

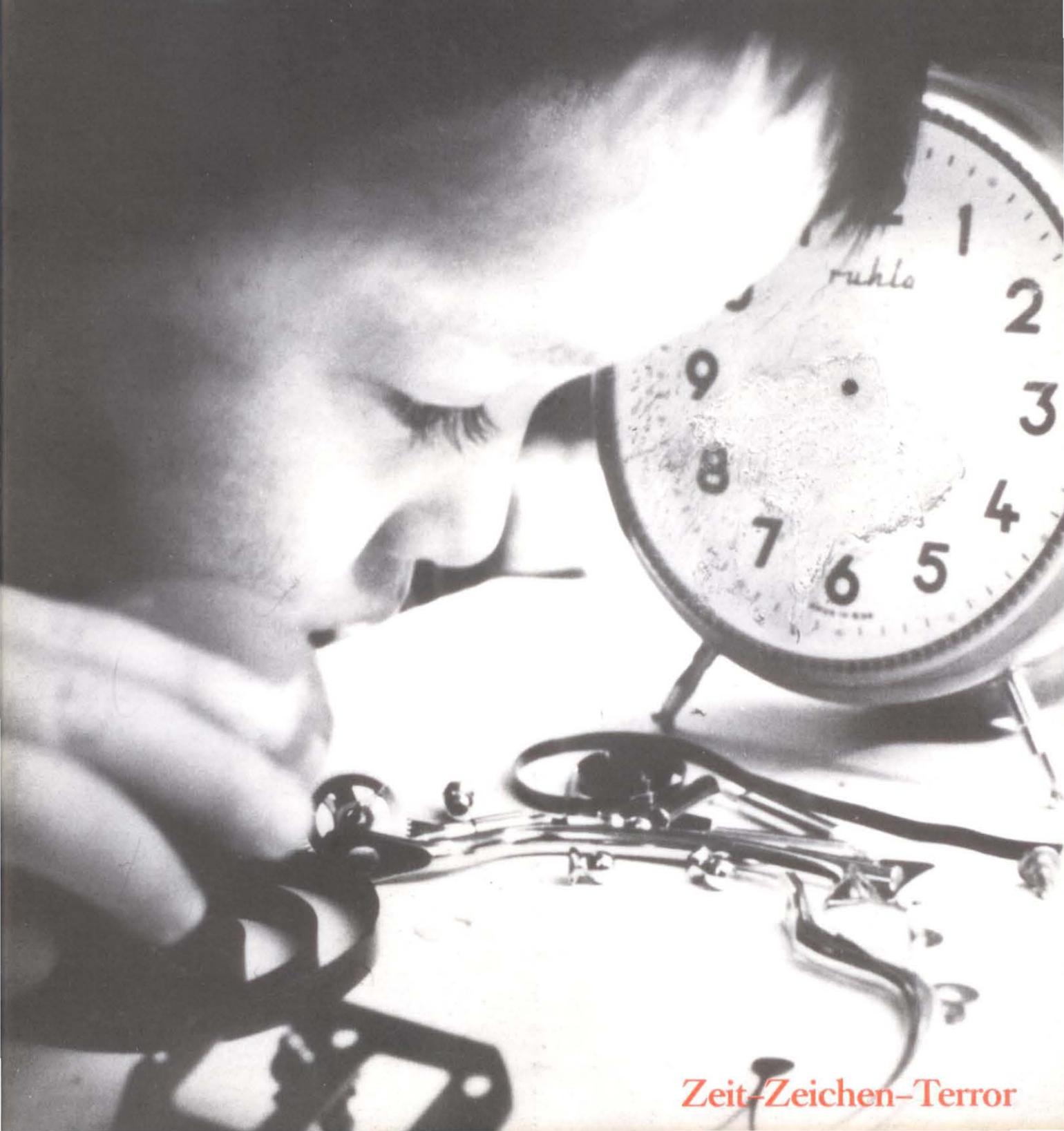
Spuren

in Kunst und Gesellschaft

Nr. 6

Mai/Juni '84
DM 8,-

ISSN
0344-6808



Zeit-Zeichen-Terror

Editorial

„Gibt es Zeichen, die nichts beabsichtigen? Sind sie noch Zeichen oder nur Spiegel? Leere Zeichen mit dem Spray-Graffiti ohne Inhalt – aber in bezug auf eine gesellschaftliche Situation, aus deren einseitigen Verhältnissen heraus sie tatkräftig entstanden sind. Ihr Sinn liegt in dieser Spannung, Differenz, so wirken sie als Zeichen.“

(Christian Mürner und Gesche-M. Cordes, in diesem Heft auf S.44)

Wenige Tage, bevor dieses Heft in Druck ging, wurde Harald Naegeli an die Schweizer Behörden ausgeliefert. Gegen den Protest im In- und Ausland befand es ein schleswig-holsteinischer Minister namens Schwarz für richtig, dem Auslieferungsbegehren der Schweiz zu entsprechen. Niemand, schon gar nicht Naegeli, hatte wirklich anderes erwartet; und doch, vielleicht umso deutlicher: was hier geschah, ist noch keineswegs erläutert, erklärt oder begriffen, ist in keiner Hinsicht erledigt. Das Rätsel dieser Zeichen, die Naegeli hinterlassen hat und weiter hinterlassen wird, die zwei Staaten und ihre Justizapparate in Bewegung brachte und zugleich einer gewissen Lächerlichkeit preisgab, hat in noch keinem Kommentar, in keiner Äußerung selbst Naegelis ihren Begriff gefunden. Und so beunruhigen und irritieren diese Zeichen unvermindert weiter.

Wir fordern Naegelis Freilassung, und vielleicht wird es eine gewisse Einsicht in Zürich sogar so weit bringen, ihn vorzeitig zu entlassen. Genug Angebote an „goldenen Brücken“ hatte man ihr ja gebaut – etwa das Angebot, diese Zeichen als Phänomene der „Kunst“ zu interpretieren, für die der Staatsanwalt nun mal nicht kompetent sei. Eine „goldene Brücke“ war dies, weil Naegelis Zeichen über den gängigen und eingegrenzten Begriff der Kunst, der sie stets mit Museen und Archiven, Namen und Märkten in Verbindung bringt, weit und erfreulich deutlich hinausgeht. Doch nichts, nicht einmal dieser Vorschlag zur Güte, konnte die Schweizer und nun auch den Herrn Dr. Schwarz daran hindern, in eine merkwürdige Falle zu laufen: gerade indem sie auf die Differenz dieser Zeichen und Ornamente mit allen zu Gebote stehenden Mitteln ihrer *Macht* reagierten, unterstrichen sie nur, daß sie auf die Herausforderung dieser Ornamente keine wirkliche Antwort geben können; daß die Mittel dieser Macht, je massiver sie eingesetzt werden, an einem bestimmten Punkt dieser Revolte von Zeichen auf merkwürdige Weise kraftlos werden und versagen können.

Im Umfeld dieser Frage, die über den Fall Naegelis natürlich weit hinausreicht, bewegen sich die Texte des vorliegenden Heftes. *Zeit - Zeichen - Terror*, ein vielfach assoziationsfähiges und variables Thema, wie zu sehen ist: *Zeit und Zeichen; Zeichen und Terrorismus; Zeit des Terrorismus; Terror der Zeichen: Einbruch unverständlicher und sinnloser Zeichen in die Umlaufbahnen ausgemünzten „Sinns“; Ende also dieses „Sinns“, Ende seiner „Zeit“, Ende seiner „Geschichte“ im Augenblick einer Herausforderung und Verführung, die den „Sinn“ und die Macht absorbieren können – diese Figuren ziehen sich durch alle Texte wie auch durch die Fotoserie dieses Heftes als zentrales, und das heißt hier: dezentrierendes Motiv.*

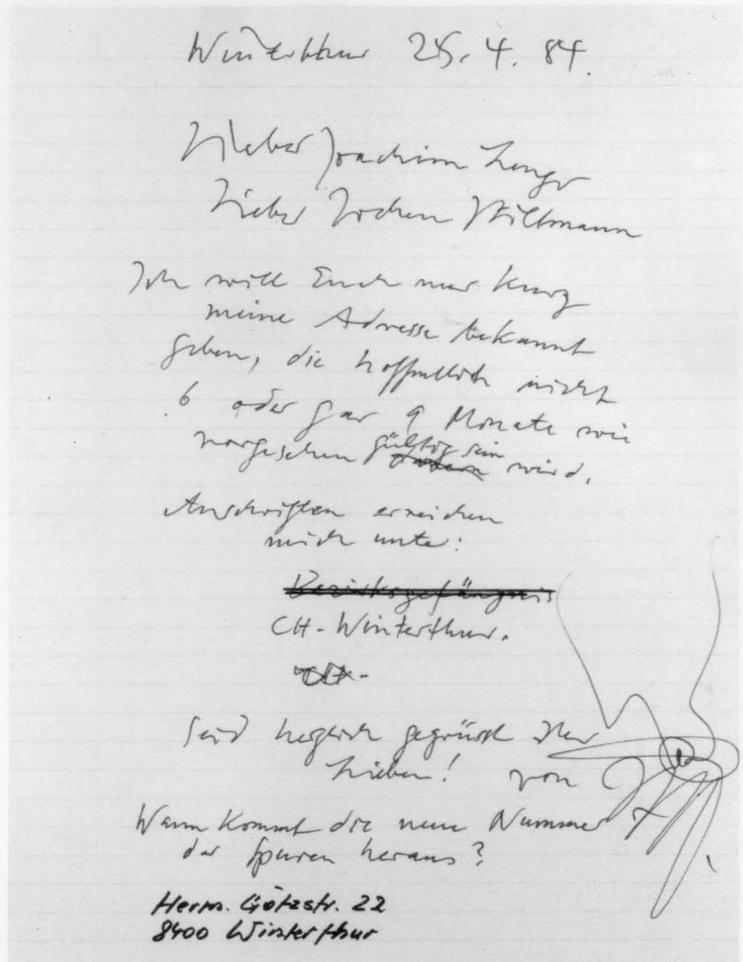
Als die „Spuren“-Redaktion sich darauf einigte, ein Heft im Umfeld dieser Thematik zu machen, waren es andere Anlässe als die der Graffiti, die diese Entscheidung bestimmten; Wolfgang Pohrts listiger Vorschlag etwa, eine Amnestie für die Aktivisten von RAF, Bewegung 2. Juni und anderer zu verlangen, oder der große Einschnitt, der sich mit der Digitalisierung und Computerisierung des öffentlichen Lebens und der Sicherheitsapparate der Republik voll-

zieht. Dies wird jetzt auch behandelt, in Alltagsminiaturen, Beschreibungen, Kommentaren, Analysen, theoretischen Versuchen und Entwürfen. Und doch fällt auf: viele der Figuren, die bereits mit den Ansätzen einer Diskussion um Naegeli oder allgemeiner: der subversiven Kraft eines Aufstands der Zeichen, beschrieben worden sind, wiederholen sich in den Texten dieses Heftes, bereichern und präzisieren sich – im Sinne von Denkmodellen, in denen Konturen künftigen Widerstands, künftiger Revolte, künftiger Subversion gedacht werden könnten.

Wie wir von Sarah Kirsch erfuhren, erhielt sie vor einiger Zeit von der Stadt Zürich die Einladung zu einer Lesung, der sie am 6. Mai folgen wolle. Sie wird diese Gelegenheit nicht nur dazu wahrnehmen, Naegelis Freilassung zu verlangen, sondern diese Lesung selbst als eine „für Harald Naegeli“ gestalten.

Wir möchten unsere Leser bitten, ebenfalls dazu beizutragen, daß die Forderung nach einer Freilassung Naegelis nicht verstummt, und grüßen ihn, der diese Zeilen jetzt im Gefängnis liest.

Hans-Joachim Lenger Jochen Hiltmann



Harald Naegeli, Hermann Götzstr. 22, CH-8400 Winterthur

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,
Stephan Lohr, Ursula Pasero, Frieder
Reininghaus, Barbara Strohschein,
Jürgen H. Traber

Gestaltung und Druck

Jutta Hercher, Brigitte Konrad

Satz

Sabine Redieck

Autoren und Mitarbeiter dieses Heftes

Jean Baudrillard, Elisabeth Eleonore
Bauer, Viktor Böll, Gesche-M. Cordes,
Boris Effenberger, Norbert Hinterberger,
Andreas Huyssen, Barbara Köhn, Lothar
Kurzawa, Hanno Loewy, Willfried Maier,
Thomas Medicus, Christian Mürner,
Alfred Paffenholz, Ulrich Schreiber,
Claudia Siede, Andrea v.d. Straeten,
Marie Luise Syring, urian

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 Abonnementzeitschrift. Ein Abonnement von 6 Heften kostet DM 48.-, ein Abonnement für Schüler, Studenten, Arbeitslose DM 30.-, ein Förderabonnement DM 96.- (Förderabonnenten versetzen uns in die Lage, bei Bedarf Gratisabonnements zu vergeben; sie erhalten eine Jahresgabe der Redaktion). Das Einzelheft kostet in der Buchhandlung DM 8.-, bei Einzelbestellungen an die Redaktion DM 10.-incl. Versandkosten. Lieferung erfolgt erst nach Eingang der Zahlung auf unserem Postscheckkonto Jochen Hiltmann, Kennwort Spuren, Postscheckkonto 500 891-200 beim PSchA Hamburg, BLZ 200 100 20, oder gegen Verrechnungsscheck.

Bestellung und Auslieferung von Abonnements bei der Redaktion. Bestellung und Auslieferung für Buchhändler ausschließlich durch den Prometh Verlag GmbH & Co. KG, Körnerstr. 38, 5000 Köln 50.

Inhalt

Beobachtungen und Anfragen

Willfried Maier: Die Deutschen sterben aus. S.5/Claudia Siede über eine Reise in die DDR S.6/Boris Effenberger, Stephan Lohr und Frieder Reininghaus: Präludien zur terroristischen Gesellschaft S.8/Adam Zagajewski über den VdS-Kongreß in Saarbrücken S.13/Drei Texte von Norbert Hinterberger S.14

Jan Robert Bloch

Neue Häuser in der Baker Street

Nebst einer Anfrage, das Recht auf Fälschung betreffend. S.17

Jean Baudrillard

Das Jahr 2000 wird nicht stattfinden

Nach der Geschichte: Herrschaft der Simulation? S.21

Boris Effenberger

André hat nicht in Drachenblut gebadet

Louis Malles Film und Christoph Heins Buch. S.31

Hans-Joachim Lenger

Terror der Zeichen

Oder: Warum es keine Gnade geben kann. S.37

Christian Mürner (Text), Gesche-M. Cordes (Fotos)

Das Zeichen

S.42

Marie Luise Syring

Geschichte als Widerstand

Das neue Geschichtsbild der französischen Kunst. S.48

Jochen Hiltmann

Fünf Finger hat die Hand, vierundzwanzig Stunden der Tag

Fotoserie

Magazin

Barbara Köhn und Ulrich Schreiber über ein deutsch-italienisches Festival (S.52)/Hans-Joachim Lenger über politischen Aschermittwoch in Köln (S.53)/Alfred Paffenholz über Plastik (S.54)/Frieder Reininghaus über die Oper und die Sprengkraft eines Mißverständnisses (S.55) sowie über Carmen, Carmen noch einmal (S.56)/Andrea v.d. Straeten und Thomas Medicus über Ruiz' Film „Berenice“ (S.57)/Lothar Kurzawa über Kafka, den Film und die Höhle des Löwen (S.58)/Barbara Breyssach über neue Filme von Ottinger und Stöckel (S.60) und Erinnerungen an eine Gemeinschaft (S.62)/Elisabeth Eleonore Bauer über Carmen als Kraftbrühe (S.61)/Viktor Böll über Silvio Blatters „Kein schöner Land“ (S.63)/Hanno Loewy über das andere 1984 und das Beispiel K. (S.64 und 65)/urian über Roussel und Literatur als Verschwendung (S.66)

„Spuren-Aufsatz“ im Mittelteil:

Andreas Huyssen

Stationen der Postmoderne

S.33



Die Deutschen sterben aus

Keine Kopfgeburt

Während des Dreißigjährigen Krieges wurde ein Drittel der deutschen Bevölkerung ausgelöscht. Der Dreißigjährige Krieg war bisher – von den Bevölkerungsverlusten her – die größte nationale Katastrophe. Heute errechnen wissenschaftliche Kommissionen aufgrund der gegenwärtigen Geburtenrate einen Bevölkerungsrückgang in der Bundesrepublik von etwa 34% bis zum Jahr 2030. Das wäre ein noch tieferer Einschnitt als in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erlitten wurde. Demgegenüber erscheinen die deutschen Bevölkerungsverluste während des Ersten und Zweiten Weltkrieges fast als Lappalien.

Umso verwunderlicher ist das geringe Interesse, das eine so gewaltige, dabei aber ganz undramatisch ablaufende Veränderung gegenwärtig findet. Beunruhigt zeigen sich vorwiegend die Versicherungsmathematiker. Die Regierung schwingt einige aufmunternde Reden, bekundet beste Absichten zum Schutze der Familie, kürzt aber gleichzeitig das Schwangerschaftsgeld. Die SPD-Opposition beschwert sich über die Angreifbarkeit der Datenbasis. Und Grüne – wie Linkerseits interessiert das Thema nicht weiter: Ohnehin leidet die Erde unter Bevölkerungsdruck.

So richtig diese Feststellung ist: Sie erfährt das politische Problem nicht. Denn anders als bei den Kriegskatastrophen, handelt es sich heute in der Bundesrepublik nicht um einen bloßen Schrumpfung-, sondern zugleich um einen Alterungsprozeß der Gesellschaft. Um eine Idee von den möglichen Konsequenzen zu bekommen: Würden die heutigen Parteipräferenzen der Altersgruppen bis ins Jahr 2030 fortbestehen, so ergäben die vorhergesagten demographischen Veränderungen satte Dauermehrheiten für die CDU, die SPD rutschte unter die 30% und die Grünen wären wieder aus den Parlamenten verschwunden.

Oder man denke an die sozialpsychologischen Folgen. Wie wird eine Gesellschaft auf einen derartigen Alterungsprozeß reagieren, deren Leitbilder allesamt auf jung und dynamisch lauten? Werden da massenhaft neue Neurosen produziert werden?

Noch wichtiger allerdings ist die Frage

nach den gegenwärtigen Ursachen für den Rückgang der Geburtenrate in der Bundesrepublik. Maria Frise' in der FAZ nimmt ihn „als ein Symptom dafür, daß etwas nicht stimmt bei uns“. Und sie sucht die Ursache vor allem in der veränderten Stellung der Frauen zum Berufs- und Arbeitsleben. „Mit zunehmend besserer und längerer Ausbildung haben Frauen heute eine andere Beziehung zum Beruf gewonnen; er ist nicht mehr nur Übergang zur 'eigentlichen Bestimmung', sondern fester Bestandteil ihres Lebens“. Keine Frage, so erleben das heute die meisten Frauen. Obwohl man denselben Vorgang auch weniger freundlich beschreiben kann: Hat vordem die Frau in der Familie unter Herrschaft des Patriarchats gearbeitet und zwar wesentlich an der Reproduktion des Lebens, so arbeitet sie heute für den jeweiligen Lohnherrn und dessen Zwecke, die mit der Reproduktion des Lebens allenfalls indirekt zu tun haben, unmittelbar aber mit Reproduktion bzw. Akkumulation des Kapitals. Aber dabei ist doch ein persönliches und enges Herrschaftsverhältnis in ein weiteres, sachlich vermitteltes verwandelt worden und darin steckt wie bei jeder Verwandlung in freien Lohnarbeitern auch ein Element individueller Befreiung. Allerdings wird durch diesen Wechsel des Herrn – der häufig genug ja noch stecken geblieben ist, so daß jetzt zwei Herren gedient werden muß – die einzige in der Gesellschaft bisher funktionierende Einrichtung zur biologischen Reproduktion angegriffen: die Familie. Und dieser Angriff auf das so oft beschworene Heiligtum geht nicht von umstürzlerischen Elementen aus, sondern von den Stützen der Gesellschaft.

Angesichts der Anforderungen an Verfügbarkeit und Mobilität der Menschen hört die Familie auf zu funktionieren. Das geht nicht nur vom Arbeitsverhältnis aus, sondern vom gesamten zivilisatorischen Kontext. Die Stadt ist autogerecht geworden, da bleibt kein Platz mehr für Kinder auf den Straßen. Die Beaufsichtigung der Kinder in der technisch gefährlich gewordenen Welt kostet mehr Zeit, während gleichzeitig das Lohnverhältnis sich ausweitet. Die „Entmischung“ von Wohnen und Arbeiten macht weitere Fortschritte. Lohnstrukturi-

ren und Mietpreise tun ein Übriges.

Im Ergebnis zehrt die industriekapitalistische Produktionsweise die aus Urzeiten überkommene Form der Reproduktion des menschlichen Lebens auf, ohne etwas anderes an die Stelle zu setzen. Claude Meillassoux meint, kapitalistisch konsequent wäre es, die Kinderproduktion von Unternehmungen betreiben zu lassen und sieht im nationalsozialistischen „Lebensborn“ eine Vorform dazu. Das ist sicher eine Überspitzung, solange Arbeitskräfte, die in fremden Ländern geboren und erzogen werden, zur Verfügung gebracht werden können. Außerdem würden Kinderproduktion und -aufzucht in der Form der Lohnarbeit verrichtet natürlich viel zu teuer. Schon heute drückt das Sozialsystem immer empfindlicher auf die Profitrate.

Würde umgekehrt von den Bedürfnissen der Reproduktion des Lebens, von der Geburt und Erziehung der Kinder und von der Bildungs- und Entfaltungsmöglichkeit der Menschen her gedacht, so wäre es naheliegend, in Kritik an der Verfügung über die Individuen für den gesellschaftlichen Arbeitsprozeß, Formen der unmittelbaren kommunalen Gemeinschaften zu fördern. Aber da gelten schon selbstorganisierte Kindergärten als störend: Sie ziehen Energien und Aufmerksamkeit der Eltern von der Arbeitswelt ab und haben immer was von unkalkulierbaren Zusammenrottungen an sich.

Eine letzte Bemerkung: Der Rückgang der Geburtenrate ist für alle Industrieländer charakteristisch. Aber Deutschland, West wie Ost, liegt dabei an der Spitze. Das mag zu tun haben mit der gefährdeten mitteleuropäischen Lage zwischen den Blöcken. Wahrscheinlicher noch spielen späte Kriegsfolgen eine Rolle. Nach zwei verlorenen Weltkriegen und zeitweiligem Aufbauboom in den Jahren danach sind hier die überindividuellen, die „höheren“ Orientierungen stärker zusammengebrochen als anderswo. Auch das mag besondere Bornierungen produzieren, aber es bildet wenig Mentalitätsuntergrund mehr für expansive Bestrebungen. Der deutsche Imperialismus hat so gründlich zur Ader gelassen, daß es bis heute zu spüren ist.

