsten Bildes mit dem imprägniert, was sie dauern läßt. Jedes Bild feiert eine Trennung (vom vorausgehenden). So verbindet es die Zeiten. Diese Art des Erzählens verortet einen Abschied: „Wo du jetzt auch sein magst!“, in dieser Anrede hat sich die Zeit eingepreßt.

„Sans Soleil“ ist ein Film, der den Bildern ihre eigene Stille

wiedergibt, sie stumm werden läßt. Das um so mehr, als da *eine* Stimme ist, der wir sehr aufmerksam zuhören müssen. Sie spricht nicht in den Bildern, sondern von ihnen. Und um so mehr fordern die nun jene geschärfte und doch nur ungefähre Aufmerksamkeit, die einzig dem gerecht werden kann, was sich gezeigt hat.

Welchen Anteil hat wohl die redende Person des Tonfilms an der Vorstellung, die Bilder eines Filmes sprächen auch in Sätzen? Dieser Film handelt davon, daß er statt dessen eine Liste sein könnte. Eine Liste von Dingen, die das Herz schneller schlagen lassen.

Verführung ist ein Spiel. Wir bringen die Dinge ebenso dazu, uns anzublicken, im verschwinnenden Bruchteil des Filmbildes unseren Blick zu erwidern. Das Schauen, dazu verführt, einen Film zu sehen, sucht nicht die Botschaft, sondern das melancholische Rätsel des Banalen, das dann auch mehr oder weniger mit einem Grauen verbunden ist, das von Anblick ausgeht. Gewalt und Grauen als Genre des Kinos hätten diesen magischen Ort innerhalb der zivilisierten Gesellschaft nicht einnehmen können, wenn wir nicht in den Dingen, die sich unserem Blick anbieten, auch immer den Anblick des Todes suchten. So beginnt der Film mit der These, daß, wer in einem Bild nicht das Glück gesehen hat, nach dem vorübergehenden Augenblick sich immer noch an das Dunkel halten kann.

Dieses Zurückschauen des Schauenden macht nachdenklich und verhindert ein trügerisches Für-sich-selbst-Sprechen der Bilder im Sinne genügsamer Aktualität. So kommt eine Stimme jenseits der Bilder herüber aus der Entfernung des „Er schrieb mir“ und verwebt deren Zeit mit einem anderen Ort, der eben aus jedem einzelnen von ihnen heraus verschoben ist.

Es wurde gesagt, die Eigenart der Schrift sei es, mit jedem neuen Satz das Denken anzuhalten und wieder neu anheben zu lassen. Gesetz, für die Bilder gilt etwas Analoges. Aber der Film geht weiter. Wir können ihn nicht aufhalten noch verhindern, daß die Aufmerksamkeit an das Unlesbare im Vergangenen gefesselt bleibt und dieses Dunkle in das Licht des Folgenden getaucht wird. Die Nachdenklichkeit läßt Strudel im Strom zurück, ähnlich jener Spirale der Zeit, die in Hitchcocks „Vertigo“



wiedergefunden wird. Das heißt: Geschichte schreitet als die Erfindung einer Vergangenheit oder als eine Wallfahrt voran und verdichtet sich in der Frage: „Oder war es umgekehrt?“ Die Zeiten sind also vorbei, in denen eine Gegenwart von ihrer Vergangenheit intendiert war. Alles, was sie nicht als Erfüllung definieren konnten, entglitt ihnen. Sie sind vorbei, weil mit dem unübersehbaren Zusammenrücken der Orte, die die Technologie des Bildes ermöglicht, auch unterschiedliche Zeiten und Geschichten zusammenreten. Die Vergangenheit ist nicht auf uns zentriert, etwa durch eine Schuld oder ein Gesetz. Wenn es etwas geben sollte, dessen Wiederkehr uns blendet, so liegt es eher im unstillbaren Verlangen nach Gegenwart, auch des Entferntesten. Wie wir immer mehr dessen, was sich uns als Zeit niederschlägt, immer mehr Vergangenes sehen und es uns anschaut, desto mehr entgeht uns vielleicht, daß dieses Schauen uns in eine ewige Vergangenheit hinübergleiten läßt. Ziehen wir aus der Relativitätstheorie die Konsequenz für unsere „Weltanschauung“: Es gibt für uns keinen anderen Ort, der nicht *zugleich* eine Vergangenheit wäre. Man weiß inzwischen, daß Tourismus und Nostalgie ebenso zusammenhän-

gen wie Nostalgie und science fiction. Vielleicht verstehen Physiker besser, daß Reisen, was auch immer ihr Ziel sein wird, nur eine einzige Richtung haben: die Vergangenheit.