Eine Reise in die fremde Heimat

Seit Jahren träume ich von Zittau, nichts besonders Aufregendes, eher in Bilderbogen denn in Handlungen. Mit der Zeit hat sich das Gefühl in mir immer mehr verdichtet, diese Bilder einmal an der Realität zu überprüfen, um damit dem Thema Heimat auf die Spur zu kommen. Jetzt, Wochen nach dieser Reise, habe ich für diese inneren Heimatbilder immer noch keine genaue Erklärung gefunden. Denn ich fühle gar kein Heimweh, schon gar nicht, nachdem ich den Ort und die Landschaft mit eigenen Augen wiedergesehen habe und dort auch nicht mehr wohnen möchte. Ich war erst acht Jahre alt, als wir nach dem Zusammenbruch Zittau für immer verließen. Wer hat also diesen Film „gedreht“, dessen Bilder immer wieder vor den inneren Augen vorüberziehen und von einer so merkwürdigen Traurigkeit begleitet werden, über die ich mich fast schon ärgerere, und der ich gleichzeitig auch auf die Schliche kommen möchte?

Meine Heimatstadt Zittau liegt in der DDR, im äußersten Winkel zwischen der tschechischen und der polnischen Grenze. Oft dachte ich während dieser Reise an die „Heimkehr des Odysseus“, der aber nicht 38 Jahre in der Fremde gewesen war, sondern etwa nur halb so lange. Mit der Heimkehr des Odysseus verbinden wir die Urfahrung, sich nach langer Zeit des Abstands und der Fremde in der Heimat erinnernd wieder aufzusuchen. So ist mir der Ort meiner Kindheit auch fremd geworden und gleichzeitig stehengeblieben in den früher verlassenen Bildern. Diese Mischung aus verlorener und wiedergefundener Zeit wurde mir an dieser DDR-Kleinstadt auffallend bewußt.

Im Westen haben kapitalistischer Fortschritt und Wiederaufbau dazu geführt, daß wir hier nach langer Abwesenheit von den alten Stätten unserer Kindheit nichts mehr wiedererkennen können: Wo der kleine Bäcker an der Ecke war, führt heute eine Umgehungsstraße vorbei und auf der Wiese hinter dem Elternhaus steht ein Supermarkt... Ganz anders in Zittau im Dreiländereck an der Neiße. Hier ist auf den ersten Blick alles noch wie früher, nur geal-

tert, und gerade, daß die alten Straßen und die grau-schwärzlichen Häuser das Wiedererkennen so unmittelbar werden lassen, dringt tief. Es steht noch alles so da wie früher, das Haus der Eltern und das der Großeltern, das Haus vom Gemüsehändler Buttig mit dem alten verblichenen Schild – er selber ist schon lange tot – die kleinen Gassen mit den alten Handwerker- und Wohnhäusern, der Friedhof. Die Zeit hat dem ganzen Erscheinungsbild ihren Stempel aufgedrückt und zeigt uns umso deutlicher, wie die Zeiten sich verändert haben!

Meiner Meinung nach liegt im Verhältnis von Bewahren (Tradition) und Verändern (Fortschritt) das eigentliche Problem, das hüben wie drüben völlig ungelöst bleibt. Sinnlicher und konkreter erfahrbar wird dies jedoch in einer Stadt „drüben“, wie in diesem Fall in Zittau. Hier hat man, um die Erinnerung auszulöschen, die Namen gelöscht und ausgetauscht, die Gegenstände selbst aber belassen. Ist dies bei den Straßennamen durchaus ein politisch motivierter Tausch, wenn z.B. Bismarck durch Friedrich Engels oder König Ottokar durch den Arzt und Widerstandskämpfer im 3. Reich Dr. Klieneberger ersetzt wird, so werden bei allen Geschäfts- und Lokalbetrieben die alten sinnlich-anschaulichen Namen und die schön geschmückten Schilder durch bloße funktionale Abstrakta ersetzt. Aus dem „Goldenen Ochsen“ wie dem „Fürst Bismarck“ wird so die gleiche „HO-Gaststätte“. Namen sind hierbei nicht nur „Schall und Rauch“, sondern Zeichen dafür, daß die Dinge nicht mehr das sein sollen, wozu sie in ihrer Geschichte geworden sind, sondern vielmehr das, was ihnen als Funktion aufgedruckt wird „HO“-Handels-Organisation. Wahrscheinlich muß es in den alten Häusern selbst eine versteckte Privat-Kultur geben, welche diesen Verlust an öffentlicher sinnlicher Ästhetik ausgleicht.

Während wir durch die Straßen von Zittau auf der verzweifelten Suche nach einer gemütlichen Kneipe schlenderten, ging mir immer wieder der Gedanke durch den Kopf, daß der Begriff des Klassenkampfes verstaubt erscheint angesichts der Tatsache, daß heute vielmehr eine ästhetische

Revolution an der Tagesordnung wäre, wo die von der HO-Tristesse gequälten Sinne ihre Ketten sprengen und erkennen, daß die Alternative zum kapitalistischen Konsum nicht dieses Ausmaß an Einheits-Scheußlichkeit sein kann. Der Gedanke drängt sich mir deshalb auf, weil quantitativ gesehen im Warenangebot kein Mangel mehr herrscht. Da wir jedoch spätestens seit Schiller die „ästhetische Erziehung“ des Menschen nicht nur im idealistischen, sondern gerade auch im materialistischen Sinne als Bestandteil der politischen und kulturellen Bildung begreifen, läßt die Form, in der wir mit den gesellschaftlichen Produkten umgehen auch Rückschlüsse zu auf die Qualität, mit der wir über die Dinge auch miteinander verkehren!

Die Traurigkeit, mit der ich oft an Zittau denken muß, wurzelt daher bei mir weniger in dem Verlust der Heimat, als in dem Erschrecken über so viel Grau und so wenig Lachen als Ausdruck von Genuß und Lebensfreude. Dabei werde ich den Gedanken nicht los, daß nicht nur das System diese Veränderung des gesamten öffentlichen und kulturellen Lebens bewirkt haben kann, es müssen schon früher Eigenschaften vorhanden gewesen sein, die kleinstädtisches Muckertum hervorbrachten, von dem sich die Schicht der Großbürger mit ihrem Anspruch auf Geld, Bildung und Weltoffenheit umso leichter abheben konnte.

Heute stelle ich fest, daß der Untergang meiner Klasse mich nicht traurig macht. Die sichtbaren Zeugnisse der Vergangenheit sprechen für sich: Von der Haltestelle der Bimmelbahn, die sich noch heute mit einer schwarzen Kohlenwolke schnaufend, tutend und unaufhörlich bimmelnd in das Zittauer Gebirge hineinwindet, führt eine schnurgerade dreispurige Allee stadtauswärts in den Weinaupark, hinter welchem die Neiße die Grenze zu Polen bildet. Rechts und links an dieser Allee stehen die ehemaligen Villen der zweiten Unternehmerneneration aus den zwanziger Jahren. Die Häuser, im gleichen Stil und annähernd gleich teuer gebaut dokumentieren, daß das mittlere bis gehobene Bürgertum hier völlig unter sich war, ein schönes, aber



Foto: Heidemarie Hagen

langweiliges Ghetto. Diese Welt war bereits an der Straßenecke unseres Hauses zu Ende. In der angrenzenden Leipziger Straße wohnten fast ausschließlich Arbeiterfamilien in teilweise sehr ärmlichen Verhältnissen, so auch mein kleiner Freund Gottfried. Alle Spiele in der 'verbotenen' Straße waren für mich von Lust und Grauen begleitet und ihre Welt von unwiderstehlicher Anziehungskraft. Die Villen der Gründerzeit hingegen, wie auch das 1890 erbaute Haus der Großeltern, stehen am inneren Stadtrand und waren daher enger mit dem städtischen Leben verbunden. Heute wohnen in den alten Villen mehrere Parteien. Im Haus der Großeltern besuchte ich das ehemalige Dienstmädchen, die heute über 80 Jahre alte Hilde und ihre Schwester. Sie wohnen in der alten Pracht in bescheidenen Verhältnissen und freuen sich über den unverhofften Besuch aus der alten Zeit, zu reden gibt es wenig.

Zum Zentrum der Begegnung von Vergangenheit und Gegenwart wurde für mich

der alte Frauenfriedhof mit dem Familien-Erbbegräbnis meiner Großeltern. Ich habe zum ersten Mal mit Bewußtsein die lebensgroße Bronzeplastik des Großvaters wahrgenommen und dabei festgestellt, daß dieses Denkmal aus der Gründerzeit sehr gut in den Fortschrittsglauben des sozialistischen Realismus paßt. Der Großvater steht in Arbeitskluft mit Werkzeug und Konstruktionsskizze neben sich; eine Hand vor die Augen haltend blickt er in die ferne Zukunft, darunter steht der Spruch: „Es kommt die Nacht, da niemand wirken kann“. Im Schutze des Friedhofs hat dieses Zeugnis frühkapitalistischen Unternehmertums die Systemwende überlebt. Zwischen den Friedhofsgräbern wuchern nicht nur Unkraut, sondern auch sehr 'ungleichzeitige' Gedanken, die sich in Heimlichkeit mit den Toten verbinden. Während ich noch die Grabplatte von Ruß, Efeu und Erde säubere, steht plötzlich eine schwarzgekleidete Frau neben mir und sagt zum bronzenen Großvater gewendet:

„Das ist mein lieber Schmied, ich besuche ihn jeden Tag, wenn ich hierher komme.“ Als ich ihr sage, daß ich die Enkelin bin, fängt sie an zu weinen. Dann schimpft sie über den Ruß aus den benachbarten Kohlebergwerken von Hirschfelde und über das kleinstädtische Muckertum der Leute. Aus Andeutungen entnehme ich, daß sie meine Familie kannte und fragte sie daher nach ihrem Namen. Diese Frage überhört sie jedoch, und ich begreife ziemlich schnell, daß diese Offenheit nur unter dem Schutz der Anonymität gewagt wird.

Die Friedhofsverwaltung verwaltet in dieser Situation nicht nur die Grabstätten, sondern auch den Rest nicht ausgelöschter Erinnerungen. Eine andere bleiche Frau entpuppt sich als ehemalige Klassenkameradin meiner Schwester und macht dunkle Andeutungen, daß man sich in der BDM-Zeit nur vom Sehen her kannte, weil man sich „in getrennten Lagern befand – es war eben auch eine ganz andere Zeit...“ Welch ein langer Weg von der Hitlerjugend zur SED-Friedhofsverwaltung, er endet zwischen den Welten!

Es wäre aber falsch, das Hier und Jetzt von der Erinnerung abzuschneiden. Vielmehr müßte es gelingen, nicht nur über das Verlorene zu klagen, sondern das Gegenwärtige daraufhin zu betrachten, was an Vergangenen in ihm bewahrt werden kann und, was sich ändern muß. Spätestens an dieser Stelle merke ich jedoch, daß ich von dieser Entwicklung völlig abgeschnitten bin. Ob beispielsweise die Zittauer Bimmelbahn aus Gründen der Umweltverschmutzung oder der Rationalisierung abgeschafft wird – bei uns gibt es derartige Relikte ohnehin nur noch im Museum – ob Olbersdorf den Kohlehalden von Hirschfelde weichen muß, und die Bäume des Zittauer Gebirges weiter sterben. Dies alles könnte erst dann zu einem gemeinsamen Problem von Ost und West werden, wenn Ökologie wichtiger wird als der ideologische Gegensatz.

Zittau ist für mich nicht weniger geworden, seit ich es in seiner alten, rußigen Gestalt im sozialistischen Gewand gesehen habe. Ich war zu Hause und dabei zugleich zu Besuch in einem fremden Land.

Präludien zur terroristischen Gesellschaft

Harmlose Besuche

In den unaufregenden Alltagsräumen des öffentlichen Lebens geschehen nebenbei die aufschlußreichsten Ereignissen... In einer großen Stadt in Norddeutschland kommt seit einem halben Jahr in eine ganz normale Volks- und Realschule ein regelmäßiger Gast.

Man möge nun denken, Gäste habe eine Schule immer wieder einmal – Praktikanten, Referendare, Hospitanten, manchmal sogar Eltern.

Der Gast, von dem hier zu berichten ist, ist weder Praktikant noch Referendar noch Hospitant noch Vater.

Es ist ein charmanter Herr, der es versteht, mit den Damen des Kollegiums zu plaudern, ein Scherzchen hier, ein Scherzchen dort.

Auch dem strammen Werklehrer war der Herr von Beginn an nicht unangenehm. Beide waren sich in den Pausen schnell darüber einig geworden, wie verdorben die Jugend doch heute sei und wie hart man doch eingreifen müsse, um das Schlimmste zu verhindern.

Ja, so ganz verkehrt liegen die beiden Herren nicht: in der Schule kamen immer wieder kleine „Fälle“ vor – hier mal ein Diebstahl, da mal eine Schlägerei, dann mal ein Einbruch. Gangs hatten sich gebildet, Schüler im Alter zwischen 9 und 15 Jahren tun das eben, sich zusammenzurotten und Unfug und noch mehr zu machen.

Der besagte Herr bot Hilfe an. Die können die armen geplagten Lehrer auch gut gebrauchen.

Gerade heute.

Er stand also mit Rat und Tat dem Kollegium beiseite, wenn es um die Aufklärung und Information über Kriminalität gehen sollte: Wie bilden sich kriminelle Vereinigungen? Wie entsteht kriminelles Verhalten? Wie kann man solches verhindern? Wie lassen sich Kriminalfälle – auch kleine – aufklären?

Der Herr entwickelte Unterrichtseinheiten und verstand es mit pädagogischem Geschick – so bestätigten es die erfahrenen Kollegen, die auf Recht und Ordnung etwas halten –, lebendige und aufschlußrei-

che Lektionen zu erteilen.

Welcher Zehnjährige liebt es nicht, sich in Kriminalfilme oder -bücher zu vertiefen?

In den Pausen, wie gesagt, hielt sich der Freund und Helfer der Schule im Lehrerzimmer auf oder beobachtete auf dem Schulhof die herumtollende Schuljugend.

Es wird gemunkelt, so flüstert es sich im Kollegium herum, daß der Herr ein dickes Notizbüchlein mit sich führe, in welches er säuberlich alles Geschehene und Gesehene eintragen würde.

Nun – diese Schule beherbergt in ihrem Kollegium keineswegs nur die Lehrer, die freudig der moralischen Wende Herrn Kohls ins Auge blicken. Nein, da unterrichten auch Linke, Grüne und einfach auch solche Leute, die mit der Zeit anfangen zu begreifen, wer unter ihnen weilt. Und dies gar nicht gut, ja empörend fanden.

Ein Polizist in Zivil, der in regelmäßigen Abständen die Schule als Dauergast frequentiert, macht doch arg befangen.

Proteste wurden beim Direktor angemeldet, der Kleinkrieg im Kollegium begann und geht weiter.

Wie schafft man es, so fragt man sich, den ungebetenen Besucher herauszuschmeißen oder -zukomplimentieren, ohne sich der Staatsfeindlichkeit und Geheimniskrämerei bezichtigen lassen zu müssen?

Noch hat die Geschichte ein offenes Ende.

Und vielleicht sollte doch noch angemerkt werden, daß die besagte Bildungsstätte in einer anständigen Wohngegend liegt.

B.E.

Wie 'ne Nutte

Die Begebenheit selbst habe ich nicht miterlebt – hier stütze ich mich auf Schilderungen –, aber die Frau, zugleich Opfer und vermeintliche Täterin, habe ich noch im benachbarten Bäckerladen gesehen.

Sie war nicht zu übersehen: ihre grelle Kleidung, ihre große, blond-rote Frisur, das durch verschwenderisches Schminkmake-up im ungewissen gehaltene Alter ihrer

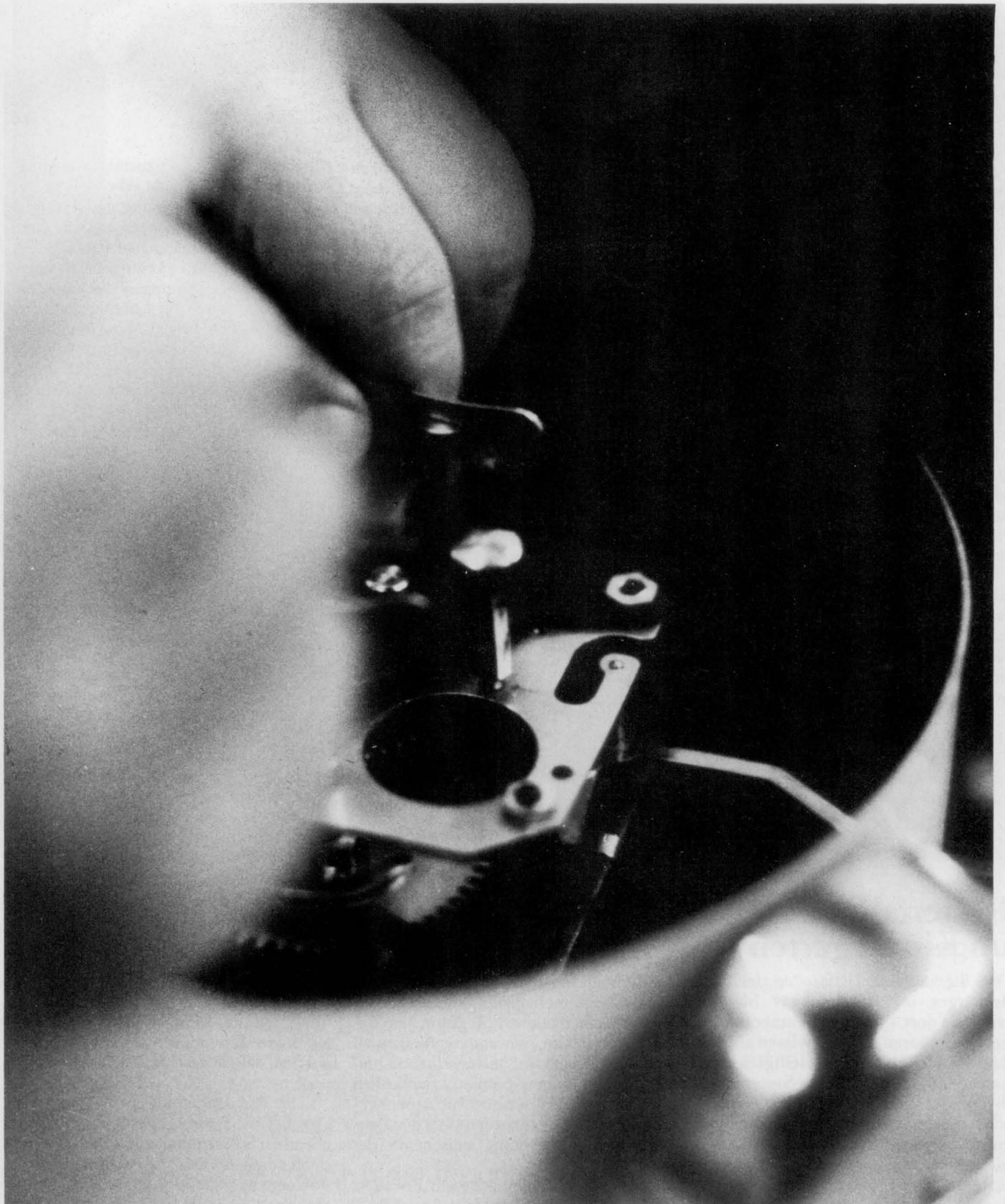
Gesichtszüge, der durch stark roten Lippenstift-Auftrag betonte Mund, ihre figurbetonten Hosen – sie zog die Blicke auf sich und seien es auch die, die mühsam anderes oder andere in Augenschein zu nehmen vorgaben oder versuchten.

Der Bäcker liegt nur wenige Schritte von einem Edeka-Markt entfernt, der mit seinen engen Regalgängen und den drei Kassen einem Supermarkt nur durch die karikaturenhafte Differenz ähnelt. Hier hatte die Frau vorher eingekauft und wohl auch die Blicke auf sich gelenkt und Begehlichkeiten geweckt.

Der Einkaufswagen der Frau war ziemlich mit Waren, Lebensmitteln aller Art, gefüllt; beim Kassieren ihres Einkaufs bildete sich – der Laden hatte eine Stunde vor Ladenschluß noch einmal größeren Zulauf – eine Warteschlange an der Kasse. – Kaum hatte die Frau bezahlt und ihren Wagen beiseite geschoben, um den Einkauf in Plastiktüten umzupacken, kamen von zwei Seiten junge Angestellte des Ladens „Halt, Diebstahl!“ rufend nach vorne und herrschten die Frau an, sie sei erappt und solle ihre Waren einzeln vorlegen, dann werde sich ja erweisen...Zwar wies die Frau den Verdacht empört von sich, sah sich aber genötigt, der unfreundlichen Aufforderung genüge zu tun.

Stück für Stück packte sie nun wieder aus. In der Kassenschlange raunte man anerkennende Worte über die Aufmerksamkeit des Personals und wartete begierig, Zeuge der Beweisführung zu werden. „Sie sieht ja aus wie 'ne Nutte“, tuschelte es vernehmlich. Gespannte Heiterkeit. Mit dem Auspacken der Waren steigerte sich die Wut der Frau über die ungeheure Unterstellung, nur widerwillig setzte sie die Präsentation ihres Einkaufs fort, die Unverschämtheit, die ihr widerfähre, beklagend.

Das einige Minuten dauernde Schauspiel endet mit einem Vergleich des Kassensbons und der Waren. Alles ist bezahlt, unter der körperengen Kleidung ist keine versteckte Ware zu vermuten. „Dann haben wir uns eben geirrt“, lassen die forschenden, weißbekittelten Angestellten von der Frau ab und fordern sie auf, ihre Sachen wieder einzupacken. Das Tuscheln in der



Kassenreihe weicht nun der energischen Aufforderung, weiterzumachen, die Zeit dränge. Der eben stattgehabte Vorfall war keiner, alle streben nun auf Erledigung ihrer Geschäfte und wollen nach Hause.

Nicht so die Frau. Laut schimpft sie, be-teuert die Unverschämtheit des Verhaltens ihr gegenüber, auch habe man sich nicht einmal bei ihr entschuldigt.