Science-fiction-Geschichte, die in Markers Film ein anderer, nur vorgestellter Film ist. Wir stellen uns einen anderen Planeten vor. Aber nein, es ist der eigene, den ein anderer, der von sehr weit her kommt, besucht. Aber nein, dieses sehr weit ist nur die eigene Zukunft auf der Reise in ihre Vergangenheit, die zugleich die Möglichkeit bietet, überhaupt zu erfahren, was Vergangenheit ist. Sie nämlich nichts anderes als die Unterentwickeltheit der Bewußtseinsfunktionen, seines Gedächtnisses, seiner absoluten Gegenwart. Aber nein, diese Zukunft sind ja wir und jene vorgestellte Gegenwart eine unserer Vergangenheiten, die wir als Dritte Welt trotz aller Solidarität nur besuchen können.

Welche Erfahrung macht dieser voll entwickelte Besucher: Die Vollkommenheit des Gehirns wäre auch die Ankunft dessen, was er nicht versteht, das Dunkel zwischen den Zeiten.

Paradoxie seiner Existenz. Sie glaubt, alle Rätsel gelöst zu haben. Aber Vergangenheit als ein Ort, wo sich Bruchstücke zusammendrängen, ohne zu

schließen, ist ihm ein völliges Rätsel. Woraus sich ergibt, daß sich vor dem Gedächtnis die Vergangenheit immer gerade verschließt, statt daß es sie öffnet. Das alles wird uns aber nur vorgestellt (d.h. gesagt). Was hat es mit dem Film zu tun? Nun, in ihm schließt sich der Kreis, der Raum und Zeit verschränkt. Übrig bleibt ein wirklicher Film, der die Reise in die Vergangenheit im Zusammensetzen ihres topographischen Puzzles aufbewahrt. Und hier taucht dann wieder das Wort Zone auf. Sie liegt zwischen dieser vorgestellten Reise eines absoluten Gedächtnisses und der Wirklichkeit eines absoluten Films, einer wirklichen Liste aller ins Dunkel getauchten Vorstellungsbruchstücke der Metropole Tokio, zusammengefaßt durch wirkliche Reisen, die diese Stadt durchziehen: Züge. Keine Metapher für Information, sondern sichtbares Antlitz einer unterirdischen Zeit, zu nichts da, als zwischen den Zeiten zu verbinden, eine Zeit, die man in Tokio mit Dämmern verbringt. Cinemorphe Stadt. In unterirdischen Fortsetzungen schon mit ihren Abbildern und Erinnerungen verknüpft, bildet sie das Material für Bilder und Erinnerungen. Oder ist es umgekehrt?

Volker Einrauch, Hamburg

„Das Prinzip Hoffnung“ und die Ästhetische Erziehung

Im vergangenen Jahr erschien das Buch „Tagträume hinter Schulmauern. Impulse aus Ernst Blochs 'Prinzip Hoffnung' für die Ästhetische Erziehung“ von Barbara Strohschein im extrabuch-verlag Frankfurt.

Zu Beginn der Arbeit wird nach den subjektiven Hintergründen, den alltagästhetischen Erscheinungsformen und den gesellschaftlichen Bedingungen der ästhetischen Aktivitäten von Kindern und Jugendlichen gefragt. Die Autorin untersucht, in welcher Weise ausgewählte Kapitel aus „Prinzip Hoffnung“ (Das antizipierende Bewußtsein - Blochs anthropologische Grundlegung, die Wunschbilder im Spiegel - Blochs Alltagsästhetik und die Leitkategorien - Leitbilder und Leitaffeln) für die theoretische Begründung wie praktische Realisierung der

Ästhetischen Erziehung maßgeblich werden können. Auf welche Bedürfnisse und Wünsche gehen ästhetische Aktivitäten (wie malen, zeichnen, sich einrichten und kleiden z.B.) von Kindern und Jugendlichen zurück? Wie agieren und reagieren sie auf die sich ästhetisch (über die sinnliche Wahrnehmung erlebte) vermittelnde Umwelt? Diese Frage bereiten die Auseinandersetzung mit Blochs Hauptwerk „Prinzip Hoffnung“ vor, unter besonderer Berücksichtigung der drei genannten Hauptkapitel. Die Darstellung dieser drei Kapitel führt in die philosophi-

schen Grundkategorien und in Blochs Sprache und Denkstil ein. Unter anderem wird die Bedeutung herausgearbeitet, die Bloch dem Tagtraum, als entscheidende Instanz für eine realitätsbezogene Phantasietätigkeit, die ihren Ausdruck in der ästhetischen Aktivität findet, beimißt.