Nun kommt der Juniorchef des Ladens, fragt nicht, was vorgefallen ist – er wird es ohnehin längst wissen und den Ausgang des Verfahrens aus sicherer, unbeobachteter Position,“ verfolgt haben, um im rechten Moment als 'Richter' zu erscheinen – nun kommt er also, verbittet sich energisch „diesen Tonfall“ und „unflätige“ Beschimpfung seiner Mitarbeiter und seines Geschäftes und fordert die Frau zum raschen Verlassen auf.

Die Frau verstummt einen Moment, packt dann, ganz ruhig geworden, die letzten Waren ein, schaut sich um, öffnet die erste Tüte, wirft einzelne Waren wahllos in die Regale und läßt dann ihre zweite Tüte unter dem Ausrufen allerlei Verwünschungen in hohem Wurf folgen.

Mit einem Ausdruck, der so gut Grinsen wie Verzweiflung bedeuten konnte, drehte sie sich um, betrat die Matte, die den automatischen Türöffner betätigte und verließ den Laden.

S.L.

Rasterfahndung im Kindergarten

Daß die staatliche Erfassung der Bundesbürger im Krankenhaus beginnt, wenn sie dort – was noch immer die Regel ist – geboren werden, wissen alle, die dort an einer Geburt beteiligt waren: nach dem „Apgar“-Punkte-System wird die Funktionstüchtigkeit des soeben erschienenen Säuglings durchgetestet und computergerecht registriert. Doch wer bislang annahm, daß das behördliche Datensammeln sich dann erst wieder der Schulkinder bemächtigt, wenn sie in

den sechs dazwischenliegenden Jahren nicht gerade zum „Versicherungs-“ oder zum „Sozialhilfe“-Fall werden, der wird nun eines Besseren belehrt.

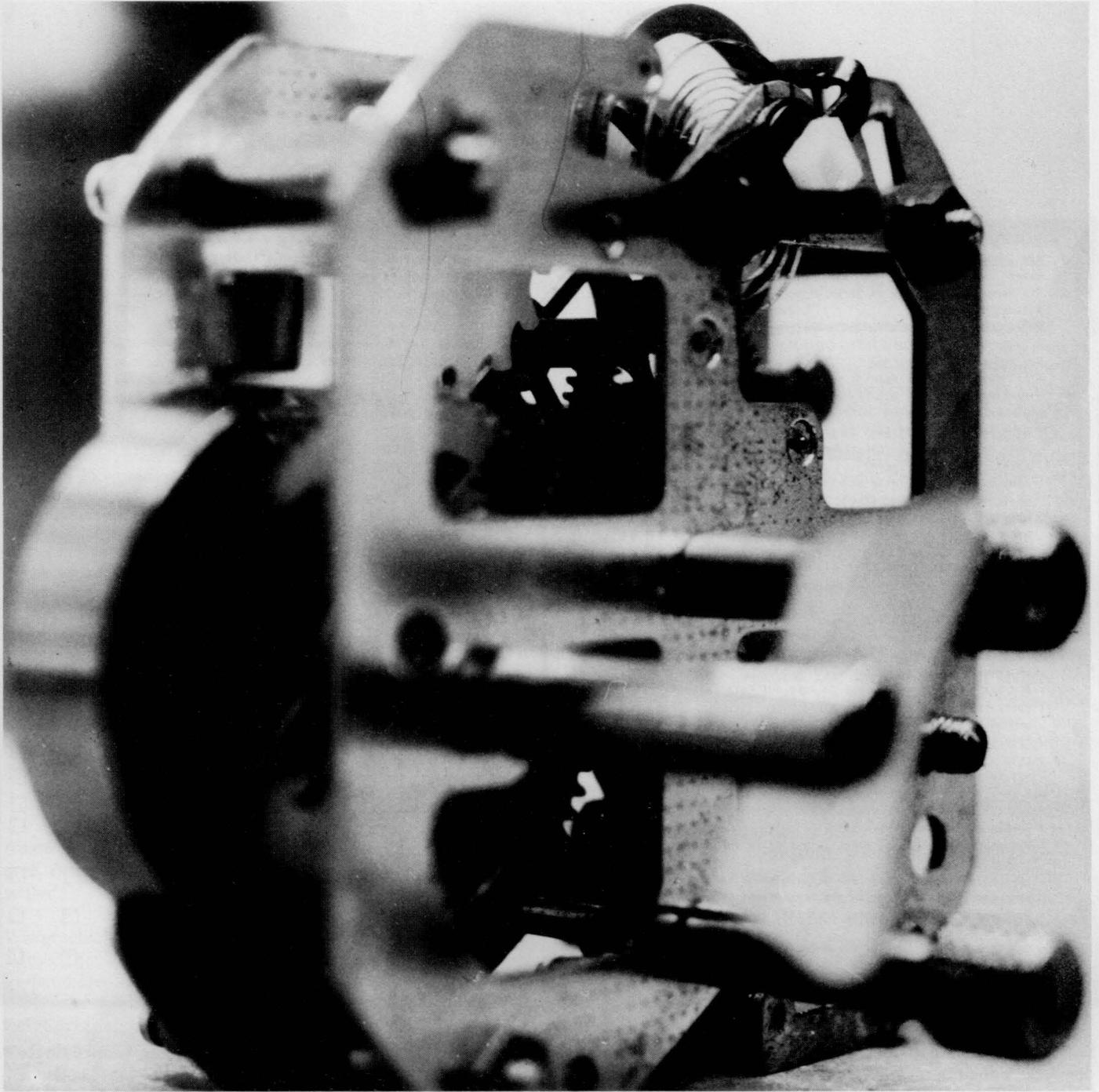
In Köln zum Beispiel wurde jüngst ein Fragebogen der Öffentlichkeit zugänglich, mit dessen Hilfe durch 44 detaillierte Fragen die sprachlichen, sportlichen und zivilisatorischen Leistungen der Fünfjährigen, die Wahrnehmungsfähigkeiten und die soziale Einordnung, das Konzentrationsvermögen und das „emotionale Verhalten“, die Ängste und überhaupt „Auffälligkeiten“ untersucht, erfaßt, zusammengetragen und ausgewertet werden. „Bestehen Schwierigkeiten, sich in der Gruppe einzugliedern?“ fragt das Gesundheitsamt der Stadt Köln beim Personal der Kindergärten an. Und: „Zeigt das Kind sich auffallend aggressiv? Verhält das Kind sich auffallend abweisend, unzufrieden, destruktiv? Halten Sie das Kind in seinem Sozialkontakt für distanzlos, lästig? (...) Halten Sie das Kind in seinem Sozialkontakt für dickköpfig, bockig, verböhrt?“ Sollten mehr als „acht Auffälligkeiten“ bestehen, so wurde weiter bekannt, dann sind die Erzieherinnen angewiesen, die betreffenden Fragebögen besonders „zu kennzeichnen (zum Beispiel Rot)“.

Auf Vorhaltungen der örtlichen Presse konterte der zuständige Referent der Stadtverwaltung, der „Beigeordnete“ Hans Erich Körner: „Die Rechte der Eltern und Kinder werden durch diese Untersuchung in keiner Weise berührt“. Juristisch gesehen gäbe es nichts gegen das Ausfüllen dieser Fragebögen durch die Kindergarten-Mitarbeiter einzuwenden. Die Juristen der Stadtverwaltung seien übereingekommen, daß es sich nicht um einen Fragebogen, sondern nur um eine „Arbeitshilfe“ für das Gesundheitsamt handele. Durch diesen juristischen Definitionstrick glaubt der Behördenvorsteher, Einwände entkräften zu können, die sich auf „datenschutzrechtliche Bestimmungen“ berufen: „Schließlich würden die Bögen, wenn sie nicht mehr gebraucht werden, vernichtet. Über den Zeitpunkt der Vernichtung entscheide der Arzt“.

Das einzig Erstaunliche am Bekanntwerden dieses Fragebogens und der öffent-

lichen Erklärungen des zuständigen Amtsinhabers ist, daß er nicht erheblichere Besorgnis, größere Entrüstung, einige Klagen und politische Turbulenzen ausgelöst hat. Denn daß da – so mangelhaft sie auch ausgestattet sein mögen – keine „datenschutzrechtlichen Bestimmungen“ verletzt werden, scheint mir noch nicht ausgemacht. Und daß die Rechte von Eltern und Kindern noch nicht einmal „berührt“ würden, ist eine so freche wie dumme Verlautbarung. Denn dieser Fragebogen ist geeignet, weitreichende Maßnahmen gegen einzelne Kinder oder bestimmte Gruppen von Kindern einzuleiten, deren Auswirkungen diese Kinder wie ihre Eltern erheblich „berühren“ dürften. Und irgendwelche Schranken scheinen nicht gesetzt: die gewonnenen Erkenntnisse können gespeichert und weitergeleitet, beliebig lange aufbewahrt und in anderen Zusammenhängen wiederverwendet werden. „Der Arzt“ kann z.B. festlegen, daß die erhobenen Daten dieses Fragebogens 50 Jahre nach dem Tod des Menschen, der da als Kind unter die Lupe genommen wird, gelöscht werden sollen. Zum Vergleich: Von einer Berliner Gesamtschule war der praktische Umgang mit den gesammelten und gespeicherten Daten „auffällig“ gewordener Schüler in Erfahrung zu bringen; da wurden alle Akten, wenn das Opfer solcher Erziehung zwischenzeitlich nichts mit einem Gericht zu schaffen bekam, zehn bis zwölf Jahre nach Schulabschluß vernichtet – sonst wohl bis zur „Erledigung“ des Falles nicht. Im übrigen habe ich großes Vertrauen zur ordnungspolitischen großen Koalition in diesem Lande: sollte eine Klage gegen die Kölner Fragebogen-(respective „Arbeitshilfebogen“-)Praxis vor Gericht erfolgreich durchkommen, so dürften die Ausführungsbestimmungen für diese oder vergleichbare Erhebungen rasch so geändert werden, daß weitere juristische Mittel abprallen.

Die Rasterfahndung im Kindergarten zielt auf die Früherkennung von abweichendem Sozialverhalten und soll die „zuständigen Behörden“ in die Lage versetzen, Vorsorge zu treffen – individuell, gruppenspezifisch, gesellschaftsplanerisch. Der



„Das wichtigste Rad ist der Wille; die Gewichte (Feder) hingegen sind die Wünsche und Neigungen, die den Willen zu diesem oder jenem Weg bewegen. Die Hemmung ist die Vernunft, die mißt und bestimmt, was, wo und wieweit etwas angestrebt oder vermieden werden soll.

Erziehung nach meinem Plan ausgeführt zu sehen, wird so erfreulich sein, wie eine automatische Maschine zu betrachten, und der Prozeß wird so fehlerlos sein wie diese mechanischen Vorrichtungen, wenn sie geschickt konstruiert sind.“

(Johann Amos Comenius in einer Beschreibung der uhrwerkartigen Bewegung der Seele)

ENTWICKLUNGS

Für Kinder ab 5 Jahre

Name: _____ Geb. Datum: _____ Geschlecht: m / w

Wie lange ist das Kind in Ihrer Gruppe? _____

Nationalität: _____ Datum der Ausfüllung: _____

Das motorische Verhalten:

	Ja	Nein
- Ist das Kind Ihrer Meinung nach altersgemäß geschickt?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind frei mit Fußwechsel die Treppe rauf- und runter gehen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind mindestens 2x auf einem Bein hüpfen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind mit geschlossenen Füßen von einem Kinderstuhl (Bank) abspringen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind über eine Schwebelbank (Schmalseite, Balken) oder ähnliches balancieren?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind auf ein Klettergerüst klettern?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind den zugeprellten Ball fangen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- ist das Kind sicher im schnellen Laufen? (= fällt nicht häufig hin)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind sich aus dem Kniestand rechts und links auf die Füße setzen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann es sich an- und ausziehen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Sind Ihrer Meinung nach folgende Fertigkeiten altersentsprechend entwickelt:

- an einer Linie entlang schneiden?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- ein Blatt Papier mindestens 2x Ecke auf Ecke falten?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- einfachere große Formen ausmalen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- großzügig in die Höhe bauen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- Kleidungsstücke auf- und zuknöpfen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- geht es gerne und geschickt mit dem Stift, um?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- mit Messer, Gabel, Becher etc. um?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Das sprachliche Verhalten:

- ist die Sprache Ihrer Meinung nach altersgemäß entwickelt?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- verwendet das Kind Nebensätze?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- ist die Aussprache des Kindes unauffällig und gut verständlich?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- spricht das Kind grammatisch nahezu fehlerfrei?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind eine Aufgabenstellung direkt verstehen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind einen Vorgang erzählen, eine Geschichte nachersählen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- kann das Kind Begriffe zuzuordnen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Lehnt das Kind aus Unvermögen oft altersentsprechende Beobachtungsspiele ab (Domino, Puzzeln, Memory, Lotto, Form- und Farbspiele) Ja Nein

sind ihm räumliche Begriffe wie (mitten, neben, gegenüber, zwischen) fremd? Ja Nein

fallen ihm folgende Aufgaben schwer: altersgemäße Suchbilder finden, Labyrinth, Bilderanzügen. Ja Nein

Das soziale Verhalten

- bestehen Schwierigkeiten, sich in der Gruppe einzugliedern?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- ist das Kind gehemmt oder unsicher in der Umgebung mit den anderen Kindern?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- zeigt das Kind sich auffallend aggressiv?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- verhält das Kind sich auffallend abweisend, unzufrieden, destruktiv?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- halten Sie das Kind in seinem Sozialkontakt für distanzlos, lästig?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- benötigt das Kind noch auffallend häufig Ihre Hilfe?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- halten Sie das Kind in seinem Sozialkontakt für dickköpfig, hockig, verbohrt?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- fällt das Kind durch clownhaftes Verhalten auf?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- ist das Kind zu brav und angepaßt?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Die Konzentration:

- ist das Kind Ihrer Meinung nach auffallend ablenkbar, wenig ausdauernd, sprunghaft, fahrig?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
---	--------------------------	--------------------------

Das emotionale Verhalten:

- hat das Kind Angst vor oder in neuen Situationen?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- zeigt das Kind sich eingebremst, unbeherrscht, unkontrolliert?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- halten Sie das Kind für stimmungslabil?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- reagiert das Kind übersensibel, weint oft?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Ihre Meinung:

- ist das Kind hyperaktiv (auffallend und anhaltend rastlos, sprunghaft, zappelig, überhastet)?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- ist das Kind auffallend und anhaltend aktivitätsarm (langsam, ängstlich, schwerfällig, über-angepaßt)?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- ist das Kind auffallend und anhaltend ungeschickt (stolpertschig, linkisch, verkrampft)?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Schlüssel zur systematischen Frage-Aktion der Gesundheits- und Sozial-Behörden liegt in der Theorie von den „leichten frühkindlichen Hirnschädigungen“, in der einschlägigen Literatur „minimale cerebrale Dysfunktion (MCD)“ genannt, die eine medizinisch-sozialpsychiatrisch-pädagogische Allianz in den letzten Jahren in Umlauf gebracht hat. So gründlich ich die einschlägigen Studien von Lempp, Henselmann, Martin Schmidt, Neuhäuser, Remschmidt, Martin, Graichen, Sieber, Kiphard u.a. durchgesehen habe: der Begriff bleibt so schwammig wie alle Diagnosen so allgemein und unscharf, daß sich alles und jedes darunter fassen läßt, wenn man nur will. „Es macht Eltern Angst, von einem Befund zu erfahren, dessen Bedeutung nur unscharf festlegbar oder kaum faßbar ist“, faßt Joest Martinus seine differenzierte Auseinander-

setzung mit diesem neuen Knüppel-aus-dem-Sack der staatlichen Sozialarbeit zusammen; und: „Die MCD hat als Diagnose nie gute Dienste geleistet“ („Süddeutsche Zeitung“, 3.3.1984). Die Kölner Fragen im Einzelnen und in ihrer Kombination zielen auf Erhebungen zur MCD. Daher auch Herrn Körners Nebenbemerkung: „Die Eltern wurden bisher immer nur verständigt, wenn das Kind 'nicht normal' ist.“ Kein Zweifel: der Datenerhebung über die Fünfjährigen geht es um die Normalisierung der Gesellschaft von Kindesbeinen an. Vorgeblich aus medizinischem Verantwortungsbewußtsein, hauptsächlich aus dem Interesse sozialer Kontrolle.

Zufällig am gleichen Tag, an dem der „Kölner Stadtanzeiger“ sich auf seine betu-liche Art mit der Datensammlung bei den Fünfjährigen befaßte, notierte die F.A.Z.:

„Bewohner der Bodensee-Gemeinde Reichenau, die Patienten des Psychiatrischen Landeskrankenhauses Konstanz sind, wurden im neuen Konstanzer Adreßbuch eigens kenntlich gemacht. Nach Auskunft der Stadtverwaltung vom Dienstag ist es 'durch ein Versehen zu dieser Datenpanne' gekommen“ (29.2.84). Was nur besagt: selbst wenn die „zuständigen Behörden“ auf die Weise, die ihre Amtsknechte für „verantwortlich“ halten, mit erhobenen Daten über gesellschaftlich abweichendes Verhalten und minimale oder größere cerebrale Dysfunktionen umspringen wollten (und was war und ist in Deutschland in diesem Rahmen möglich und denkbar!) - sie können es nicht.

F.R.

Wehrlose Schriftsteller?

Adam Zagajewskis Rede auf dem VDS-Kongreß

Was sich da in Saarbrücken am 1. April bei der Jahresversammlung der „Deutschen Schriftsteller“ abspielte, überstieg offensichtlich auch das Vorstellungsvermögen von Pessimisten und Zynikern. Hans C. Buch resümiert in einem Gastkommentar der West-Berliner „Tageszeitung“ am 5. 4.: „Ohne administrativen Druck oder gar militärische Intervention stimmten die im VS organisierten deutschen Schriftsteller dem zu, was ihren polnischen Kollegen mit Gewalt aufgezwungen werden mußte: Sie sahen mehr oder weniger tatenlos mit an, wie ihr unter großen Hoffnungen aufgebrochener Verband sich zuerst in einem Pseudo- und schließlich in einen Nicht-Schriftsteller-Verband verwandelte. Dazu waren nicht einmal Quislinge nötig: Wer die Literatur nie geliebt hat, der kann sie auch nicht verraten.“

Statt eines neuerlichen Nachrufs auf demontierte Hoffnungen und eine westdeutsche Gewerkschaftsabteilung, die – kaum mehr korrigierbar – den falschen Weg eingeschlagen hat, drucken wir einen Auszug aus Adam Zagajewskis Redebeitrag vor den Delegierten der „Deutschen Schriftsteller“ in Saarbrücken.

Frieder Reininghaus

Adam Zagajewskis Rede auf dem Kongreß des Verbands Deutscher Schriftsteller

Was geschieht in Polen? Geht etwas schief? Wieso? Die Schriftsteller haben doch ihren Verband. Der Verband hat seine Schriftsteller. Die Leser bekommen zwar nicht sehr viel zum Lesen, doch ist das ihre Schuld, da sie keinen Leserverband gegründet haben. Nein, es gab einen Leserverband, er hieß „Solidarnosc“. Er besteht nicht mehr. Die Leser verfügen über keinen Verband mehr. Da ich aber Gast eines Schriftstellerverbandes bin und nicht eines Leserbundes, soll ich, nehme ich an, Sorgen der Leser außer Acht lassen und stattdessen Probleme der Autoren erörtern.

Bitte, nehmen Sie die Anklagen nicht ernst, die polnische Parteizeitungen gegen den Verband gerichtet haben. Es war kein aggressiver und kämpferischer Verband, man hatte in seinen Büroräumen keine Handgranaten gefunden, nur Stempel, Schreibmaschinen und Bücher.

Während der Verhandlungen, die mehr als ein Jahr dauerten, war der Vorstand des aufgelösten Verbandes sogar bereit, mehrere Konzessionen zu machen, um der wei-

teren Existenz willen. Aber der alte Verband konnte nicht ganz auf seine mindestens partielle Autonomie verzichten und das war der eigentliche Grund der Auflösung und des Plagiats.

Wie Sie bestimmt wissen, hat eine überwiegende Mehrheit der polnischen Autoren – und vor allem die besten unter ihnen – das Plagiat verurteilt und boykottiert den neuen Verband. Infolgedessen erleben sie, die polnischen Autoren und Übersetzer, eine große Unsicherheit. Sie haben keinen Verband, sie sind wehrlos geworden. Ich weiß nicht, ob Sie genug Vorstellungskraft haben, um zu verstehen, wie hart es ist, in einem totalitären Staat als Künstler außerhalb des Verbands zu leben. Manchmal träumen wir, daß wir uns nackt auf der Straße befinden würden und wir erwachen mit Angst. Die Schriftsteller, die dem neuen Verband nicht angehören, sind wehrlos, sind wie nackt auf der Straße. Und die Bedrohung wächst ständig, kommt näher und näher.

Diese Bedrohung kann bedeuten, daß jemand – wie zur Zeit Marek Nowakowski – inhaftiert wird, weil er die Zustände nüchtern und realistisch in seinen Erzählungen schildert und veröffentlichen läßt. Sie kann bedeuten, daß das breite Publikum jeder wertvollen Literatur beraubt werden wird (was im Februar ein hoher Parteifunktionär schon angekündigt hat); sie kann die Gestalt materieller Sorgen annehmen oder sich als schwierige Rechtslage zeigen: alle jüngeren Schriftsteller können, wenn sie dem neuen Verband nicht angehören, als Sozialparasiten, als Rowdys betrachtet werden. Für Wiktor Woroszylski kann dies eine vielstündige Hausdurchsuchung bedeuten, während der Kameraleute des Fernsehens seine Speisekammer aufnehmen und in ihr Tee- und Kaffeebüchsen, Geschenke, die vielleicht auch jemand der hier Anwesenden nach Warschau geschickt hat.

Für einen jungen und unbekanntenen Poeten, für den neunzehnjährigen Grzegorz Przemyski, der im Mai '83 von den Polizisten totgeschlagen wurde, war dieselbe Bedrohung sogar tödlich.