Zu einer Analyse der alltagsästhetischen Phänomene (wie z.B. Werbung, Kleidung, Jahrmarkt, Zirkus, Kolportageromane, Magazine usw.) leitet die Auseinandersetzung mit „Wunschbilder im Spiegel“ an, die verdeutlicht, wie anonyme Wünsche in den Phänomenen zum Vor-Schein kommen und in diesen wirken.

Im zweiten Teil der Arbeit greift die Autorin ausgewählte erziehungswissenschaftliche Theorien zur Theorie-Praxis-Vermittlung (von Schmied-Kowarzik/Benner, W.Sayler, J.Oelkers) auf, mit dem Ziel, die *philosophischen Reflexionen Blochs* als *Grundlage* für die Konzeption und Realisierung von *ästheti-*

scher Praxis herauszuarbeiten.

Im dritten Teil werden exemplarisch fachdidaktische Theorien (von G.Otto und H.Hartwig) ebenfalls unter der Frage nach der Theorie-Praxis-Vermittlung untersucht.

Aus diesen erziehungswissenschaftlichen wie fachdidaktischen Theorien, die mit der Kritik Blochs an Schulsystem und -erziehung konfrontiert werden, entwickelt die Autorin Kriterien zur Vorbereitung und Realisierung von Ästhetischer Erziehung im Fach Kunst.

Der vierte und letzte Teil des Buches umfaßt eine Materialsammlung auf der theoretisch-philosophischen Grundlage und in bezug auf die Kriterien der Theorie-Praxis-Vermittlung für die Konzeption von Unterricht, sowie die Darstellung und Interpretation zweier Unterrichtsprojekte.

Die Post

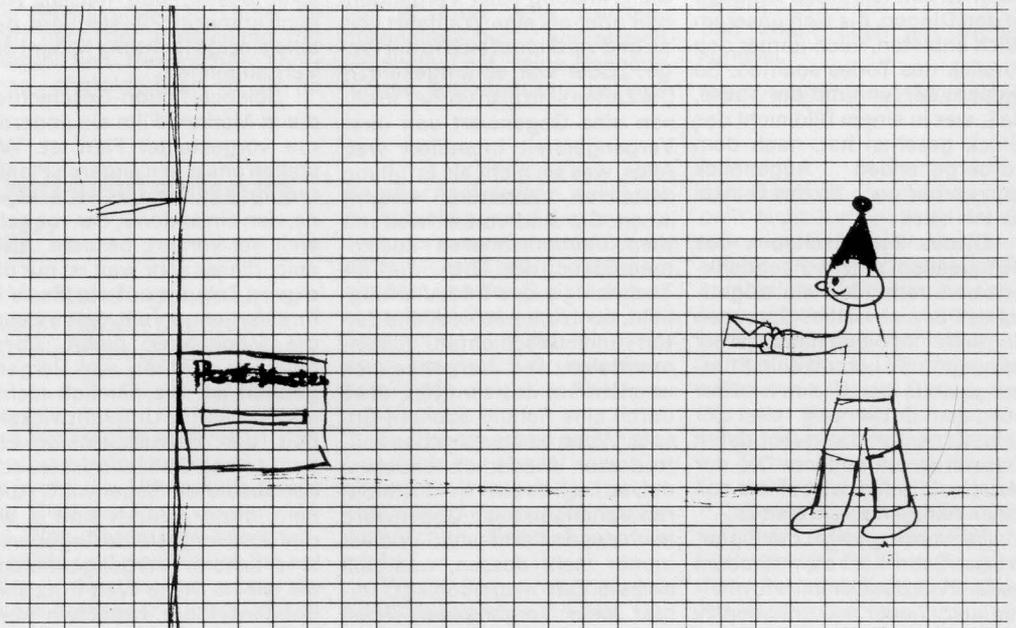
„(ital. von mlt. posita 'Standort für Pferdewechsel'), eine Organisation zum Übermitteln von Nachrichten durch Briefe, Postkarten usw. oder auf dem Draht- und Funkweg, ferner für die Beförderung von Personen und Kleingütern sowie zur Abwicklung von Geldverkehr. In den meisten Ländern ist die Post eine staatl. Einrichtung. Das Fernmeldewesen wird in außereurop. Ländern, z.B. in den USA, von Privatgesellschaften oft unter staatl. Aufsicht betrieben...“, lese ich im Lexikon.