Wie Sie sehen, die Skala der Bedrohung

ist weit und breit und dementsprechend ist auch die Unsicherheit groß. Ständige Bedrohung, starke Unsicherheit, ja, aber zugleich auch eine innere, fast freudige Entschlossenheit, innere Sicherheit. Denn wenn Schriftsteller in meinem Land zu dem neuen, falschen Verband nicht gehören wollen, tun sie es nicht aus Trotz, nicht weil sie geborene Rebellen sind. Es ist eben diese fast freudige Entschlossenheit, eine Treue sich selber und dem Publikum, dem Leserverband gegenüber, die es ihnen nicht erlaubt, plötzlich zu konvertieren. Diese innere Sicherheit könnte sogar, glaube ich, den Neid vieler westlicher Autoren wecken. Die innere Sicherheit kommt daher, daß sie, die Schriftsteller Polens, aber auch anderer Länder Mitteleuropas, eine feste Wirklichkeit entdeckt haben, die Wirklichkeit der Gewalt und des Leidens, aber auch der Solidarität und der Wahrheit, die manchmal wieder mit dem Leid bezahlt werden muß.

Warum, könnte mich jemand fragen, warum betone ich nicht nur die Schattenseite, warum will ich nicht nur das Schwere, das Düstere erwähnen, sondern zugleich auch das Positive? Ich wollte bei Ihnen nicht Mitleid erwecken, sondern Interesse.

Sympathie, ja, selbstverständlich, aber eine gut motivierte Sympathie, eine, sozusagen, objektiv motivierte Sympathie. Die Lage der polnischen Schriftsteller bezeichnet das Wort „Verfolgung“ nicht genügend genau. Es ist auch ein Kampf, mehr geistiger als politischer Natur. In diesem Kampf müssen Schriftsteller geistreich und ideenreich sein, um zu überleben, als Künstler und als private Leute.

Ich weiß, jeder behauptet, er kenne die Wirklichkeit, er habe sie, er drücke sie aus. Aber neben der Wirklichkeit der politischen Parteien und der Aufteilungen gibt es auch eine Wirklichkeit des Leidens und der Kunst. Sie zu bemerken und darüber zu berichten, könnte bedeuten, ein wenig freier zu werden. Eben das meine ich, wenn ich an intellektuelle Redlichkeit appelliere und wenn ich sage, daß Ihre wache Beobachtung der Lage in Polen eine Hilfe nicht nur für die polnischen, sondern zugleich auch für die deutschen Schriftsteller wäre.

Drei Texte

Berufstreue

Ich komm einfach nicht zur Natur, weder zurück, noch vorwärts. Als Künstler sollte man sich das auch nicht wünschen, sondern wollen, zur Kunst zu kommen. Da man da aber nicht hingehen kann, sondern die selbst machen muß, ist das ein ewiges Hinundhergezettel zwischen Baum und Nerv.

Wenn die Sonne scheint, ist es nicht in Ordnung, wenn es regnet auch nicht. Das sind die Probleme derjenigen, die alles selber machen wollen.

Warum möchte ich nicht ein ausgesprochen

zufriedener alter Fischer auf einem dieser großartigen Teiche oder ein schweigsamer Bergsteiger in der ergreifenden Himalajalandschaft sein?

Weil ich lieber berühmt werden will!

Und zwar so berühmt, daß ich auch noch den schweigsamsten Bergsteiger und den zufriedensten Fischer beeindrucken kann. Und als schweigsamer Bergsteiger oder aus-

gesprochen zufriedener Fischer kann ich weder den zufriedensten Fischer noch den schweigsamsten Bergsteiger überraschen. Wir hätten da auch noch den Förster, den Waldläufer, das Reh...

das ist alles Scheiße mit der Natur! solange man mit dem ANGEBEN noch nicht

fertig ist.

Aber das ist schon in Ordnung so.

Der Fischer sortiert seine vergammelten Fische aus, und ich nehm mir Reich-Ranicki

und die anderen Penner vor.

Jeder muß schließlich irgendwas leisten in seinem Beruf.

Die Verfolgung

Er wußte nicht mehr, wie lange er die Spur schon verfolgte. Er wußte nur, daß er den Wolf töten wollte, und zwar, um ihn zu fressen!

Er konnte sich das nicht erklären, wie so vieles in der letzten Zeit. Er konnte seit langer Zeit nicht mehr richtig denken, nur

noch irgendwie ungenau fühlen, ohne Erinnerung an sein vergangenes Leben. Er konnte sich nicht erinnern, je etwas anderes gesehen zu haben als diesen ewigen Schnee in der trostlosen Tundra, hier in Sibirien. Schon das Wort „trostlos“ sagte ihm eigentlich gar nichts. Er folgte nur dieser Spur und dem Blut im Schnee. Aber er spürte von Meter zu Meter den Riß in der Realität auf sich zukommen. Das Darüber des Irrtums, den Geruch des Unsinnigen, den Schrecken aller Wirklichkeiten der Vorstellung. Dann drehte er sich um und sah den Mann, der im Begriff war, auf ihn zu schießen. Er machte einen Satz zur Seite, aber es war zu spät. Die Kugel erwischte ihn. Er verzog die Lippen, krümmte seinen toten Wolfskörper in den Schnee und dachte noch: so kann man sich irren.

Der Schweinekopf

Er wachte morgens auf und hatte diesen Schweinekopf. Das war etwas, womit er nicht gerechnet hatte. Egal, sagte er sich, es muß auch so gehen. Er steckte sich eine an, trank ein Bier (was nicht so richtig ging, weil das Zeug immer an beiden Seiten rauslief), und telephonierte mit seiner Frau Edith. Er sagte ihr, wann und wo er sie treffen wollte. Als Edith sagte, er klänge so komisch, und ob er erkältet wäre, sagte er nein und legte auf.

Sie trafen sich am Strand, wo sie sich oft trafen. Als sie näher kam, und er sich umdrehte, erschrak sie nicht sonderlich, sagte aber: „Damit kommst du nicht durch! Damit kommst du nicht durch!“ „Abwarten,“ sagte er, küsste sie auf den Mund und sabberte ihr noch ein bißchen an den Titten rum. Es war ein einsamer Strand, an dem sie sich immer trafen. Sie liefen meistens halbnackt herum. „Ist dein Ding noch in Ordnung“, fragte Edith. „Also hör mal“, sagte er, „was soll denn das nun wieder heißen.“ „Na ja, ich hab bei den Schweinen nie drauf geachtet, wie ihr Ding aussieht.“ „Es ist fleischfarben, rötlich, dick, lang und sieht genauso schweinisch aus wie vorher“, sagte er. „Wir müssen uns trennen“, sagte Edith. „Warum?“ „... ich weiß nicht, das eben mit

dem Küssen war doch auch schon...“ „Also hör mal zu Edith, du warst es, die immer gesagt hat, es sei dir egal, wie ich aussehe, die Ideen, die jemand hätte, seien das Entscheidende.“ „O.K. und wie willst du das arrangieren mit deinem Gesicht.“ „Wir müssen uns verstecken.“ „Was?“ „Ja, was dachtest du denn!“ Edith bewegte sich langsam nach hinten. „Hör zu, setz dich hin!“ sagte er. Sie setzte sich hin. Sie sahen sich beide lange an. „O.K. ich helf dir“, sagte sie dann. Sie standen auf, gingen zum Wagen und fuhren in Richtung Stadt. „Hat dich jemand gesehen als du herkamst?“ fragte Edith. „Nein, ich glaube nicht, und ich glaube, die, die es gesehen haben könnten, haben es nicht geglaubt.“ „Da würd ich nicht so sicher sein“, sagte Edith, „die sehen alles, glauben alles, und verstehen wenig.“

Edith mietete eine neue Wohnung. Er saß den ganzen Tag im Sessel und starrte vor sich hin. Ab und zu stand er auf und ging zum Spiegel. Edith kaufte für ihn ganz verschiedene Nahrungsmittel. Er aß jetzt auch gerne irgendwelche vergammelten Sachen. Nachts, jeweils von Sonntag auf Montag zwischen drei und vier Uhr, machten sie ihre Ausflüge an den Strand. Es war immer so eine Sache, in dem Auto saß er auf dem Boden, mit einem schwarzen Tuch über dem Kopf. Das störte ihn beim Rauchen. Edith sah häufig noch trauriger aus als sonst, aber dafür auch manchmal aufgeregter als je. Er hätte auch gern einmal wieder das Auto gefahren. Er hatte es einmal probiert, aber er stieß beim Schalten immer mit der Schnauze gegen die Windschutzscheibe, und das mit den Rückspiegeln klappte auch nicht so richtig. Sie hatten sich entschlossen, ganz wegzufahren. Sie fuhren Küstenstraßen, da, wo sich die Leute nur amüsierten, und falls sie den Schweinekopf einmal sahen, es für Einbildung hielten, oder für einen Faschingsscherz. Edith hatte ein Auto gekauft, mit Scheiben, durch die man nicht nach innen sehen konnte. Manchmal stieg er aber aus. Und es war schon vorgekommen, daß er, mit der Schnauze, nicht mit den Händen, mit der Schnauze! im Kartoffelbeet wühlte! Wenn sie es ihm Stunden später, nachdem er sich beruhigt hatte, erzählte, sagte er: „O.K.

Edith, das passiert mir nicht nochmal, ich pass jetzt auf.“ Edith kaufte im Supermarkt ein, und er lag im Wagen, zugedeckt. Sie hatten sich beide früher sehr gelangweilt, bei jeder Gelegenheit. Das war nun vorbei.

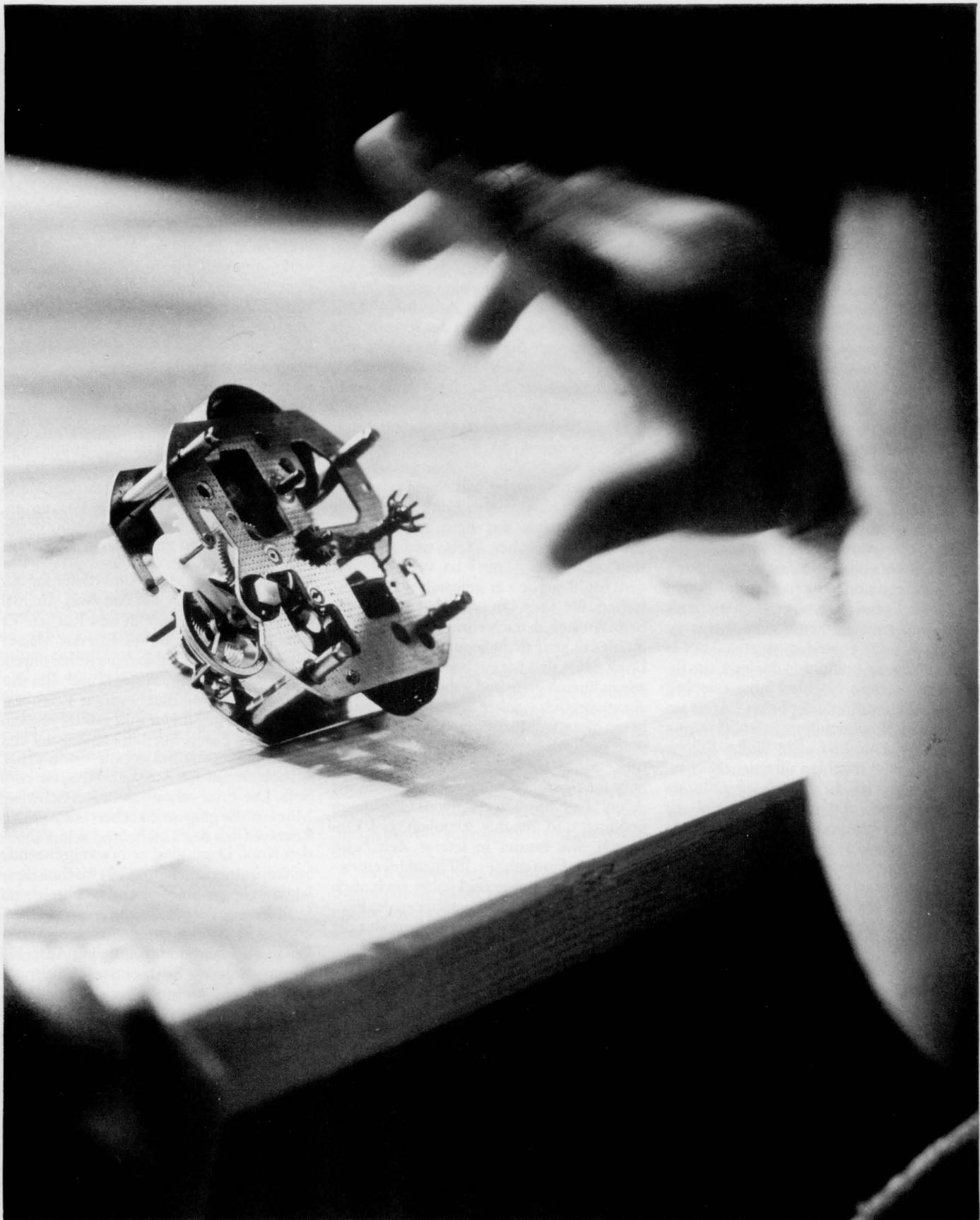
Edith sagte: „Unser Geld ist bald hin.“ „Dann holen wir uns eben welches“, sagte er. Wenig später überfielen sie eine Bank. Es klappte einzigartig. Die Angestellten hielten den Schweinekopf für eine Verkleidung, weil Edith sich einen künstlichen aufgesetzt hatte. Außerdem hatte sie einen Revolver und eine Maschinenpistole mit reichlich Munition besorgt. Es hätte sein können, daß man doch hätte schießen müssen. Die Leute waren eigentlich nur noch durch ihren Tod zu beeindruckt. Als sie aus ihrem gestohlenen Wagen wieder in ihren gestiegen waren, faßte er ihr von hinten an die Titten, und einige Zeit später fickten sie aufgeregt und ausgelassen auf einem Rastplatz. Dabei grunzte er noch mehr als sonst und stieß immer wieder etwas zu stark zu, so, daß es beiden weh tat. Aber es gefiel ihnen, sie brauchten das jetzt, um ihren Sieg zu feiern. Nachher fuhren sie weiter und aßen während der Fahrt. Es war ein schöner Himmel draußen; jedenfalls wenn man nur guckte und nicht fühlte. Etliche Stunden später machten sie erneut Rast auf einem Parkplatz. Er pinkelte gerade, da schrie jemand: „Da ist ein Schwein!“ Er ging zu ihm hin und sagte: „Hör zu, du Idiot, das Schwein bist du, wenn du noch mal so schreist, erschieße ich dich, verstanden!“ Das war schon spät in der Nacht. Der Mann jedenfalls fuhr weiter. Edith schlief mit ruhigem Lächeln. Er hatte das Auto gewechselt und fuhr jetzt doch mal selbst. Und er fühlte sich großartig, wenn man von den Schwierigkeiten mit seinem Kopf einmal absah. Um ungestört übernachten zu können, drangen sie in ein Landhaus ein, fesselten den Besitzer und seine Frau, aßen und schliefen. Der Mann brach am nächsten Morgen eine Diskussion vom Zaun. „Es soll sich doch wohl jetzt nicht die ganze Welt nach seinem Kopf richten, oder wie stellt er sich das eigentlich vor.“ „Wer soll sich denn sonst danach richten“, sagte Edith. „Die sind verrückt, Karl“, sagte die Frau. „andere bewegen die Armeen ganzer

Länder durch die Gegend, um ihren Kopf durchzusetzen, wir stehlen euch nur eine Nacht“, sagte er. „Außerdem ist es wahrscheinlich, daß sich der Kopf irgendwann mal wieder zurückbildet, das ist nur eine Frage der Zeit und vor allen Dingen der äußeren Umstände“, sagte Edith, „mein Mann ist sehr sensibel, er hat in der letzten Zeit einfach zu viele Schweinereien erlebt und eben ein bißchen direkter darauf reagiert, als andere Leute, das ist alles.“ „Eine Saurei ist das, es ist eine Riesensauerei!“ sagte die Frau. Sie war rot und verschwitzt durch die Anstrengung der Fesselung. Er hatte sich aus der Küche ein Bier geholt und trank aus der Flasche. Mit einem Glas ging es sowieso nicht mehr. Edith löffelte ein Erdbeersahneeis aus dem Kühlschrank. „Ihr seid Einbrecher, Diebe und Anarchisten“, schrie der Mann jetzt, versuchte mit dem Stuhl, an den er gefesselt war, aufzustehen, fiel aber um, weil die Lehne ihn beim Aufstehen nach vorne drückte. „O.K., du bleibst jetzt so da liegen, du Gnom. Als Dank dafür, daß wir euch nicht erschießen, wie es überall gang und gäbe ist, und wie es ein strategisch wacher Soldat schon längst getan hätte, weil ihr nämlich keinen Kriegswert mehr darstellt, werdet ihr hier an falscher Stelle frech. Das haben wir gerne. Seht ihr eigentlich keine Kriminalfilme, ihr Affen!“ Er hatte sich eine Dose Ölsardinen geöffnet und machte ziemlich viel Geräusch, wie immer in letzter Zeit beim Essen. Die Frau schrie: „Ihr fresset hier unseren Kühlschrank leer und haltet auch noch große Reden!“ Edith ging rüber zu der Frau und kippte sie neben ihren Mann auf die braune Auslegware. „Ein hartes Leben habt ihr wirklich nicht, ihr Spinner“, sagte Edith jetzt, „ihr verliert nicht mal äußerlich, wenn ihr da so liegt. Und das liegt daran, daß ihr einfach keinen Stil habt, den ihr da verlieren könntet.“ „Mit so einem Monsterkopf kommt ihr sowieso nicht weit“, sagte der Mann jetzt in die Auslegware. „Das habe ich zuerst auch gedacht“, sagte Edith, „aber allmählich komme ich dahinter, daß mein Mann sich nur mal 'ne Weile menschlich benehmen muß, wie wir das hier gerade üben, dann regelt sich die Sache schon wieder rückwärts, was man von dem Pro-

blem eures Lebens nicht behaupten kann.“

„Das darf alles nicht wahr sein!“ schrie die Frau und nestelte an ihren Fesseln, „ihr seid Diebe, ihr seid der Abschaum, ihr seid verkommene Subjekte, ihr seid Schweine!“ Er stellte seine Sardinendose auf den Tisch, stand auf, grunzte und sagte: „Also gut, wo ist euer Tresor?“ „Ich hab es ja gewußt!“ kreischte die Frau. „Also ich hätte es glatt vergessen, wenn ihr nicht von Dieben gesprochen hättet“, sagte er. „Nichts kriegt ihr, ihr Schweine“, brüllte der Mann. „In eurer Situation solltet ihr besonders darauf achten, daß ihr das Tierische in mir nicht mehr herauskitzelt, als es ohnehin schon vorhanden ist“, sagte er, ging zu dem Mann hinüber und nahm ihm die Fesseln ab. Edith war in der Küche. Der Mann wollte etwas trinken und ging auch in die Küche. Plötzlich kam Edith schreiend aus der Küche gerannt, der Mann kam hinter ihr her und stieß ihr im Laufen ein, zwei, dreimal mit einem Brotmesser in den Rücken. Er sprang den Mann an, riß ihm das Messer aus der Hand und biß ihm die Kehle durch. Die Frau schrie wie am Spieß, und alles war über und über mit Blut bespritzt. Edith war in die Knie gegangen und saß da wie ein Asiat beim Essen, mit den Händen auf den Knien aufgestützt. Sie stöhnte leise und tief. Er hob sie auf die Arme und trug sie zum Sofa. Die Frau schrie: „Mörder, Schwein, Mörder!“ Er ging zu ihr rüber, holte seinen Revolver aus der Tasche und schoß ihr in den Kopf. Dann ging er in's angrenzende Schlafzimmer, zerschnitt ein frisches Bettlaken in lange Streifen und machte damit feste Verbände um Ediths ganzen Oberkörper. Er drückte ihr eine Flasche Whiskey in die Hand und trug sie in's Auto. Sie fuhren wieder die Küste entlang. Edith nuckelte an der Flasche und er rauchte. Dann lehnte sie ihren Kopf an seine Schulter, sagte: ich liebe dich und starb. Er lag neben Edith im Gras und weinte, als die Polizei kam. Als sie angingen, auf ihn zu schießen, hörte er aufzu weinen, legte sein Gesicht an Edith's Gesicht und war so tot wie sie.

Und damit hatten sie gerechnet. Sie gehörten zu den Menschen, die wußten, daß sie sterben müssen. Die Art und Weise machte den Kohl da auch nicht fetter. Traurig war es für sie so oder so.



Jan Robert Bloch

Neue Häuser in der Baker Street

Der Meister in der Junggesellenbude, 221 B Baker Street, hält inne: „Elementary, my dear Watson, elementary“. Sein Spürsinn und die Ankunft der Erkenntnis nach langer Indizienfahrt versetzen den alltäglichen und treuen Gefährten ins Staunen. Das Wissen um die Herkunft eines soeben mit der Kutsche vorgefahrenen Ratsuchenden gehört zum kostbaren, bewunderten Filigran der vorwegnehmenden Induktion. Sherlock Holmes als Bohemien: der Tag ist lose eingeteilt, er wohnt in augenscheinlichem Durcheinander, der mit exotischem Dolch angenagelte persische Pantoffel hält den Tabak. Aber die Hände sind es – ihre verfärbten Finger verraten, wo seine exakte Heimat liegt. Eine neue Methode zur Blutbestimmung harrt des Patents, das alte Guaiacum-Verfahren war plump und ungewiß. Chemie ist seine bevorzugte Wissenschaft: er unterscheidet alle Arten von Tabakasche, der mikrobiologische Blick enthüllt die Herkunft der Bodenspuren niedriger und höherer Ordnung – denn zum positiven Faktenbegriff gesellt sich die logische Kombinatorik.

Holmes, der Zeitgenosse der großen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts, ist die Traumgestalt der empirischen Ratio. Mythische Bögen sind ihm fremd: Momente des Schauerromans etwa, wie sie der gründliche Korrespondent Watson in „The Hound of Baskervilles“ oder in „The Spekkled Band“ als Grausiges und Gespensterhaftes wiedergibt, sind ihm störendes Beiwerk zum einzig Wertvollen: dem logischen Schließen. In „The Copper Beeches“ tadelt er, Watson habe jene Momente des Seufzens und Stöhnens mitsamt feuersprühendem Riesenhund zu lebendig betont, sehr zum Schaden des analytischen Gerüsts.

Die Ehrfurcht vor dem Erhabenen, die Verachtung für das Niedrige – Holmes Methode dreht die ästhetischen Instanzen herum: das „Erhabene in den Staub zu ziehen“ ist Bedingung der Erkenntnis. Nur niedrigkleiner Staub gibt Auskunft, er ist das Bodenmaterial des neuzeitlichen Fährten-suchers. Das Erhabene, zum Beispiel die Ge-

stirne in kosmischer Überwölbung, ist ihm gleichgültig. Watson berichtet im Kapitel „The Science of Deduction“ aus „A Study in Scarlet“, daß Holmes „weder von Kopernikus noch von unserem Sonnensystem etwas wußte“ – dem Intellektuellen des beziehungsreichen Staubkorns ist das nutzlose Kenntnis: „Sie sagen, wir drehen uns um die Sonne. Meinetwegen. Und wenn wir um den Mond kreisten: ergäbe sich daraus für meine Arbeit und mich ein Unterschied?“.