Tra ri tra ra - die Post ist da, wenn der Absender auch wirklich alle Bestimmungen erfüllt hat.

Die Postprüfstelle in Hamburg ist ein mehrstöckiges Gebäude, mit großen Hallen, langen Fließbändern, Stapeln von Postsendungen in Säcken, Aluminium-Kisten auf Rädern.

Der Raum wirkt dunkel trotz der Neonbeleuchtung an den Decken. Der Postsack gibt den Farbton an, ein dreckiges Graubraun, manchmal blitzen die Deutschlandfahnenstreifen.

Das zu Übermittelnde wird überprüft.



Das Kind freut sich, es hat eine Brief geschrieben und bringt ihn zum Postkasten - hat den Gang zum Briefkasten in den Postkasten geworfen.

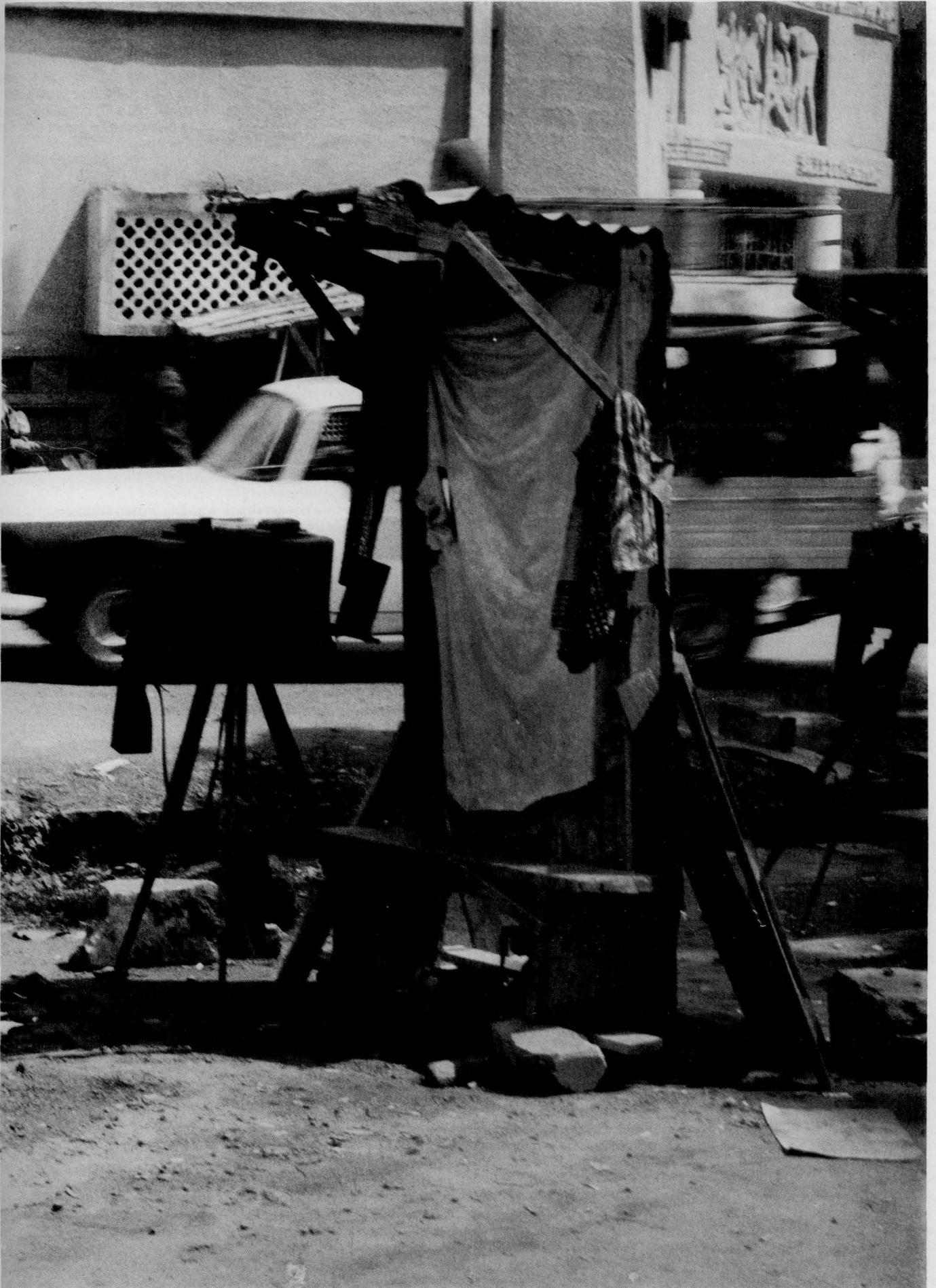
Wir haben uns auch gefreut, als wir die „Spuren“ zur Post bringen konnten, in der Meinung - nun noch ein Tag und unsere Abonnenten haben die Zeit-