Mit der Frühgestalt moderner Wissenschaft, Francis Bacon, verbindet Holmes das beiden gemeinsame Programm des nützlichen Wissens, mit dem Gründer des Britischen Empirismus, John Locke, die Erfahrungsgrundlage der Erkenntnis. So erscheint die nicht eben leuchtende Eckermann-Gestalt Watson, dem es nur selten dämmert, als unbeschriebenes Blatt: „Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any ideas“, wie es in Lockes „An Essay Concerning Human Understanding“ heißt. Und Holmes verrät ihm die Arbeitsweise des Erfolgs: „Das menschliche Gehirn ist ursprünglich so eine Art leere Dachstube, die sich jeder nach eigenem Willen und Er-messen einrichten kann. Nur ein Narr wird sie mit all dem Plunder, der ihm ins Gehege kommt, vollstopfen und sich damit den Platz für nützliche Dinge rauben. ... Ein geschickter Arbeiter jedoch überlegt sich sorgfältig, was er in seiner Gehirnkammer unterbringen möchte. Er beschafft nur Werkzeuge, die ihm bei seiner Arbeit dienlich sind. Hiervon jedoch hält er sich eine reichhaltige und wohlgeordnete Auswahl“.

Das Gerümpel, „A Study in Scarlet“ verrät es, entstammt philosophischen und literarischen Häusern, gehört zum Inventar des astronomischen wie theologischen Himmels. Dennoch: zur logisch-empirischen Kargheit seiner Erkenntnisweise kommt ein Universalblick, der die Einzelheiten verbindet. Scheinbar Entlegenes wird zentral wichtig, so mittelalterliche Wappenkunde, britisches Recht oder Kriminalgeschichte. Holmes bricht auch mit anderem aus dem positivistischen Zirkel und wird zum exzentrischen Künstler-

Denker, zum phantasievollen Gerechten gegen schematische und festgefahrene Polizeiköpfe. Er ist zwar ein Matador des rationalen Prozesses, verbannt aber keineswegs Spuren, die sich nicht im Reich der Fakten und des logischen Begriffs unterbringen lassen, in jenes unverbindliche der schönen Künste. Holmes' verträumte Meditation und seine so anders das Vergrößerungsglas gearteten Produktionsmittel Kokain und Geige sind ihm kein ausgesiedelter Mußstoff, sondern Resonanzboden zur Lösung des Problems.

Vom scheinbaren Nebenbei, das auf eine Hauptsache weist und zu ihr führt, ist die naturwissenschaftliche Entdecker-geschichte voll: etwas stimmt nicht, damit fängt es an. Conan Doyle ist umgeben von der Erfindung der Photozelle, der Arbeits-rationalisierung Taylors, der Entdeckung der Röntgenstrahlen, der Begründung der Chemo-Therapie – seine Hauptfigur Sherlock Holmes bewegt sich in Nachreife der positiven Schule Auguste Comtes. In der „Spurensicherung“ untersucht Carlo Ginzburg sein Indizienwissen, die Nachbarschaft mit Freuds analytischer Methode und mit Morellis Verfahren zur Identifizierung gefälschter Kunstwerke anhand verärrerischer Einzelheiten sowie die Entdeckung des Fingerabdrucks als unverwechselbare Spur. Aber Holmes ist ebenso eine Figur der Grenzüberschreitung. Das Überwinden der an bloßer Erscheinungsform klebenden Scotland-Yard-Beamten macht seine exakte Wissenschaft zum Modell des vernetzten Prozeßdenkens.

Auf dem Erkenntnisfeld moderner Naturwissenschaft werden seither die Siege woanders gefeiert. Bleich verdampft der Stoff, der Holmes so anschaulich Auskunft gab: die Materie wird über die formale Abstraktion zum Gedankending. So entschwindet im logisch-positiven Begriff der Atomphysik, die materielle Abkunft der Teilchen: „Elektronen und Protonen nicht der Stoff der physischen Welt; sie sind verwickelte logische Strukturen, die aus Ereignissen zusammengesetzt sind“.

War bei Holmes die fin de siècle-Welt noch in Ordnung und die kapitalistische

Ratio am reinen Warenkalkül sich selbst genug, erlebt nunmehr der bürgerliche Denkbetrieb eine nicht mehr so rationale Zeit. Die Logik des Kapitals erfährt 1929 ihren schwarzen Freitag – weder Holmes noch die vereinte Macht Scotland Yards wären imstande, den Aktiensturz aufzuhalten. Sigmund Freud achtet auf scheinbares Nebenbei in der Lebensgeschichte des Patienten, Heisenberg und Schrödinger formulieren die Quantenmechanik zum Verständnis der im atomaren Bereich wirkenden Kräfte, Alexander Fleming entdeckt das Penicillin, in der Wall Street aber kracht die Ganzheit des Kapitalbaus.

Sherlock Holmes steht als Erbgestalt der klassischen Mechanik, die keine Krisen kennt, am Vorabend der Figur Agatha Christies: Hercule Poirot. Konnte sich der Meister aus der Baker Street auf stoffliche Indizien als das auskunftgebende und hinführende Niedrigkleine noch verlassen, so sind diese dem belgischen Detektiv Nebensächlichkeiten, die er gern den Polizisten überläßt. Anstelle des Spurensammelns, das in Tradition des britischen Empirismus bei Holmes das Entdecken bedingt, setzt Poirot auf die kleinen grauen Zellen seines Gehirns und ermittelt den Gesamtzusammenhang. Er benutzt, anders als die dritte Großgestalt detektivischer Erzählung, Gilbert Keith Chestertons Pater Brown, seinen Intellekt, um in methodischer Rekonstruktion des Hergangs die Wahrheit zu finden – möglichst im häuslichen Sessel, versteht sich, während am Tatort Scotland Yard bei Sturm und Regen die kleinen Tatsachen jagt. Poirot hat die Distanz, die sich Bertolt Brecht für sein tunlichst rauchendes Theaterpublikum wünschte.

Pater Brown hingegen bedarf keiner besonderen Methode, um den Schuldigen zu überführen: er vermag aufgrund seiner tiefen Kenntnis der Sünde die Geheimnisse des Verbrechens zu erraten. Als Priester im Auftrag Gottes versetzt er sich selber in den sündigen Täter und konstruiert von der gefallenen Stätte her den Werdegang der Tat. In seiner christlichen Gedankenwelt gibt es keine irdischen Rätsel, sondern nur das große Mysterium der göttlichen Gnade und Allmacht.

Poirot ist aber diesseitig und damit Durchgangsgestalt seiner krisenhaften Zeit. Die stoffliche Grundlage detektivischer Forschung weicht der kombinatorischen Methode und der entscheidenden Zweckursache des Verbrechens. Diese ist vor allem das Motiv, wenn auch umgeben von faktischer Zutat wie Gelegenheit und Alibi. Die „Wellenbewegungen des Wirtschaftslebens“, um einen euphemistischen Ausdruck der bürgerlichen Ökonomie für Krise zu verwenden, brechen die Weltordnung. Konnte die klassische Mechanik Newtons noch Auskunft geben über Ort und Impuls eines Körpers, so sind nunmehr in der Wellenmechanik die atomaren Teilchen nur über Aufenthaltswahrscheinlichkeit bestimmbar. Poirots betrachtet das Verbrechen als Puzzle, als ungeordnetes Durcheinander der Ereignisstücke, hinter dem sich eine Motivkette verbirgt. Poirots Täter ist zwar eine relativ einfache Gestalt („The great criminal is always supremely simple“), aber eingetaucht in ein gesellschaftliches Beziehungsfeld, das durch dauernde Ideologieproduktion der Ordnungshüter den Täter lehrt, Nebel falscher Spuren zu erzeugen. In Poirots Wohnung gibt es keinen schiefen Winkel, seine Behaglichkeit ist Geometrie. Er ist die Bauhaus-Figur der Kriminalliteratur, ein charmanter, verstehender Pedant. Der parallel ausgerichtete Bleistift auf dem Schreibtisch ist Ausdruck seines Kampfes mit dem Chaos. Poirots Arbeit ist die Gegenbewegung zur universalistischen Deutung des 2. Hauptsatzes der Thermodynamik, nach der die Welt dem leblosen Chaos zustrebt.

Da die scheinbar irrationale und schicksalhafte Unordnung der Weltwirtschaftskrise als Ausdruck der Kapitalbewegungen nicht vor Poirots Verstand haltmacht, steht auch er in seiner Ermittlung an einer Erkenntnissschranke, die oft nur durch plötzliche Eingebung überwunden werden kann, auch wenn er den intuitiven Charakter seines Heureka nicht zugibt. Dem Dunkel des bürgerlichen Chaos außen begegnet er im Dunklen seines abgeschatteten Zimmers. Die helle geometrische Verbindung der Puzzleteile als Erkenntnisstrategie weicht der dunklen Einsicht, die materielle Spur

wie die rationale Logik bedürfen der Entlassung. Holmes' Gabe der Beobachtung und der Kombination, benachbart von nützlichen Kenntnissen, genügt der Zeit Agatha Christies nicht mehr. Henri Bergson spürt den Elan vital und trägt die Unbestimmtheit, die Unbestimmbarkeit in die Materie; das nur durch Intuition begreifbare Leben korrespondiert mit akasalen Wirklichkeitsbildern in der Atomphysik. Der Schöpfer des Wellenbilds der Elementarteilchen, Louis de Broglie, stellt in der Quantenmechanik eine „Bergsonsche Zeit“ der berechenbaren Ursache-Wirkungs-Dynamik Newtons gegenüber. Das statische Weltbild, worin die Materie sich in Verteilungsdichten auflöst, ist die Entsprechung zu den Bewegungen auf dem Aktienmarkt, zu der Unberechenbarkeit des Bösen als überpersönliches Schicksal, das den von Poirot Gejagten überfällt.

An einem grauen Vormittag, mitten im Whisky, kam Gott zur physikalischen Wissenschaft und erlöste sie von ihrer Qual wie Kardinal Spellman die Spekulanten von New York: der fideistische Abgesang vieler Atomphysiker, bei denen die immanente Ursache der Naturbewegungen Gott heißt, ist die unaufgelöste, unauflösende Rätselmelodie zu ihrer entstofflichten Statistik der Natur.

Sherlock Holmes verfaßte eine Schrift über den Einfluß des Berufs auf die Handform, mit graphischen Darstellungen der Hände von Seeleuten, Korkschneidern, Komponisten, Webern und Diamantschleifern. Hercule Poirot setzt die Einzelteile zu einem zusammenhängenden Baumuster zusammen und intuitioniert die Ganzheit des Falls. Pater Brown schließlich findet einzig im transzendenten Glauben die wahre Heimat der Logik. Keiner von ihnen macht sich mit Lärm wichtig – die Lösung des Falls geschieht in stiller Eleganz. Spuren und Fährtenuche fast im Duktus Karl Mays: Winnetou kriecht durchs Gras, zerknickte Zweige im angrenzenden Wald führen ihn weiter, Old Shatterhand wartet auf ihn, lautlos, denn sie sind von den Yumas umzingelt. Spielten alle Drei auf ihre besondere Art das Einfallsreiche gegen die Polizeiköpfe aus, so haben letztere in die-

Offener Brief des Bürgers Bloch

Betr.: Recht auf Fälschung

sem Genre zunehmend den Kampf gegen den detektivischen Outsider, der ihnen als Privatperson gegenübertritt, gewonnen: er ist in ihren Reihen. Konsequent daher war in den Detektivgeschichten der Nazis der Spürhund ein Kriminalrat.

Die meisten Häuser der neuerscheinenden Detektive heißen Polizeirevier, Innenministerium, Geheimdienstzentrale. Dort trinken sie den schlechten Kaffee im Pappbecher, züchten weder Rosen noch Orchideen, der Fall wird eher durch die Schnelligkeit des Autors und Schießens gelöst als durch die des Verstands. Sind zum Teil bei einigen Polizeidetektiven die Eierschalen der vorangegangenen Außenseiter sichtbar, so beim alten Kommissar Maigret oder bei der Volksgestalt Columbo, der neue Typ ist sowenig außenseiterisch wie das Verbrechen. Über Dashiell Hammett schreibt der ihn verehrende Fortsetzer des tough guy-Stils, Raymond Chandler: „Hammett nahm den Mord aus der venezianischen Vase und warf ihn in die Gosse“. Die Leiche liegt nicht mehr in der holzgetäfelten Bibliothek eines Landschlusses, sondern im schäbigen Hotelzimmer der Großstadt.

Der Verbrecher produziert nicht nur Verbrechen, sondern den gesamten Apparat, der sich damit befaßt. Im Apparat selbst können die gesellschaftlichen Konflikte, die Verbrechen produzieren, den Beamten brechen. In Slöwall und Wahlös (Die Terroristen, Rowohlt 1977) kommentiert Kollberg die Skrupel des Kommissars Martin Beck: „Dein Fehler Martin, ist, daß Du den falschen Beruf hast. Zur falschen Zeit. Im falschen Teil der Welt. Im falschen System“. Die Motivfrage Hercule Poirots läßt sich immer weniger im Individuum verankern, das jeweilige Warum verliert zunehmend seine Privatheit.

Immerhin, das letzte Wort Kollbergs ist: „Marx“. Kein Schlechtes.

An das
Bundesverfassungsgericht
Postfach 17 71
7500 Karlsruhe 1

Wie ich höre, plant das Bundesinnenministerium die Einführung neuer maschinenlesbarer Personalausweise. Diese sollen, neben dem Vorteil ihrer Vernetzung mit der elektronischen Datenverarbeitung, den Vorzug der Fälschungssicherheit genießen. Insbesondere die letztgenannte Eigenschaft bewegt mich, Sie mit einer Verfassungsbeschwerde anzurufen. Im folgenden werde ich versuchen, die Verletzung meiner Grundrechte darzulegen, wohl wissend, daß ich ohne juristischen Beistand möglicherweise die notwendige Form nicht erziele. Für diesen Fall bitte ich Sie um Rat, wie eine Beschwerde zur Durchsetzung dieser Rechte zu verfassen wäre.

Ich lebe auf dem Boden der Bundesrepublik Deutschland. Das ist ein „geographischer“ Zustand, den zu ändern ich gegenwärtig keinen Anlaß sehe. Aus der Geschichte Deutschlands jedoch ist zu erfahren, daß eine solche „Geographie“ lebensgefährlich sein kann. Kommunisten, Juden, Sozialdemokraten, Zigeuner, Christen, Homosexuelle, Gewerkschaftler und andere waren nach der Machtübergabe an Hitler Opfer der simplen Tatsache, daß ihr Wohnort Frankfurt oder Weimar hieß. Die Ausdehnung des deutschen Amtsbereiches mittels der Naziarmerie brachte Mord, Ächtung, Folter, Unterdrückung, Verfolgung, Ausbeutung über die Bevölkerung der überfallenen Länder. Zunehmend wurden die Möglichkeiten zur Flucht vor dem deutschen Terror geringer.

Eine wesentliche Voraussetzung für die Flucht in ein noch nicht besetztes Land waren gültige Papiere: für alle Verfolgten des Faschismus in Europa kam dabei der Beschaffung gefälschter Pässe und Visa eine überlebenswichtige Bedeutung zu. Dem spanischen Republikaner oder dem deut-

schen Antifaschisten in den Flüchtlingslagern Südfrankreichs zum Beispiel, wurde ein solches Papier zur Frage seines Lebens. Insofern war die Kunst des Fälschens eine Bedingung zur Freiheit.

Der Naziapparat erfaßte selbstredend alle amtlichen Unterlagen, die vor 1933 bereitgestellt wurden. Ebenso würde sich ein neues Terrorregime auf westdeutschem Boden der fälschungssicheren Identitätskarten bedienen. Was das Bundesinnenministerium in seinem Merkblatt beruhigt („Da das Lichtbild auf fotografischem Wege in den Ausweis eingefügt wird, ist ein Auswechseln unmöglich“), ist mir eine Quelle der Unruhe: keine Instanz, auch das Bundesverfassungsgericht nicht, kann den gegenwärtigen Boden der freiheitlich-demokratischen Grundordnung garantieren. Für den Fall der Etablierung einer möglichen faschistischen Herrschaft wäre ich ausgeliefert – ein Gefangener meines fälschungssicheren Ausweises. Zwar könnte ich hoffen, daß die Fälschungstechnologie fortschreitet und den verschweißten Papieren gerecht zu werden versucht; zwar könnte ich hoffen, über einen ausländischen Paß das Kontrollsystem zu unterlaufen – sicher bleibt, daß meine Fluchtmöglichkeiten eingeengt werden. Durch das Gesetz über Personalausweise sehe ich mich daher in meinen freiheitlich-demokratisch verankerten Grundrechten verletzt. In diesem Sinn halte ich das Gesetz für verfassungswidrig, da die Freiheit des Staatsbürgers nicht mehr garantiert wäre, und erblicke im diesbezüglichen Hoheitsakt einen Grundrechtsverstoß. Ich bitte um verfassungsrechtliche Prüfung, ob dieser Akt mich in meiner grundrechtlich geschützten Rechtsposition beeinträchtigt und ob nicht, angesichts der Möglichkeit eines faschistischen Systems, zur Wahrung der freiheitlichen Bürgerrechte das Recht auf Fälschung grundgesetzlich zu verankern wäre.

Mit freundlichen Grüßen
Jan Robert Bloch



Jean Baudrillard

Das Jahr 2000 wird nicht stattfinden.

Näch der Geschichte: Herrschaft der Simulation?

Als Motto möchte ich eine Hypothese von Canetti aufgreifen: „Eine peinigende Vorstellung: daß von einem bestimmten Zeitpunkt ab die Geschichte nicht mehr *wirklich* war. Ohne es zu merken, hätte die Menschheit insgesamt die Wirklichkeit plötzlich verlassen; alles, was seitdem geschehen sei, wäre gar nicht wahr; wir könnten es aber nicht merken. Unsere Aufgabe sei es nun, diesen Punkt zu finden, und so lange wir ihn nicht hätten, müßten wir in der jetzigen Zerstörung verharren.“ (1)

Über ein solches Verschwinden der Geschichte gibt es verschiedene plausible Hypothesen. Die Worte Canettis, „die Menschheit hätte insgesamt die Wirklichkeit plötzlich verlassen“, lösen in unserer durch die zeitgenössische Astrophysik geprägten Phantasie unumgänglich die Vorstellung einer Art „Befreiungsgeschwindigkeit“ aus, einer Geschwindigkeit zur Loslösung, die ein Körper braucht, um der Schwerkraft eines Gestirns oder eines Planeten zu entkommen. In diesem Bild verbleibend, läßt sich annehmen, die Beschleunigung der Moderne, technisch, ereignishaft und vermittelt durch die Medien wie sie ist, die Beschleunigung aller ökonomischen, politischen und sexuellen Formen des Tausches – all das, was wir eigentlich als „Befreiung“ bezeichnen, habe uns zu einer so hohen „Befreiungsgeschwindigkeit“ gebracht, daß wir eines Tages der referentiellen Sphäre von Wirklichkeit und Geschichte entkommen sind (und hier kann man mit Canetti von einem „bestimmten“ Zeitpunkt sprechen, wie man auch in der Physik den Zeitpunkt der „Befreiung“, d.h. der Loslösung eines Körpers, ganz genau berechnen kann). Wir sind wahrhaft „befreit“, in jedem Sinne des Wortes – so befreit, daß wir durch die Geschwindigkeit (die beschleunigte Veränderung unserer Gesellschaften) einen gewissen Zeit-Raum und Horizont verlassen haben, in dem das Wirkliche möglich ist und Ereignisse möglich sind, weil die Schwer-

kraft noch ausreicht, damit die Dinge sich reflektieren, zu sich selbst kommen und so irgendeine Dauer und Folge haben können. Eine gewisse Langsamkeit (d.h. eine Geschwindigkeit, doch nicht zu viel), eine gewisse Distanz, doch nicht zu viel, und eine gewisse „Befreiung“ (eine Kraft zu Bruch und Veränderung), doch nicht zu viel, sind notwendig, damit sich jene Art von Kondensation und Kristallisation herstellt, die für die Ereignisse bezeichnend ist, die man Geschichte nennt, und jene Art zusammenhängender Entfaltung von Ursachen und Wirkungen, die man Wirklichkeit nennt.

Sind die Körper erst einmal mit genügender Geschwindigkeit „befreit“ und befinden sich jenseits der Schwerkraftwirkung, die sie auf einer Umlaufbahn von Bedeutung hält, so verlieren sich alle Sinnatome im Raum. Grenzenlos fliegt jedes in seine eigene Richtung davon und verliert sich im Raum. Dasselbe erleben wir eigentlich in unseren Gesellschaften, denen es darauf ankommt, alle Körper, alle *Botschaften* und alle Prozesse in jeglicher Richtung zu beschleunigen; vor allem mit den modernen Medien wurde jedem Ereignis, jeder Erzählung und jedem Bild ein Simulationsraum von grenzenloser Flugbahn geschaffen. Jedem Faktum, jedem politischen, historischen oder kulturellen Merkmal wird vermöge seiner Verbreitung durch die Medien eine kinetische Kraft verliehen, welche es seinem eigenen Raum für immer entreißt und es in einen Hyperraum vorantreibt, worin es seine Richtung völlig verliert, denn es wird nie daraus zurückkehren. Wir brauchen keine *science fiction* mehr: ab sofort, hier und jetzt, in unserer Gesellschaft, haben wir mit Medien und Informatik, mit Schaltkreisen und Netzen, schon den Beschleunigungsgrad von Teilchen, der die referentielle Umlaufbahn der Dinge endgültig durchbrochen hat.

Was nun die Geschichte betrifft, so muß man sich über die Folgen klar sein. Damit ist der „Récit“, die Erzählung, unmöglich ge-

worden, denn er stellt *par definitionem* (*re-citatum*) das nachträgliche Abspulen einer Sinnsequenz dar. Heutzutage ist jedes Faktum und jedes Ereignis über den Zwang zur Verbreitung, über das Gebot totaler Zirkulation und Kommunikation allein schon „befreit“, schon losgelöst – jedes Faktum wird zum Atom und folgt seiner Flugbahn ins Leere. Um grenzenlos verbreitet zu werden, muß es wie ein Atomteilchen gespalten werden. Auf diese Weise kann es eine Geschwindigkeit erreichen, deren Richtung nicht umkehrbar ist und es endgültig von der Geschichte entfernt. Kein Ereignis hat mehr Folgen, denn es passiert zu schnell – zu schnell und zu weit wird es verbreitet, von den Kreisläufen verschluckt – nie mehr wird es zurückkehren, um von sich und seinem Sinn Zeugnis abzulegen (der Sinn ist stets ein Zeugnis). Zudem muß jeder ereignishaft und kulturelle Komplex aufgespalten und zergliedert werden, um in die Kreisläufe eintreten zu können, muß jede Sprache sich in 0/1, in ein binäres Dispositiv, auflösen lassen, um nicht mehr in unserem, sondern auch im elektronischen und leuchtenden Gedächtnis der Computer zu zirkulieren. Keine menschliche Sprache verträgt Lichtgeschwindigkeit. Kein historisches Ereignis verträgt seine weltweite Verbreitung. Kein Sinn verträgt seine Beschleunigung. Keine Geschichte verträgt das Zentrifugieren der Fakten um ihrer selbst willen und die Entgrenzung der Zeit-Räume (und ich füge hinzu: keine Sexualität verträgt ihre Befreiung, keine Kultur ihren massenhaften Absatz, keine Wahrheit ihre Verifizierung usw. ...).

Genau das nenne ich Simulation. Aber ich muß hinzufügen, daß Simulation etwas Zweischneidiges ist, und daß, was ich hier entwickle, nichts anderes als eine Simulationsübung ist. Ich bin nicht mehr imstande, etwas zu „reflektieren“, ich kann meinerseits nur Hypothesen bis an ihre Grenzen vorantreiben, das heißt sie ihrer kritischen Referenzzone entreißen und einen Punkt überschreiten lassen, nach dem sie

nicht mehr umkehrbar sind; ich lasse auch die Theorie in den Hyperraum der Simulation übergehen – sie verliert darin jede objektive Gültigkeit, gewinnt aber vielleicht an Zusammenhang, das heißt an wesentlicher Affinität zum System, das uns umgibt.

*

Meine zweite Hypothese über das Verschwinden der Geschichte bildet in gewisser Weise eine Umkehrung der ersten: sie hat ihren Grund nicht in der Beschleunigung, sondern in der Verlangsamung der Prozesse. Und wieder kommt sie unmittelbar aus der Physik.

Die Materie verzögert das Vergehen der Zeit. Genauer gesagt, scheint die Zeit auf der Oberfläche eines Körpers von großer Dichte langsamer zu vergehen. Mit zunehmender Dichte des Körpers wird dieses Phänomen deutlicher. Die Wirkung einer solchen Verlangsamung wird darin bestehen, die Wellenlänge des vom Körper ausgehenden Lichts zu vergrößern. Wird eine bestimmte Grenze überschritten, so steht die Zeit still, und die Wellenlänge wird unendlich. Eine Welle existiert nicht mehr. Das Licht geht aus.

Auch hier ist eine analogische Übertragung nicht schwer. Sie brauchen nur „Massen“ für „Materie“ und „Geschichte“ für „Zeit“ einzusetzen und werden verstehen, daß die Geschichte sich schlechterdings verlangsamt, sobald sie das Gestirn der „schweigenden Mehrheiten“ (2) berührt. Unsere Gesellschaften werden von einem Prozeß der Vermassung beherrscht, und zwar nicht so sehr im demographischen oder soziologischen Sinne des Wortes als im Sinne der Überschreitung eines kritischen Punkts auch hier, eines Punkts, nach dem Umkehr unmöglich ist. Dieser Punkt wird nicht mehr durch Beschleunigung erreicht wie in der ersten Hypothese, sondern durch Trägheit. Denn *das* Ereignis unserer modernen Gesellschaften, die subtilste und tiefgründigste List ihrer Geschichte liegt darin, daß gerade über ihre Vergesellschaftung und soziale Mobilität, gerade über ihre Intensivierung von Produktion und Revolution (denn verglichen mit früheren Jahr-

hundertern sind diese Gesellschaften alle revolutionär) eine Kraft der Trägheit aufkommen ist, eine immense Indifferenz und deren stumme Macht: eben das, was wir Masse nennen. Diese Masse, träge Materie des Sozialen, resultiert nicht etwa aus dem Fehlen von Tausch, Information und Kommunikation, sondern im Gegenteil aus der Vervielfachung der Tauschprozesse, aus der Übersättigung mit Informationen usw. Sie entsteht aus der übermäßigen Verdichtung der Städte und Märkte, der *Botschaften* und Kreisläufe. Sie ist der kalte Stern des Sozialen, und im Umkreis dieser Masse kühlt sich die Geschichte ab und verlangsamt sich, lösen die Ereignisse einander ab und vergehen in Indifferenz. Durch Informationen neutralisiert und immun geworden, neutralisieren die Massen ihrerseits nun die Geschichte und fungieren als Absorptionsschirm. *Sie* haben keine Geschichte, keinen Sinn, kein Bewußtsein und kein Begehren. Sie bilden den potentiellen *Rückstand* jeder Geschichte, jedes Sinns, jedes Bewußtseins und jedes Begehrens. All diese schönen Dinge, die sich in unserer modernen Zeit entwickelt haben, ließen zugleich eine mysteriöse Gegenseite entstehen, deren Verknennung (nämlich die Verknennung jener trägen Kraft, jenes Beharrungsvermögens, jener umgekehrten Energie) heutzutage alle politischen, sozialen und historischen Strategien zerstört.

Diesmal ist es das Gegenteil: Fortschritt und Geschichte, Vernunft und Begehren können ihre „Befreiungsgeschwindigkeit“ nicht mehr erreichen. Es gelingt ihnen nicht mehr, sich aus jenem zu dichten Körper zu reißen, der unvermeidlich ihre Flugbahn verlangsamt und die Zeit dermaßen verlangsamt, daß uns jede Wahrnehmung und Vorstellung von Zukunft jetzt schon entgleitet. Jeder soziale, historische oder zeitliche Versuch zur Transzendenz wird durch die Masse in ihrer schweigenden Immanenz absorbiert. Damit sind wir schon am Punkt, wo die politischen und sozialen Ereignisse von sich aus nicht mehr genügend Kraft besitzen, um uns noch zu bewegen. So spulen sie sich ab wie ein Stummfilm, für den wir nicht individuell, sondern kollektiv unverantwortlich sind. Hier

nimmt die Geschichte ein Ende, und Sie sehen auch in welcher Weise: weder durch den Mangel an Persönlichkeiten oder an Gewalt (Gewalt wird es immer mehr geben, doch darf man Gewalt und Geschichte nicht verwechseln), noch durch den Mangel an Ereignissen (Ereignisse wird es immer mehr geben – Dank sei Medien und Information!), sondern durch Verlangsamung, Indifferenz und Erstarrung.

Die Geschichte kommt nicht mehr dazu, sich abzuspielen, ihren Endzweck zu denken und ihr eigenes Ende zu träumen; sie verpufft in ihrer unmittelbaren Wirkung und erschöpft sich in ihren eigenen Schaufeffekten, sie fällt auf sich selbst zurück und implodiert in Aktualität. Im Grunde kann man nicht einmal mehr vom Ende der Geschichte sprechen, denn *sie wird keine Zeit haben*, ihr Ende zu erreichen. Ihre Wirkungen jagen einander, doch unvermeidlich erlahmt ihr Sinn. Schließlich wird sie stillstehen und erlöschen wie Licht und Zeit in der Umgebung einer unendlich dichten Masse...

(Hinzuzufügen ist, daß auch der Maseneffekt, die Trägheit, in Bezug zur Simulation steht. Die Massen sind heute *unser* Modell zur Simulation des Sozialen; sie sind da, wo das Soziale seine Strategien entwirft und seine Effekte steigert; sie sind da, wo es sich jenseits aller Hoffnung verwirklicht, das heißt im Vergrößerungsspiegel der Massen verschwindet. Die Massen sind das reinste Produkt des Sozialen, und sie sind dessen perversester Effekt.)

*

Dritte Hypothese, dritte Analogie. Diesmal nehme ich die Effekte nicht aus der Physik, sondern aus der Musik, aber mich interessiert immer noch der „vanishing point“, der Punkt des Verschwindens und der Verflüchtigung einer Sache – jener Punkt, von dem Canetti spricht, nach dem nichts mehr wahr ist...

Wann ist der Punkt unnötiger Überperfektionierung des Sozialen erreicht? An welchem Punkt ist das Soziale in einem Grade verwirklicht, daß es zugleich zerfällt?

Es verhält sich hier genau wie bei der





Stereophonie. Wir sind alle versessen (und dies nicht nur, was Musik betrifft) auf „high fidelity“, versessen auf die Qualität musikalischer „Wiedergabe“. Am Pult unserer Anlage, bewaffnet mit unseren Tunern, Verstärkern und Boxen, regeln wir Bässe und Höhen, wir mischen, wir kombinieren und vermehren die Tonspuren – auf der Suche nach einer fehlerfreien Technik und einer unfehlbaren Musik. Ich erinnere mich noch an die Hörkabine eines Aufnahmestudios, in der die Musik von vier Tonspuren quadrophonisch gehört werden konnte, so daß auf einmal der Eindruck entstand, als würde sie gleichsam aus dem Innern heraufbeschwört, mit einer surrealen Schärfe ... Das war keine Musik mehr. Wann ist der Grad technologischer Überperfektionierung erreicht, wo liegt die 'hifi'-Schwelle, jenseits derer die Musik als solche verschwindet? Denn das Problem des Verschwindens der Musik ist dasselbe wie dasjenige des Verschwindens der Geschichte: sie wird nicht verschwinden, weil es an Musik fehlt, sie wird verschwinden, weil sie jenen Grenzpunkt, den „vanishing point“ überschritten hat, sie wird in der Perfektionierung ihrer Materialität verschwinden, in ihren eigenen Dolby-Effekten (darüber hinaus gibt es kein ästhetisches Urteil mehr und auch keine ästhetische Lust, sondern die Ekstase der Musikalität – und ihr Ende).

Mit der Geschichte verhält es sich ebenso. Auch dort haben wir jene Grenze überschritten, hinter der die Geschichte durch viel zu viele Ereignisse und Informationen als solche aufhört zu existieren. Unmittelbare und massive Verbreitung, Wuchern von Extra- und Nebenwirkungen, fading ... und der berühmte Larsen-Effekt, der in der Akustik durch eine zu große Nähe von Tonquelle und -empfänger entsteht: Sie finden ihn für die Geschichte wieder in Form der zu großen Nähe und demzufolge unglücklichen Interferenz zwischen einem Ereignis und seiner Verbreitung durch die Medien. Dabei gibt es eine Art Kurzschluß zwischen Ursache und Wirkung oder zwischen Versuchsobjekt und -subjekt im mikrophysischen Experiment (auch und in den Humanwissenschaften!). All dies bringt ein Prinzip radikaler

Ungewißheit über die Wahrheit, ja über die Wirklichkeit des Ereignisses mit sich, ebenso wie zu hohe 'hifi'-Qualität und technische Perfektion ein Prinzip radikaler Ungewißheit über die Wirklichkeit der Musik mit sich bringen. Darüber hinaus ist nichts mehr wahr, Canetti sagt es. Gerade deshalb entgeht uns heutzutage auch die „kleine Musik“ der Geschichte; sie verschwindet in ihrer zu starken Referenz (diese funktioniert gleichsam als difference, als Abschreckung), sie verflüchtigt sich in mikroskopischer und augenblicklicher Information, auch sie wird vom Prinzip der Ungewißheit erfaßt.

Gerade durch die Information werden Ereignis und Geschichte vom Verschwinden bedroht. Gerade durchs hifi wird die Musik vom Verschwinden bedroht. Gerade durch das ausgefeilteste Experiment wird die Wissenschaft vom Verschwinden ihres Objektes bedroht. Gerade durch die Pornographie wird die Sexualität vom Verschwinden bedroht. Überall entsteht derselbe Stereo-Effekt, derselbe Effekt von „Wiedergabe“ und absoluter Nähe des Realen: derselbe Simulationseffekt.

Jener „vanishing point“, jener Punkt, vor dem es Geschichte gab, es Musik gab, es einen Sinn der Ereignisse, des Sozialen und der Sexualität gab (und sogar einen Sinn der Psychoanalyse – aber auch diese hat seit langem schon den Punkt der Überanstrengung und perfektionistischen Geziertheit in der Theorie des Unbewußten so weit überschritten, daß dessen Begriff sich dabei verflüchtigt hat), dieser „vanishing point“ ist *per definitionem* nicht feststellbar. Wann soll man mit der Stereo-Perfektionierung aufhören? Deren Grenzen rücken stetig weiter hinaus, denn es sind die Grenzen unserer technischen Versessenheit. Wann soll man mit der Information aufhören? Gegen die hier stattfindende kollektive Erpressung und Faszination kann nur moralisch etwas eingewendet werden, und das hat wiederum keinen Sinn mehr.

Die Überschreitung jenes nicht feststellbaren Punktes ist somit nicht rückgängig zu machen (im Gegensatz zu dem, was Canetti sich insgeheim erhofft). Auf einmal ist eine neuartige Situation da. Wir werden

die Musik nicht mehr kennen, wie sie vor dem Stereo war, (es sei denn, durch einen zusätzlichen Simulationseffekt), wir kennen die Geschichte nicht mehr vor der Information und den Medien. Das ursprüngliche Wesen (der Musik, des Sozialen ...) der ursprüngliche Begriff (des Unbewußten, der Geschichte ...) sind verschwunden, denn niemals mehr werden wir sie von ihrem Perfektionsmodell trennen können, das gleichzeitig ihr Simulationsmodell ist, Modell ihres erzwungenen Aufgehens in einer übergroßen Wahrheit: es bezeichnet ihren Punkt von Trägheit und Nichtumkehrbarkeit zugleich. Nie mehr werden wir wissen, was das Soziale oder die Musik waren, bevor sie sich zur nutzlosen Perfektion von heute steigerten. Nie mehr werden wir wissen, was die Geschichte war, bevor sie sich zur technischen Perfektion der Information steigerte oder sich in der Fülle der Kommentare verflüchtigte – nie mehr werden wir wissen, was all die Dinge waren, bevor sie in der Vollendung ihrer Modelle vergingen ... Das heißt Ära der Simulation.

*

Daß wir aus der Ära der Geschichte heraustraten, um in diejenige der Simulation einzutreten (meiner Meinung nach aber treten wir in diese ebenso ein mit dem biologischen Begriff des genetischen Code wie mit den Medien, ebenso mit der Erforschung des Weltraums, der für uns einen Simulationsraum bildet, wie mit dem Entwurf des Computers als Äquivalent und Modell des menschlichen Hirns, usw.) – eine solche Hypothese bietet keinerlei Anlaß zum Zweifeln, es sei denn, man betrachtete die Simulation als entwickeltere Form der Entfremdung. Das mache ich gewiß nicht. Der Ort der Entfremdung ist nämlich die Geschichte, und wenn wir aus der Geschichte herauskommen, so kommen wir auch aus der Entfremdung heraus (nicht ganz ohne Sehnsucht nach der guten alten Dramaturgie von Subjekt und Objekt, das muß man zugeben).

Man kann aber auch die Hypothese aufstellen, daß die Geschichte selbst nur ein immenses Simulationsmodell ist oder war. Und zwar nicht in dem Sinne, daß bis jetzt

alles nur Seifenblasen gewesen wären oder daß die Ereignisse stets nur den Sinn hätten, den man ihnen beilegt, oder daß die Geschichte letztendlich nur das sei, was man von ihr erzählt usw. (Das stimmt vielleicht, ist jedoch hier nicht unmittelbar von Interesse). Nein, vielmehr rede ich von der Zeit, in der die Geschichte sich abspielt, von der linearen Zeit, in der die Ereignisse nach Ursache und Wirkung einander folgen müssen, auch wenn sie sehr komplex sind. Diese Zeit ist gleichzeitig die Zeit des Endes (eines eschatologischen Prozesses in beliebiger Form – Jüngstes Gericht oder Revolution, Heil oder Katastrophe) und eines unbegrenzten Aufschubs des Endes. Diese Zeit, in der allein eine Geschichte situiert werden kann, das heißt eine Folge von Fakten, die nicht unsinnig sind, doch immer einer ungewissen Zukunft entgegenlaufen, diese Zeit ist nicht die Zeit der zeremoniellen Gesellschaften. In diesen sind alle Dinge im Ursprung schon vollendet, und die Zeremonien zeichnen die Vollkommenheit jenes ursprünglichen Ereignisses nach – vollkommen ist es in dem Sinne, daß alles vollendet ist. Im Gegensatz zu einer solchen Ordnung, in der die Zeit *vollendet* ist, das heißt in unserem Sinne schlechtweg nicht existiert, kann die „Befreiung“, die Herauslösung einer realen Zeit der Geschichte als ein rein künstlicher Prozeß erscheinen. Was bedeutet dieses Aufschieben, diese Vollendung in der Schweben, warum muß das, was sich vollenden soll, dies am Ende der Zeiten, am Ende der Geschichte tun? Darin liegt der Entwurf eines Wirklichkeitsmodells, das vollkommen erfunden und fiktiv, vollkommen absurd und immateriell erscheinen mußte, wenn es mitten in Kulturen erschien, die keinerlei Sinn besaßen für eine aufgeschobene Frist und eine Erwartung, eine fortschreitende Verkettung und eine Finalität... Es ist dies ein Szenario, das sich übrigens nur unter großen Schwierigkeiten durchgesetzt hat, so wenig evident ist es, und so sehr widerspricht es allen grundlegenden Bedürfnissen. Die Frühzeit des Christentums wird durch einen starken Widerstand, sogar seitens der Gläubigen, dagegen gekennzeichnet sein, daß die Ankunft des Reichs Gottes

auf eine unbestimmte Zukunft verschoben wird. Eine solche „historische“ Perspektive des Heils, nämlich daß dieses sich nicht sofort vollendet, wird nicht ohne Gewalt angenommen werden; und alle ketzerischen Strömungen werden sich in der Folge über ein Leitmotiv einig sein: darüber, daß das Reich Gottes sofort kommen, daß sein Versprechen sich sofort erfüllen soll. Es stellt eine Art Herausforderung der Zeit dar. Bekanntlich sind ganze Gemeinschaften so weit gegangen, sich den Tod zu geben, um die Ankunft des Reichs Gottes zu beschleunigen. Denn da dieses ihnen am Ende der Zeiten versprochen war, brauchte man nur der Zeit sofort ein Ende zu setzen.

Die ganze Geschichte wurde von einer tausendjährigen Herausforderung gegenüber der Zeitlichkeit der Geschichte begleitet. Der Wille, daß die Dinge sich sofort vollenden mögen, und nicht erst am Ende eines langen Umwegs, ist durchaus keine regressive Kinderphantasie. Es ist eine Herausforderung der Zeit, welche mit der Zeit selbst entstand. Mit der linearen Zeit, das heißt mit der Entstehung der Zeit überhaupt, sind zwei sich widersprechende Zeitformen entstanden.

Die eine besteht darin, den Mäandern dieser Zeit zu folgen und eine Geschichte zu konstruieren; die andere darin, den Lauf der Zeit zu beschleunigen oder rücksichtslos zu kondensieren, um damit fertig zu werden. Einer historischen Perspektive, welche die Einsätze zu einem hypothetischen Ende hin immerfort verschiebt, ist stets ein fataler Anspruch, eine fatale Strategie der Zeit entgegengesetzt worden, welche die Etappen überspringen, die Zeit tilgen und das Jüngste Gericht gleichsam kurzschließen will. Man kann nicht sagen, daß eine dieser beiden Kräfte wahrhaft die Oberhand behalten hätte, und so blieb im Laufe der Geschichte *eine* brennende Frage: hat man zu warten oder nicht? Seit den messianischen Regungen der ersten Christen, die, des Wartens auf das versprochene Himmelreich überdrüssig, die Parusie durch ihren eigenen Tod beschleunigen, das heißt dem Umweg der Zeit über den Kurzschluß ihrer Selbstvernichtung ein Ende setzen wollten, gab es – bis zu Ket-

zerei und Revolten – immer schon den Wunsch nach einem Vorwegnehmen des Endes: unter Umständen durch den Tod, durch eine Art verführerischen Selbstmord, der Gott von der Geschichte ablenken sollte. Dieselbe fatale Strategie benutzt der Asket: Gott durch den Tod oder durch die verwirklichte Vollendung (hier wären auch die Katharer zu nennen) in die Falle zu locken und ihn so zur Verantwortung dafür zu ziehen, was nach dem Ende geschieht, nämlich die Vollendung.

Wenn man sich's recht überlegt, dann macht der Terrorismus nichts anderes. Er versucht, die Macht durch einen unmittelbaren und totalen Akt in die Falle zu locken, ohne auf das Ende der Geschichte zu warten. Er setzt sich an die ekstatische Stellung des Endes und hofft, so die Voraussetzungen des Jüngsten Gerichts einzuführen. Daraus wird natürlich nichts, aber eine solche Herausforderung der Geschichte hat selbst eine lange Geschichte und fasziniert stets, denn im Grunde wurden Zeit und Geschichte niemals akzeptiert. Auch wenn die Leute nicht dazu neigen, eine Fatalstrategie dieser Art zu wählen, sind sie sich immer über die Willkür und das Künstliche, ja über die grundlegende Heuchelei von Zeit und Geschichte im klaren. Sie werden nie von denen zum Narren gehalten, die von ihnen Hoffnung und Geduld erwarten.

Gibt es nicht, vom Terrorismus einmal abgesehen, einen Abglanz jenes heftigen Verlangens nach Parusie auch im Phantasma der globalen Katastrophe, die gegenwärtig über der Welt schwebt? Gibt es nicht ein Verlangen nach gewaltsamer Lösung der Realität gerade dann, wenn diese uns in eine Hyperrealität entgleitet? Die Hyperrealität setzt auch der Hoffnung auf das Jüngste Gericht (oder auf die Revolution) ein Ende. Wenn die vorausgesehenen Ziele uns entschwinden, wenn selbst die Geschichte keinerlei Aussicht hat, sie zu verwirklichen, weil sie inzwischen ein Ende genommen haben wird (es ist stets wie im Witz vom Messias bei Kafka: er kommt zu spät, einen Tag zu spät, und diese Verschiebung ist unerträglich), dann wird auf das Vorrücken (3) des Endes gesetzt und das Kommen des Messias kurzgeschlossen. Es



gab stets diese teuflische oder dämonische Versuchung: die letzten Zwecke und deren Berechnung zu fälschen, die Zeit und das Eintreten der Dinge zu fälschen, deren Ablauf zu überstürzen, das Ende zu beschleunigen – und dies ungeduldig nach der Vollendung oder insgeheim ahnend, daß auch ihr Versprechen schlechterdings falsch und teuflisch ist.