schrift zu Hause. Aber „Spuren“ scheint nicht so harmlos - die Zeitschrift landet in der Prüfstelle und wird mit Adleraugen nach Übertretung, ja klinisch untersucht, gehen wir davon aus, daß 'klinisch' auch etwas mit Genauigkeit zu tun hat.

Die Post ist ein wichtiger Knotenpunkt, vielleicht der

wichtigste in der „Übermittlung“, wie es im Wörterbuch steht. Wie steht es wohl mit der Vermittlung im Aufspüren von oder der Überwachung „verdächtiger Personen“ in Wirklichkeit?

Als wir „Spuren“ Heft 1 verschickten, kamen viele Sendungen mit dem Vermerk „unbe-



kannt verzogen“ zurück. Der an die selbe Adresse verschickte Werbebrief kam nicht zurück. So bleibt zu vermuten, daß die Briefträger keine Lust mehr hatten?

Eine Reklamation ist sinnlos. Die Briefe, die in der „Spuren“-Redaktion ankommen, sind manchmal schon geöffnet. Eine Reklamation ebenfalls sinnlos. Es läßt sich kein Verantwortlicher finden.

„Spuren“ Heft Nr.2 - wir bemühen uns, weil es um die Hälfte billiger ist, „Spuren“ als Büchersendung zu verschicken und finden heraus, welchen Bestimmungen wir gerecht werden müssen.

Anruf von der Post: „Sie müssen nachfrankieren!“ „Warum?“ „Die Seiten 58ff haben Preisangaben verzeichnet. Ausserdem sehen wir die Abo-Karte nicht so gern in der Mitte.“

Die Bestimmung der Büchersendung schreibt vor, daß keine Werbehinweise in der Sendung enthalten sein dürfen, außer auf den letzten beiden Seiten. Unsere Preisangaben stehen bei Buchrezensionen. Wir werden deshalb in Zukunft die Bestellhinweise für die rezensierten Bücher, mit Preisangaben, auf die letzten Seiten drucken.

Ich fand mich also bei der Prüfstelle ein, und frankierte nach.

„Spuren“ Heft Nr.3 - ich war mit einem Musterexemplar vor

dem Versand beim Beratungsdienst der Post, um mich zu vergewissern, ob wir „Spuren“ als Büchersendung oder als Drucksache verschicken können - ohne Bedenken als Büchersendung, hieß es.

Die Briefe waren bei der Post. Zwei Tage danach erreichte uns ein Anruf: „Sie müssen nachfrankieren!“ „Warum?“ „Die Abo-Karte darf nicht in der Mitte sein!“

Unsere Nachfrage beim Beratungsbeamten ergab: Es tat ihm leid, daß habe er übersehen.

Die Postprüfstelle kennt kein Übersehen, aber wohl eine genaue Überprüfung der Regelübertretung, die offensichtlich einer Willkür unterliegen. Es kommt nämlich auf den Beamten an, der die Prüfung vornimmt, das zeigt der Verlauf mit der Abo-Karte: zum einen Mal wird sie nicht gern in der Mitte gesehen, zum anderen Mal darf sie nicht in der Mitte sein.

Ich wurde gebeten zu kommen, um beim Umkleben mitzuhelfen,

Herr T. überreichte mir als Entschädigung für die zusätzliche Arbeit eine blaue Umhängetasche mit einem gelben Posthorn, zu Werbungszwecken, und einem Umschlag mit 10 DM Fahrtkostenerstattung. Ich mußte nicht quittieren.

„Spuren“ aus den Kuverts herausnehmen, Abo-Karte aus der Mitte herausreißen, drei Klebepunkte darauf und auf die

letzte Seite befestigt, zurück in die alten Kuverts.

Während dieser Arbeiten erfuhr ich über die Entstehungsgeschichte der Büchersendung, eingeführt im 3.Reich zur billigen Beförderung von Kulturgut. Deshalb werde heute so genau überprüft, gerade bei Büchersendungen, denn dieser billige Beförderungsweg werde heute gebührend ausgenutzt. Alles mögliche werde heute als 'Büchersendung' verschickt, von Porno- bis zu Handarbeitsheften. Man erzählt mir Geschichten über Geldbriefträger, die in „nicht ganz sauberen Wohngebenden“. Sie stehen in den Hamburger Stadtteilen St. Georg und St. Pauli unter dem Schutz der Zuhälter, so weiß man bei der Post. Überfälle kämen nicht mehr vor, obwohl die Briefträger manchmal 30-40 000 DM herumtragen.

Ich erfahre über die mittlerweile weniger gewordene Bewirtung der Kunden bei der Post. Noch vor ein paar Jahren wären mir hier Postzigaretten oder Cognak angeboten worden.

Ein dicker Postbeamter kam zur Tür herein, stand einige Zeit bei uns, machte keinerlei Anstalten, uns zu helfen, erzählte dafür freudig über eine Mannesmann-Büchersendung, die als Büchersendung nicht akzeptiert werden konnte. Er freute sich darüber, daß er dem Rechtsanwalt der Firma den Verstoß nachweisen konnte.

Herr T. sagte, er sei selbst bei dem Spuren-Irrtum schuld gewesen, wies auf meinen Ärger über die Post hin, der andere Beamte lächelte, machte noch eine bedeutende Geste und verschwand.

Wie ein zugebundener Postsack, dachte ich.

Ich fing an, aufmerksam zu werden auf die anderen Anwesenden und deren Arbeitsplätze. Auf jeder Arbeitsfläche in diesem kleinen Nebenraum zur Fließbandhalle liegt ein großes, dickes, dunkelblaues Buch mit den Postbestimmungen. Ein Angestellter befleißigte sich, mich auf die genauen Büchersendungsbestimmungen hinzuweisen. Dabei nahm er eine gerade Haltung ein, und vermittelt den Eindruck eines Oberlehrers. Wenn mir doch nur der Irrtum von der Post mit der Abo-Karte eingefallen wäre. Aber daran erinnerte ich mich erst beim Aufschreiben.

Die Post rationalisiert, habe ich auch beim Umkleben erfahren. 400 Arbeitsplätze werden durch Maschinen ersetzt. Ich überlege, ob die Maschinen evtl. mehr übersehen als die Menschen. Sicherlich nicht, dafür wächst das blaue Buch für die Restmenschen. Wenn es doch nur platzen könnte, aber es platzt halt in ein zweites Buch.

Brigitte Konrad, Hamburg

In eigener Sache

Mit dieser Nummer legen wir das vierte Heft der „Spuren“ in diesem Jahr vor; verspätet, wie wir diesen Jahrgang begonnen haben, erscheint auch diese Ausgabe „zu spät“.

Wir möchten daher, weil wir von zwei Abonnenten gefragt wurden, darauf hinweisen, daß die Abonnenten des Jahrgangs 1983 *selbstverständlich* alle sechs bestellten Hefte erhalten werden, ungeachtet der Tatsache, daß sich deren Erscheinen ins nächste Jahr 1984 hineinziehen wird.