*

Das Leugnen der Geschichte wäre somit dasjenige einer künstlichen und verdrießlichen Dauer – jede Aufhebung wird als Aufschub empfunden – es wäre ein Leugnen der Zeit als Artefakt. Ein Leugnen, dessen tausendjährige religiöse Ausprägungen und dessen individuelle terroristische Ausprägungen leicht feststellbar sind, das aber auch spürbar wird im massenhaften Rückzugsverhalten und im Aufschub des historischen Willens, wohl auch in der Besessenheit, im anschaulich umgekehrten Zwang, alles geschichtlich zu betrachten, alles zu archivieren und alles aus unserer Vergangenheit und derjenigen aller Kulturen im Gedächtnis zu behalten. Liegt darin nicht das Symptom für eine kollektive Ahnung des Endes der Geschichte, daß es vorbei ist mit Ereignissen und lebendiger Zeit der Geschichte, und daß es nun gilt, sich mit dem ganzen künstlichen Gedächtnis, mit allen Zeichen der Vergangenheit zu bewaffnen, um der Abwesenheit von Zukunft und der neuen Eiszeit entgegenzutreten, die uns erwartet? Entsteht nicht der Eindruck, daß geistige und intellektuelle Strukturen dabei sind, sich in den Speichern und Archiven zu begraben und zu verschütten – fern der Sonne, auf der Suche nach einer schweigenden Wirksamkeit oder einer unwahrscheinlichen Wiederauferstehung? Alle Gedanken werden mit der Klugheit des Jahres 2000 in Vergessenheit geraten. Sie wittern schon den Terror des Jahres 2000. Unsere Gesellschaften übernehmen gleichsam instinktiv den Ausweg jener tiefgekühlten Wesen, welche man in flüssigen Stickstoff taucht und die da auf die Zeit warten, in der ein Mittel zum Überleben gefunden wird. Sie sind wie jene luxuriösen Be-

stattungsartikel, die man in den unterirdischen Sarkophag des *Forum des Halles* einschließt, wodurch eine Art Museum unserer Kultur für die zukünftigen Generationen nach der Katastrophe entsteht. Die Generationen aber, die nichts mehr von einer kommenden Zukunft erwarten und in die Geschichte immer weniger Vertrauen setzen, die begraben werden unter ihren Technologien der Zukunft, ihren Informationsspeichern und den grenzenlosen zellenförmigen Kommunikationsnetzen, in denen *die Zeit schließlich durch reine Kommunikation getilgt wird* – diese Generationen werden vielleicht nie mehr aufwachen, aber davon wissen sie nichts. Das Jahr 2000 wird vielleicht nie stattfinden, aber davon wissen sie nichts.

*

Was uns in der heutigen Zeit verlorengegangen ist, ist die Arbeit des Negativen. Im Gegensatz zur Geschichte gibt es in der Veränderung keine Arbeit des Negativen mehr (auch sie, wie das Negativ verschwindet im Fernsehbild und mehr noch im digitalen, im numerischen Bild). Was aber schon viel eher verlorengegangen ist, wie Benjamin sagen würde, die Aura, der Ruhm des Ereignisses, denn alles fiel der berühmten historischen Vernunft und einer Struktur, einer Kausalität und einer Finalität zum Opfer. Jahrhundertlang erlebte man die Geschichte noch im Zeichen des Ruhms und des Trachtens nach Ruhm – das heißt im Zeichen einer machtreichen Illusion, welche auf das Fortbestehen der Zeit setzte, insofern der Ruhm eines Geschlechts von den Ahnen ererbt wurde und auf die Nachkommen seinen Glanz werfen sollte. Er ist ein Luxuskapital, das zwischen den Generationen zirkuliert und wofür der Mensch sich freiwillig opfert – eine solche Tugend erscheint uns heute lächerlich eitel, und danach zu trachten ist sinnlos geworden. Heute streben wir nicht mehr nach Ruhm, sondern nach Identität, nach einer eigenen Geschichte und einer nationalen Authentizität, nach einer Besonderheit und einem besonderen Wesen, nach einer Anhäufung von *Beweisen*: die Ereig-

nisse tauchen nurmehr als Beweise und Bestätigungen auf, während sie einst dem Prestige dienten. Die Aufgabe lag darin, sich in einer Dimension des Sagenhaften zu verlieren, während sie für uns darin liegt, den Beweis unserer Existenz zu liefern. Unsere einzige Leidenschaft gilt heute der Identität, d.h. einer Tautologie der Existenz.

Mit dem leidenschaftlichen Drang nach Ruhm hat sich auch die Macht der Illusion verflüchtigt. Die Geschichte hat sich nach und nach auf das exakte Feld ihrer Ursachen und Wirkungen zusammengezogen; das sagenhafte Ereignis, das Ereignis, das anhand seiner Gründe nicht ermessen werden kann, das sich seine eigene Bühne und Dramaturgie schafft – das gibt es nicht mehr. Es gibt nur noch Ereignisse, die einen Sinn haben und nicht viel weiter reichen als ihr Sinn, die nur geschehen, um ein Gesetz oder ein Kräfteverhältnis zu bestätigen, eine Struktur oder ein vorgängiges Modell: eben das ist Simulation, Hegemonie der Simulation im Inneren der Geschichte, und deshalb ist die Geschichte zu Ende.

*

Was sich in den letzten Jahren verloren oder verwischt hat, ist die Klangfarbe der Ereignisse, der kleine, sagenhafte Sonder-effekt, der einige von ihnen zu paradoxen und originellen, wo nicht explosiven Situationen machte. Es scheint mir so (ich betone: es scheint mir), als hätten die letzten zwanzig Jahre, sagen wir die 60er und 70er Jahre, eine Vielfalt von Anzeichen und Ereignissen geliefert, die eine gestreichte und paradoxe Abkürzung, ein Quergehen und etwas Rätselhaftes aufzeigten.

Der Mai 68 war ein Ereignis dieser Art: witzig, rätselhaft und wenig historisch; mit seiner Kraft des Unsinnigen aber war er eine reine Wirkung plötzlicher Kristallisation und hatte kaum nennenswerte Folgen (außer der Verzögerung, die er für den Sozialismus bewirkte). Doch alles in allem war es ein intensives Ereignis – zur rechten Zeit, mit einer besonderen Klangfarbe.

Es sieht aus, als wäre jene ein wenig sagenhafte Wendung völlig verschwunden, als hätten die Ereignisse keine durchgrei-

André hat nicht in Drachenblut gebadet

Der Autor hat sich für die Wahl des Titels entschieden, weil er die Geschichte des Buches in einem einzigen Satz zusammenfassen kann. In dem Buch geht es um die Suche nach dem Drachenblut, einem legendären Heilmittel, das in der Welt der Drachen zu finden ist. Die Geschichte ist eine Mischung aus Abenteuer und Mystery, die den Leser in eine faszinierende Welt entführt.

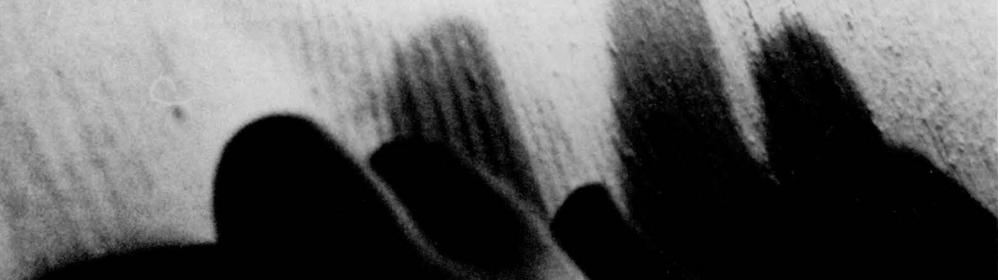
Die Handlung beginnt mit der Entdeckung eines alten Manuskripts, das die Geheimnisse des Drachenbluts offenbart. Die Hauptfiguren sind auf eine gefährliche Reise in die Berge und Täler der Alpen, um das Heilmittel zu finden. Die Reise ist voller Hindernisse und Gefahren, die die Charaktere auf die Probe stellen.

Die Geschichte ist reich an Details und atmosphärischen Beschreibungen, die den Leser in die Welt des Buches eintauchen lassen. Die Charaktere sind gut entwickelt und haben ihre eigenen Geheimnisse und Motive. Die Handlung ist spannend und führt zu einer überraschenden Wendung am Ende.

Das Buch ist eine großartige Mischung aus Abenteuer und Mystery, die den Leser in eine faszinierende Welt entführt. Die Geschichte ist reich an Details und atmosphärischen Beschreibungen, die den Leser in die Welt des Buches eintauchen lassen. Die Charaktere sind gut entwickelt und haben ihre eigenen Geheimnisse und Motive.

Die Handlung ist spannend und führt zu einer überraschenden Wendung am Ende. Das Buch ist eine großartige Mischung aus Abenteuer und Mystery, die den Leser in eine faszinierende Welt entführt. Die Geschichte ist reich an Details und atmosphärischen Beschreibungen, die den Leser in die Welt des Buches eintauchen lassen.

Die Charaktere sind gut entwickelt und haben ihre eigenen Geheimnisse und Motive. Die Handlung ist spannend und führt zu einer überraschenden Wendung am Ende. Das Buch ist eine großartige Mischung aus Abenteuer und Mystery, die den Leser in eine faszinierende Welt entführt.



fenden Folgen mehr, keine Elastizität und kein Wiederauftrumpfen. Ist der Boden dafür vielleicht zu schwammig oder absorbieren unsere Kontrollschirme schon im Vorhinein alle Ausstrahlungen? So ist der Sozialismus eine Art totgeborenes Kind, ein Ereignis ohne Klangfarbe, klanglos – doch das läßt sich auch von den Ereignissen in Polen sagen, die auf mich stets wie eine posthume Peripetie gewirkt haben, eingekapselt in einer erstarrten Geschichte. Nennen Sie mir doch ein Ereignis, das Sie in den letzten Jahren überrascht hat und das nicht zu einer grausamen Routine oder einer rituellen Solidarität gehörte!

Es ist möglich, daß die Geschichte nicht allein verschwunden ist (d.h., daß es keine Arbeit des Negativen und somit auch keine im eigentlichen Sinne historische Vernunft mehr gibt – ja nicht einmal ein Prestige des Ereignisses und damit eine historische Aura), sondern daß *das Verschwinden der Geschichte noch unterstützt werden muß*. Und damit will ich enden: mit einem letzten Merkmal der Simulation. Denn alles geschieht so, als würden wir weiterhin Geschichte machen, während wir doch, indem wir die Zeichen des Sozialen, die Zeichen des Politischen und die Zeichen von Fortschritt und Veränderung akkumulieren, nur *das Ende der Geschichte unterstützen*.

Der Sozialismus (unser Sozialismus à la française) ist das schönste Beispiel für eine solche Verwaltung vom Ende der Geschichte. Er ist auch das erste Opfer jener armseligen Simulation. In bestimmten Gesellschaften wollte es der Brauch, daß man die Verurteilten an einem toten Baum erhängte – aus symbolischen Gründen: jener tote Baum war in mehrfacher Hinsicht wichtig; der Tote mußte mit etwas Totem unterstützt werden. Die Geschichte ist wie jener Baum. Als abgestorbener fordert sie Opfer, die ihr Verschwinden unterstützen. Einst heroisch und dramatisch, ist sie nun sakrophag (fleischfressend) und nekrophil geworden. Und der Sozialismus ist das seltsame Opfer, „the strange fruit“, das auf dem toten Baum der Geschichte sich schaukelt – dabei ist er keines besonderen Verbrechens schuldig, gerade ihm aber wird es –

durch den Bankrott der historischen Vernunft – bestimmt sein, das Ende der Geschichte zu verwalten. Deshalb besitzt er so viele Zeichen der Vergangenheit und so viele Zeichen der Veränderung – doch so wenig Ereignisse. Denn für den Sozialismus (dies hat er mit den kommunistischen Regimes gemein, in denen auch die Geschichte endgültig erfroren ist) ist das Endereignis (die Revolution) von der Zukunft in die Vergangenheit gekippt. Es hat stattgefunden. Es wird also nie mehr stattfinden. Wir haben uns mit der Zeit zu arrangieren; die Geschichte aber ist beendet. Ende der historischen Leidenschaften, Ende der kollektiven Leidenschaften. Der Sozialismus präsentiert sich als illusionsloser Verwalter des Stands der Dinge.

Wir leben in der Ära, in der das Soziale verschwindet, in der die Geschichte verschwindet. Dieses Verschwinden spukt in uns wie ein Gespenst. Es hat unter anderem zwei Dinge zur Folge: den Terrorismus, der die fatale Strategie dieses Verschwindens ist, und den Sozialismus, der die banale Strategie desselben Verschwindens ist.

(1) Aufzeichnungen 1942-1972, BS, Frankfurt/M. 1978, S.69

(2) Vgl. Jean Baudrillard, Im Schatten der schweigenden Mehrheiten oder das Ende des Sozialen, in: Freibeuter 1 und 2.

(3) Präzession/Vorrücken – wie in der Astronomie das Vorrücken der Tag- und Nachtgleiche (Anm.d.Übers.).

Jean Baudrillard genehmigte den „Spuren“ den Abdruck dieses Textes, den er im Rahmen einer Ringvorlesung zur „Theorie der Phantasie“ am 24.1.1984 an der Freien Universität Berlin vorgetragen hatte. Die Konzeption dieser Veranstaltungsreihe lag bei Herrn Prof. Dr. Dietmar Kamper, dem wir für seine freundliche Vermittlung ebenfalls danken möchten. Die Übertragung aus dem Französischen besorgte Marianne Karbe.

Boris Effenberger

André hat nicht in Drachenblut gebadet

Louis Malles Film „Mein Essen mit André“ und Christoph Heims Buch „Drachenblut“

„Wenn der Liebende das geliebte Wesen nicht besitzen kann, denkt er manchmal daran, es zu töten: Oft würde er es lieber töten als verlieren. In anderen Fällen wünscht er sich selbst den Tod.“ (Georges Bataille, Der heilige Eros, 1963) Wenn der Mensch sich und Welt nicht in Besitz nehmen kann, denkt er manchmal daran, sich zu töten. Oft würde er sich lieber töten als verlieren.

André sagt zu seinem Freund in Louis Malles Film „Mein Essen mit André“: „Ich glaube, wir leben im Nebel. Tot innerlich und im bewußtlosen Rausch der Gewohnheit und der Gewalt. Keiner sieht uns und wir sehen uns selber auch nicht. Weil wir nicht mehr sehen können.“

André und Wally sprechen über den täglichen Tod, nicht über den abrupten oder langsamen, der am Ende das Herz stehen läßt. Der Tod, den sie meinen, läßt das Fühlen hinter sich stehen, das schmerzhaft Lebendigsein, das Aufbegehren, das Staunen, das Entdecken... Der Tod, der das Licht über dem Subjekt, in dem es sich erkennen will, löscht.

Die Freunde, die sich lange nicht gesehen haben, sitzen in einem formidablen New Yorker Restaurant und verspeisen bei gedämpftem Licht und diskreter Bedienung gebratene Wachteln.

André erzählt von den Variationen seines Suchens. Ein Gespräch in Stunden, in denen nichts geschieht als Sprache, die Bilder und Visionen entstehen läßt, für denjenigen, der an die Worte Wirklichkeiten zu knüpfen vermag.

„Ich versuche mein Leben zu leben,“ reagiert Wally, „weißt Du, ich bezahle meine Miete, mein Essen, meine Versicherungen, mal schreibe ich ein Stück, mal gehe ich mit Debbie aus. Und ich bin froh, richtig froh, wenn ich morgens in meinem Kaffee, der über Nacht stehen blieb auf meinem Schreibtisch, keine Kakerlaken finde. Und wenn ich dann noch ein Stück Rosinenkuchen zu meinem Kaffee habe, der über Nacht auf mich gewartet hat, dann bin ich einfach glücklich... Woran soll ich glauben, was soll ich hoffen? Ist das Glauben nicht ein Rückfall ins mittelalterliche Denken?“

„Es geht mir gut.“ So steht es auf der

letzten Seite des Buches „Drachenblut“ des DDR-Schriftstellers Christoph Hein. Die in Ich-Form geschriebene Novelle erzählt vom Leben einer Ärztin. Ein Ausschnitt aus einer Lebensgeschichte, mit Rückblicken, und mit Anmerkungen zum Gegenwärtigen.

Mit einer Beerdigung beginnt das Erzählen, mit der Beerdigung des Freundes von Claudia, der Ärztin. Er teilte wenige Tage in der Woche Zeit, Bett und Tisch mit ihr.

„Es geht mir gut. Heute rief Mutter an, und ich versprach, bald vorbeizukommen. Mir geht es glänzend, sagte ich ihr. Ich bin ausgeglichen. Ich bin einigermaßen beliebt. Ich habe wieder einen Freund. Ich kann mich zusammennehmen, es fällt mir nicht schwer. Ich habe Pläne. Ich arbeite gern in der Klinik. Ich schlafe gut, ich habe keine Alpträume. Im Februar kaufe ich mir ein neues Auto. Ich sehe jünger aus als ich bin. Ich habe einen Friseur, zu dem ich unangemeldet kommen kann, einen Fleischer, der mich bevorzugt bedient, eine Schneiderin, die einen Nerv für meinen Stil hat... Und ich würde, gegebenenfalls, in eine ausgezeichnete Klinik, in die beste aller möglichen Heilanstalten eingeliefert werden, ich wäre auch schließlich dann noch Kollegin. Ich bin mit meiner Wohnung zufrieden. Meine Haut ist in Ordnung. Was mir Spaß macht, kann ich mir leisten. Ich bin gesund. Ich wüßte nicht, was mir fehlt. Ich habe es geschafft. Mir geht es gut.“

Die Wünsche sind erfüllt. Gefühle werden nicht verschwendet. Wozu glauben, wozu hoffen. Es geht ihnen gut. Was ist mehr zu wollen. Glauben und Hoffen macht anfechtbar, verletzbar, enttäuschbar.

„Ich habe eine Wärmendecke,“ berichtet Wally stolz. „Seit ich sie habe, schlafe ich besser. Im Apartment ist es kalt in der Nacht und die Decke wärmt mich immer. Das ist gut.“ Und André schaudert: „Eine elektrische Wärmendecke läßt mich einen elektrischen Stuhl erinnern. Wie willst Du noch Kälte und Wärme in Dir fühlen, wenn Du unter einer Wärmendecke lebst?“

„Jeder von uns steckt in einem Panzer, dessen Aufgabe es ist, die Zeichen abzu-

wehren. Zeichen geschehen uns unablässig, leben heißt angedredet zu werden, wir brauchen nur uns zu stellen, nur zu vernehmen. Aber das Wagnis ist uns zu gefährlich, die lautlosen Donner scheinen uns mit Vernichtung zu bedrohen, und wir vervollkommen von Geschlecht zu Geschlecht den Schutzapparat.“ (Martin Buber, Das dialogische Prinzip, 1979, 4. Aufl.) Wärmendecken, Schutzhüllen, Panzer. Innen die Stille und der Trugschluß, die Wissenschaft wird es schon richten. „Ich bin auf alles eingerichtet, ich bin gegen alles gewappnet, mich wird nichts mehr verletzen. Ich habe in Drachenblut gebadet, und kein Lindenblatt ließ mich irgendwo schutzlos. Aus dieser Haut komme ich nicht mehr heraus. In meiner unverletzbaren Hülle werde ich krepieren an Sehnsucht nach Katharina.“ Henry, Claudias Freund, der bei einer eigentlich nebensächlichen wie vermeidbaren Schlägerei vor einer Kneipe ums Leben kam, war Architekt. Er wünschte sich, Stuntman für Verfolgungsjagden zu sein und liebte gefährliche Autofahrten. Er fürchtete sich nicht davor, zu sterben, wie er sagte, nein schlimmer sei es, nicht zu leben. Er durchbrach das Traumleben der Gewohnheit durch den Wunsch nach Abenteuer und starb durch Totschlag.

Ohne große Anteilnahme berichtet Claudia von seinem Tod. Sie hatte sich davor gehütet zu lieben mehr als es sie aus ihrer Sicherheit heraus hätte bringen können – und trotzdem – es war angenehm mit ihm.

„Sein“ ist im Sanskrit bedeutungsgleich mit „Werden“, „Wachsen“. Und André fragt zweifelnd seinen genügsamen Freund: „Wo ist heute etwas, was wächst, was wird? Alles passiert, ohne daß wir genau hinsehen müssen. Wenn alles wie jeden Tag geschieht, braucht man auch nicht genau hinsehen, es passiert ja auch so. Die Wirklichkeit gleicht einem regelmäßigen Raster der Langen-Weile, in der sich nichts als das Regelmäßige vollzieht. Sie macht schläfern und wer schläft, der sagt nicht: Nein!“ Sein Freund Wally weiß nicht, wovon er spricht.

Seine Wärmendecke ist wirklich, sein Kaffee ohne Kakerlaken auch, sein Zufrie-

densein mit dem Rosinenkuchen auch. Er habe es doch gelernt, sich mit der Wirklichkeit, was immer sie sei, zu arrangieren.

André erzählt vom Begründer Findhorns, einer spirituellen Lebensgemeinschaft in Schottland. Durch die tägliche Wiederholung bestimmter Handlungen spürte er die Gefahr, das Lebendige, Neue jeden Tages zu verlieren und nahm sich vor, jeden Tag die Regeln, auch die eigenen, zu durchbrechen. In einfachen Taten. Kann die reduzierte Wahrnehmung, die über die selektiv-wirkenden Sinne, die die Funktionstüchtigkeit des Menschen in Gang hält, aufgeschlossen werden durch Regelbruch?