1. Die „Spuren“ erscheinen politisch, ökonomisch und institutionell unabhängig. Die Redakteure und Autoren arbeiten ohne Honorar, und bei der gegenwärtigen Anzahl verkaufter Hefte sind wir nicht einmal in der Lage, die ihnen entstehenden Unkosten zu erstatten. Satz, Umbruch und Vertrieb werden von Mitarbeitern der Redaktion,

teilweise von Redakteuren selbst besorgt, und auch der Druck der Zeitschrift liegt in den Händen einer Mitarbeiterin. Diese Produktionsbedingungen, unter denen ein kleiner Kreis in unbezahlter Arbeit für die Herstellung der „Spuren“ verantwortlich ist, garantieren unsere inhaltliche Freiheit. Doch führen sie auch zu mancher Verzögerung. Natürlich bemühen wir uns, einen Erscheinungsrhythmus von ca. zwei Monaten einzuhalten, doch können wir nicht ausschließen, daß es auch in Zukunft zu Verschiebungen kommen wird. Wir haben uns daher entschlossen, die „Spuren“ fortlaufend zu nummerieren; in jedem Fall erhalten die Abonnenten

sechs Hefte.

2. Wir verfügen über keinen Etat, der es uns gestatten würde, für die „Spuren“ etwa in Anzeigen oder weitgestreuten Schreiben zu werben. Auf der letzten Buchmesse konnten wir daher feststellen, daß viele Interessenten vom Wiedererscheinen der „Spuren“ noch nichts wußten; oft hören wir auch, daß Interessenten vergeblich in Buchhandlungen nach der Zeitschrift fragen. Um die „Spuren“ bekannter zu machen, sind wir in besonderer Weise auf die Unterstützung unserer Leser, Freunde und Mitarbeiter angewiesen. Wir möchten sie aufrufen, ihre Bekannten auf die Zeitschrift hinzuweisen, mit ihren Buchhändlern über ein Abonnement zu sprechen. Anschauungsmaterial: Probehefte, Prospekte, Plakate senden wir auf Anfrage gern zu. In diesem Heft finden Sie eine Postkarte, die Sie an Bekannte schicken mögen, von denen Sie denken, daß sie an unserer Zeitschrift Interesse haben könnten.

3. Vor einigen Wochen wurde dem Trägerverein „Spuren e.V.“ wie auch dem „Freundeskreis“ unserer Zeitschrift vom Hamburger Finanzamt Gemeinnützigkeit bescheinigt. Wir sind daher in der Lage, Spenden entgegenzunehmen, für die wir solche Quittungen ausstellen können, die die Finanzämter beim Lohnsteuerjahresausgleich anerkennen. Wir bleiben auf solche Spenden dringend angewiesen. Sie erlauben uns, ein Erscheinen der Zeitschrift auf längere Zeit sicherzustellen und darüber hinaus gezielte Schritte zu unternehmen, um die „Spuren“ bei möglichen Interessenten bekannt zu machen. Daher bitten wir Sie, die Leser, Abonnenten, Freunde unserer Zeitschrift, zu prüfen, ob Sie den Betrag, den Sie beim Lohnsteuerjahresausgleich für gemeinnützige Zwecke geltend machen können, den „Spuren“ zu Verfügung stellen wollen.



Fotos des Heftes 4

Susanne Klippel (S. 5); Gün-
ter Zint (S. 10); Abbildungen aus
Zelinskys Buch „Richard Wag-
ner – Ein deutsches Thema“
(S. 25, 34, 69, 72); Detlef Reiß
(S. 17/18); Siegfried Lauter-
wasser (S. 30); Brigitte Konrad
(S. 31, 51, 70); Associated Press
(S. 73); Adam Jankowski (S. 38,
39, 81); Jutta Hercher (S. 48, 62,
67); Jochen Hiltmann (S. 52);
Abbildung Ernst Blochs, ent-
nommen aus Silvia Markuns
Bloch-Monographie (S. 65); Ab-
bildung aus „M. Kagel 1970-
1980“ von W. Klüppelholz
(S. 76).



Götterdämmerung

Ernst Bloch: Briefe/ Sarah Kirsch: Gedichte/
Wolf Biermann: Eine neue Schallplatte

Barbara Strohschein über einen Disco-Besuch/
Michael Lingner über Wagners hypnotische Griffe/ Hanjo
Kesting über Bayreuth/ Dietmar Holland über Wagner als
Komponisten/ Gerd Baumann über den Mythos vom guten
Leben/ Khosrow Nosratian über Nietzsches Nomothetik/
Harald Naegeli über Graffiti/ Hanno Loewy über
Harald Naegeli/ Jochen Hiltmann über die Neuen Wilden

Außerdem: Rezensionen, Berichte, Kritiken