Blaise Pascal schrieb in den „Pensées“, die im Jahre 1669 erstmals erschienen: „Die Rechenmaschine zeigt Wirkungen, die dem Denken näher kommen als alles, was Tiere vollbringen; aber keine, von denen man sagen muß, daß sie Willen habe wie die Tiere.“

Die Maschine schafft, wirkt, denkt ohne Begehren. „Wir können nicht mehr direkt sein,“ konstatiert André. „Darum sagen wir die merkwürdigsten Dinge. Meine Mutter lag im Krankenhaus, sterbenselend. Der Chirurg, ein angesehener Mann, kam strahlend aus ihrem Zimmer und berichtete, mit ihrem Arm sei es wesentlich besser geworden. Ein Detail hatte er bemerkt, nicht aber, daß sie im Sterben lag.“

André ist nach Polen gegangen, und hat in einem Wald nahe bei einem verfallenen Schloßchen mit einem Regisseur-Kollegen und vielen Schauspielern Theater gespielt. Nacht für Nacht, für niemanden, nur für sich selbst jeder und für die anderen, die da waren und mitspielten. Und dann die Geschichte mit dem Bienenkorb. „Weißt Du Wally, was das ist, ein Bienenkorb?“ fragt André. „Da kommen hundert wildfremde Menschen in Deine Wohnung und tun etwas und bringen etwas mit. Was, das weißt Du vorher nicht, es passiert einfach etwas. Hundert unbekannte, summende Menschen, die da sind, wollen, leben, tanzen, singen. Eine Frau hat einen großen Teddybären mitgebracht, den ich durch die Luft geschleudert habe. Da gab es einen Riesenaufbruch, ich weiß nicht wie. Es gab keine

Regeln, keine Verabredungen. Alles, was geschah, geschah im Moment. Welches Mittel gibt es, die Menschen aufzuwecken? Wenn wir im Theater Gewalt, Sex, Brutalität, Terror und Chaos spielen, Einsamkeit und Langeweile, dann spielen wir doch nur etwas, was sowieso draußen, außerhalb des Theaters gespielt wird. Da gibt es kein Erkennen und Aufmerken mehr, weil Theater und Leben identisch sind. Im Alltag spielen wir unsere Rollen viel besser als die Schauspieler auf den Bühnen. Und so gibt es im Theater keine Verfremdung mehr wie noch bei Brecht. Und wie wir im Wald Theater spielten, da gab es etwas Neues, Lebendiges im Zusehen und im Spielen, die Konvention des Theaters war aufgelöst in die Hoffnung auf den unvermittelten Augenblick.“

Claudia, die Ärztin aus Christoph Heins Buch, verspürt an einem arbeitsfreien Tag die Lust, in die Stadt ihrer Kindheit zu fahren, an den Erinnerungen an eine alte innige Kinderfreundschaft mit Katharina aufzuleben. Das Hotel ist miserabel, die Bedienung unfreundlich, ansonsten ist alles beim Alten, die Straßen in ihrer Verschlafenheit.

Katharina war Maßstab, an dem es sich zu messen galt, sie bedeutete Liebe, Abgrenzung, kindliche Leidenschaft und Sehnsucht. Eine Sehnsucht, die in die mit Drachenblut getränkte Haut eingeschlossen ist. Claudia hat Katharina damals im Stich gelassen – die Denunziation einer anderen Schülerin brachte die Freundschaft zu Fall. Claudia war schwach genug, Katharinas Entschluß, die DDR zu verlassen, als Fahnenflucht und Vaterlandsverrat zu erachten; die Überzeugung von der Richtigkeit des Systems war stärker als die Liebe.

Claudia ist erwachsen geworden. Sie versteht die Dinge, wie sie sind, nimmt sie hin, wie sie sind und sie kennt ihre Grenzen. Nur das Notwendigste kommt nach außen, um sich mit anderen zu arrangieren, nur das Notwendigste kommt nach Innen, um handlungsfähig zu bleiben.

André hat, obwohl er erfolgreich war und sich äußerlich keine Krise anzeigte, die ihn zu einem Lebenswandel hätte veranlassen können, New York, das Konzentra-

tionslager für Freiwillige, wie er es nennt, in dem jeder Kontrolleur und Kontrollierter gleichzeitig ist, verlassen. Er ist aufgebrochen nach Indien, nach Schottland, nach Polen. Das Ziel des Suchens ist ungewiß gewesen, das Wollen des Suchen war gewiß. Das Glück hat er nicht gefunden, aber das Sehen, das Begehren und Lebendigsein wollen, was nicht mit Glück, aber mit Wachsein und Werden identisch ist.

„In den sechziger Jahren,“ sagt André, „gab es ein letztes Aufschreien, ein letzter Versuch, dem Schlaf der Gewohnheit, dem falschen Wohlstand und dem alltäglichen Terror den Kampf anzusagen. Jetzt wird nur der Rückfall in eine terrorisierte gesetzlose Zeit groß, in der die schlechte Regel gilt. Anstelle des Sinns und der Moral tritt die Funktion. Handlungen entstehen aus der Mechanik und nicht aus dem Impuls. Und wenn Du nicht mehr weißt, wie Du spontan reagieren sollst, dann entspringt dieser Ratlosigkeit nur Pflichtgefühl und Sentimentalität.“ Und Wally fragt unsicher: „Ja, aber, wenn ich nur einfach da wäre und nicht reagierte, würde ich doch versagen? Also tue ich meine Pflichten.“

Für ihn wie für Claudia ist der Regelkreis geschlossen. Es gibt keinen evidenten Grund mehr zu wollen, was ist. Das Leben ist gesichert, die Maßnahmen sind vollzogen, nichts kommt mehr unerwartet, nicht einmal das Frieren, weil es Wärmedecken gibt.

Wally weiß zu sagen: „Wenn man von mir wüßte, was ich bin, würde man von mir Abstand nehmen wie von einem stinkenden Hund.“ Weil André bemerkte: „Ich weiß, wenn wir uns selber als Fremde sehen würden, wir würden uns alle zum Kotzen finden.“ Für ihn lebt das Trotzdem. „Ich muß mich innen aufmachen. Für mich.“ Jeden Moment will er leben, die Ferne der Nähe senen, die das Geheimnis birgt: „Wir alle wollen irgendwohin abhauen. Und vielleicht haben die in Findhorn recht, wenn sie sagen, überall auf der Erde entstehen Orte des Asyls, Lichtorte. Reservate im Untergrund, ohne Gurus und Unterwerfung. Orte, an denen wir panzerlos, staunend Licht und Sprache des Herzens lernen, und das retten, was Leben heißt.“

Stationen der Postmoderne

Von Gegen-Kultur zu Neokonservatismus

Ist dieser neuerliche Anti-Modernismus, wie er sich auch ausbreitet im eklektischen Historismus der postmodernen Architektur, und mehr dreist, lärmend im politischen Diskurs der antimodernistischen Konservativen, ist dieser neuerliche Anti-Modernismus der einzige Postmodernismus, nach dem wir fragen müssen? Ist nicht Josef Beuys' soziale Skulptur auch ein postmodernes Werk? Seit Jahren haben Kritiker aus den verschiedenen Überzeugungsrichtungen polemisiert gegen den Postmodernismus und sie haben stärker die Legitimität des Terminus attackiert als daß sie sich den Kopf zerbrachen über Manöver, durch die man die ideologische Sache aus der Welt brächte. Ich denke, wir sollten, statt fortzufahren in solchen Beschwörungen, mit Vorausblick schließlich das Konzept einer Postmoderne akzeptieren und einen widerständigen kritischen Blick werfen auf jene Künstler und jene kulturellen Praktiken, für die der Terminus zu einer alles umfassenden Phrase geworden ist. Ich dränge darauf, endlich zu differenzieren zwischen den verschiedenen Trends innerhalb des postmodernen Projekts, statt fortzufahren damit, daß man den Terminus gebraucht, um laufende Kunst- und Literatur-Produktion zu deklarieren als das Neueste vom Neuesten oder das, was unter dem Terminus auftaucht, zur Gänze zu diskreditieren als Symptom für den Niedergangsgrad künstlerischer Kreativität im späten Kapitalismus. Ganz sicher, die postmoderne Sensibilität stellt radikal in Frage sogar die Möglichkeit, Geschichte zu begreifen, darzustellen. Obwohl ein solches radikales Infragestellen legitim ist gegenüber dem offensichtlichen Fetischismus eines großen Teils traditioneller Historiographie, so ist denn doch verwunderlich, wenn man beobachten kann, wie daraus resultierende Art des Erinnerns oft genug postmoderne Forderung aufstellt nach Innovation und Neuigkeit. Ich setze mich deshalb dafür ein, daß ein historisches Begreifen des Konzepts von Postmoderne, so unvollkommen und bloß anrührend es bleiben mag, uns dennoch erlaubt, die Debatte herauszuholen aus den erstorbenen Polemiken, welche sich paradigmatisch kristallisiert haben um die Konstellation Habermas-Lyotard. Es scheint klar allemal, daß das Verdienst von Habermas' Angriff auf den Postmodernismus in seinen verschiedenen Erscheinungsarten und von Lyotards begeisterter Verteidigung des postmodernen Projekts sich doppelwendig deuten läßt. Mit dieser Wendbarkeit der Diskussion, welche gedruckt wurde und wieder gedruckt und entgegen gedruckt unzählige Male, hat sich die Debatte geographisch ausgedehnt von den Vereinigten Staaten bis nach West-Europa und vom abgehobenen Raum der Architektur, der Literatur und der Künste bis zur allgemeinen Kultur und zur Politik all überall hin. Fragen nach moderner und postmoderner Kunst sind mittlerweile systematisch verbunden mit dem Versuch, den Status der sozialen und der kulturellen Modernisationsmöglichkeit in westlichen Gesellschaften heute zu orten. Statt die Differenzen zwischen Habermas und Lyotard erneut zu verhandeln und dann Standpunkt zu beziehen, will ich fortfahren mit einigen allgemeinen Beobachtungen und Vermutungen in der Absicht, mich dann den Verschiebungen und Unterbrechungen in der Entwicklung der Postmodernismus-Debatte zu zuwenden, wie sie die Vereinigten Staaten betrifft.

Auf einer sehr allgemeinen Ebene bin ich überzeugt, daß wir in der Konstellation Modernismus/Postmodernismus für die Kunst und in der Unterscheidung Modernität/Postmodernität für die Kultur auflagen die am meisten einschneidende und am mei-

sten verhüllende Debatte über Kultur und Ideologie in den westlichen Gesellschaften heute vorfinden, vergleichbar an Wichtigkeit mit, ich vermute, der Realismus/Expressionismus-Debatte der dreißiger Jahre. Wie zu jener Zeit steht mehr auf dem Spiel als ein Stil. Auf dem Spiel stehen fundamentale Fragen der Zeichenthematik, linguistisch, ikonographisch und politisch, der Sprache und des Bewußtseins, der politischen Identifikationen und der Identitäten, die Dialektik von Rationalität und Irrationalität, der Status des Selbst und des Anderen, und schließlich das Überleben des Planeten, wie wir ihn kennen.

Doch die Termini „Modernismus“ und „Postmodernismus“ bleiben gleitend und ausweichend, historisch wie systematisch. Sie transportieren verschiedene Bedeutungsumfelder für die europäische und die amerikanische Kritik. Sie sind außerdem verschieden zu lesen in der Literaturkritik, der Architekturkritik, der Kritik von Malerei, Tanz oder Film. Diese Unterschiede, welche zu tun haben mögen mit den nichtsynchronen Entwicklungen in den verschiedenen Medien, gehören untersucht. Wir sollten vermeiden, das Phänomen der Postmoderne nur oder zunächst zu diskutieren in den Bestimmungen der Architektur, obwohl die Architektur vielleicht das klarste Paradigma des postmodernen Bruchs mit dem modernistischen Erbe anbietet. Vielleicht findet sich da ein Kern der Postmoderne, vielleicht findet sich ein solcher da nicht. So sehr das geschehen ist, Postmoderne zu bestimmen durch ihren Gegensatz zur Moderne, so stark blieb das unbefriedigend. Ich schlage deshalb vor, auf die Konstruktion einer einheitlichen und totalisierenden Bestimmung des Postmodernismus zu verzichten, besonders weil die postmoderne (moderne?) Vorstellungsweise zu ihrem besten Teil aufs genaueste das Bewußtsein von Ursprungs-Quellen und Ursprungs-Keimen in Frage stellt, also die universalisierende und totalisierende Geste des traditionellen theoretischen Diskurses.

Diesen Einwandspunkt beiseitestellend fahre ich fort einige Züge dessen zu beschreiben, was Lyotard mit armbreiter Phrase die „postmoderne Bedingungs-Situation“ nennt. Nach allem mögen selbst falsche Argumente dem äußerst determinierenden und determinierten Stil aus Antönenlassen, Entgleitenlassen und dem Bedeuten von Abgrundtiefen vorzuziehen sein, welcher Stil ja einschließt, daß alle Argumentation sich beim logozentrischen Teufel aufhält. Teuflischerweise demnach vermute ich, weiter argumentativ, daß eine der stärksten Differenzen zwischen Modernität und Postmodernität abhängt von der Veränderung der Beziehung zwischen den westlichen Gesellschaften und der Dritten Welt. Das Ausmaß, in dem diese Beziehungsveränderung die postmoderne Kunst beeinflusste - und meiner Meinung nach gibt es gar keinen Zweifel über diese Beeinflussung - bleibt im Detail zu untersuchen. Aber keine Diskussion über Postmodernismus kann es fertigbringen, irgend weiter die Implikationen einer Modernisierung der Dritte-Welt-Länder und ihrer Kultur zu ignorieren. Die beliebten Begriffe „Modernismus“ und „Postmodernismus“ nehmen eine sehr verschiedene Bedeutung an, wenn man sie von einer Position aus betrachtet, welche die europäische Stil-Modernisierung privilegiert als eine gleichsam naturhafte Entwicklung, der die Welt zu folgen hätte, als wäre das der Perspektive früherer Kolonialisierung der Dritten Welt entgegengesetzt. Fälle dieses Punkts zeigen sich etwa an dem Weg, auf welchem Rubén Darío um 1890 gerade den Begriff des „modernismo“ einsetzte mit

seinem Versuch, Spaniens kulturelle Hegemonie zu verweigern. Oder man beobachte Wege, auf welchen die Postmoderne das Figurative wiedergewinnen will – gegenwärtig in Brasilien diskutiert unter dem Stichwort einer „Re-Semantisierung der Kunst“ – das bedeutet in Latein-Amerika etwas ganz anderes als in Berlin (Zeitgeist-Ausstellung) oder in New York.

Sogar die westliche Version der postmodernen Selbstunterscheidung von der modernen Sensibilität schließt, genau durch Tatsachen absicherbar, ein: die Kritik am eurozentrischen Charakter des internationalen Stils. Sie erkennt die Notwendigkeit an, wie Craig Owens jüngst festgestellt hat, „den Zusammenstoß verschiedener Kulturen anders laufen zu lassen als durch den Schock von Herrschaft und Eroberung“. Der Spannungsgrad, bis zu dem gegenwärtige Arbeiten der Kunst und Literatur direkt oder indirekt diese Aporie der modernen Kultur artikulieren, mag in der Tat ein Maß geben für ihre Distanz zum Modernismus.

Distanz zum Modernismus kann auch gefunden werden in anderen Bereichen. Im Modernismus war die Stimme von weiblichen Künstlern kaum zu hören, von Virginia Woolf einmal abgesehen. Die modernistische Ästhetik war formuliert worden aus einer überwiegend männlichen Perspektive. Postmodernismus unterscheidet sich dann einfach schon vom Modernismus durch den Vorzug, einen hohen Anteil weiblicher Kunst und weiblichen Schreibens gegenwärtig zu machen. Im Postmodernismus haben kreative und kritischen Anstrengungen von Frauen neue ästhetische Fragen aufgeworfen zur Sexualunterscheidung und zu besonderen Weisen des Sehens und Wissens, des Lesens, Schreibens und Bezeichnens. Fragen, welche ohne Zweifel nur von Frauen behandelt werden können.

Ich möchte mich nun zur Frage nach der Periodisierung wenden. Wo und wann entstand Postmodernismus? Welches sind seine historischen Stationen, falls er welche hat? Als Historiker der Kultur wissen wir, daß die Frage nach Anfängen uns ins Gleiten bringt. Und doch, das Konzept postmoderner Kultur kann nur dann einen Sinn machen, wenn wir beginnen, seine historischen Grenzen in relationalen Begriffen zu bestimmen, wenn wir dem Zwang widerstehen, den Begriff einzig für die Glorifizierung des Hier und Jetzt einzusetzen. Ich halte daher die Ansicht für zu kurz, Postmodernismus repräsentiere den totalen Bruch mit der Tradition der Moderne. Aber ich verweigere ebenso nun als zu weit gespannt, den „romantischen“ Gebrauch des Worts, wobei dann verschiedene literarische und künstlerische Traditionen zusammengeworfen werden in der Absicht, eine kontinuierliche Tradition des Postmodernismus zu konstruieren von de Sade über Duchamp zu Beckett und Cage. Statt dessen wieder aufmerksam geworden für kontinuierlichen und diskontinuierlichen Bezüge des Postmodernismus zu Modernismus und der historischen Avantgarde, optiere ich für einen historischen Gebrauch des Begriffs, wobei Postmodernismus ganz grob umreißt die Kultur der fortgeschrittenen kapitalistischen Gesellschaften seit der Mitte der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts.

Seit der emphatische Gebrauch des Worts Postmodernismus sich einbürgerte durch die Texte einer Anzahl von amerikanischen Kritikern in den sechziger Jahren, scheint es angebracht, sich zur anstehenden Frage zu konzentrieren auf die Vereinigten Staaten. Die erste Phase von Mitte der fünfziger Jahre bis zu den späten Sechzigern bezeugte eine Rebellion junger Künstler wie Rauschenberg, Jasper Johns und John Cage, Kerouac und den Beatniks, Burroughs und Barthelmes gegen die Vorherrschaft des abstrakten Expressionismus, der seriellen Musik und des literarischen Modernismus. Die Rebellion der Künstler wurde schon bald begleitet von Kritikern wie Susan Sontag, Leslie Fiedler und Ihab Hassan, die alle äußerst heftig, wenn auch auf verschiedene Weise, den klassischen Modernismus bekämpften, wie er zu damaliger Zeit sich sicher eingerichtet hatte als *der* Kanon für das Museum und die Akademie. Diese frühe Phase war charakterisiert zuerst durch eine zeitweilige Vorstellung, welche sich ausspielte für ei-

nen machtvollen Sinn der Zukunft und der unbegrenzten Möglichkeiten, der Sprünge und der Diskontinuitäten, eine Imaginationsgewalt, die an die früheren europäischen Avantgarde-Bewegungen erinnerte (mehr an Dada und den Surrealismus als an den klassischen Modernismus Proust, Eliot, Thomas Mann). Zum zweiten schloß das einen bilderstürmerischen Angriff ein auf das, was Peter Bürger in seinem Buch „Die Theorie der Avantgarde“ die *Institution*. Kunst genannt hat. Solche avantgardistische Revolte gegen die Tradition, selbst wenn das die Tradition der Moderne war, enthielt einen außergewöhnlichen politischen Sinn in den Vereinigten Staaten zu der Zeit, als Hohe Kunst institutionalisiert wurde im keimenden Nachkriegs-Museum, in den Konzertsälen und der Paperback-Kultur, als Modernismus selber zum Hauptstrom im öffentlichen Ansehen wurde über die Kultur-Industrie, und als Hohe Kunst Funktionen gewann in der politischen Repräsentation des Weißen Hauses zu Kennedys Zeiten. Zum dritten wird die frühe Phase der Postmoderne charakterisiert durch einen starken, wenn auch weithin unkritischen Versuch, die Pop-Kultur künstlerisch aufzuwerten und die Massenmedien, unter Preisgabe des Kanons Hoher Kunst, ob traditioneller oder moderner Art. Dieser populistische Trend der Postmoderne in den sechziger Jahren, die Wende hin zur Musik der Jugendlichen, zu Rock und Folk-song und zu den Imaginationen des alltäglichen Lebens gewann einige Energien durch das Zusammengehen mit der Kultur der Protestbewegungen. Leslie Fiedler's Intonieren der Vorsilbe „post“ in seinem Essay „The New Mutants“ (Die neuen Abweichler) hatte einen positiv erheiternden Effekt zur damaligen Zeit. Die Postmoderne war das Versprechen einer Welt *nach* den Weißen, *nach* den Männern, *nach* den Humanisten, *nach* den Puritanern, eine Welt befreit von derart weißem, männlichen, puritanischem Humanismus, welcher immer noch ein wesentlicher Zug des modernistischen Kanons war. Und doch, die theoretische Arbeit Fiedler's wiederholt merkwürdigerweise den Entgegensetzungsbezug zwischen hoher Kunst und der Massen-Kunst, der so charakteristisch ist für das modernistische Dogma. Nur bezieht Fiedler seine Position auf der anderen Seite der Konfrontation. Das mag aktuell einer der Gründe gewesen sein, aus denen heraus Fiedler selber niemals imstande war, Strategien zu entwickeln, durch die man solche Abgrenzungen hätte überqueren können, solche Schluchten hin und her überspringen, wie er gefordert hatte in seinem gerad' gegenwärtig berühmten Essay allein schon durch den Titel. Es scheint jedoch, daß seit Fiedler's Schlachtrufen ein stärkeres Ineinander von hoher Kunst und Massen-Kunst in der Tat eingetreten ist, ein Ineinander, das alles andere war als unbekannt mit dem klassischen Modernismus, Beispiele zeigen sich auf den Wegen, auf denen der Photorealismus die Photographie der Malerei beibog; auf denen ein Filmemacher wie Fassbinder sich mit dem melodramatischen Volksstück beschäftigte, es bog und einzwirnte, bis es filmisch wie politisch eine Zuschärfung gewann, die es nie zuvor hatte; die Wege, auf denen Science-fiction-Autoren wie Ursula LeGuin oder Sam Delaney Genre-Vorlagen der Unterklassen Kultur transformierten in eine Kunstform, ohne jedoch sie aus ihrem eigenen Bereich herauszureißen; oder schließlich die Wege, auf denen Venturi, Brown und Izenour versucht hatten, von Las Vegas zu lernen, indem sie eine symbolische Dimension in die Architektur zurückleiteten. Viele dieser Entwicklungen überrundeten die frühe Phase des Postmodernismus ins Nach des Nach hinein, aber standen unzweifelhaft in ihrer Schuld. Um die frühe Phase des Postmodernismus insgesamt zu fassen, behaupte ich, daß von einer amerikanischen Perspektive des künstlerischen Postmodernismus der sechziger Jahre aus die Produktionskriterien der Postmoderne genuin avantgardistische Bewegung belegen, besonders, weil aus einer Reihe von historischen und politischen Gründen heraus die Ethik des Avantgardismus in den Vereinigten Staaten nicht so erschöpft war wie in Europa. Von einer europäischen Perspektive aus sieht das allerdings eher so drein wie Endspiel der historischen Avantgarde, schwierig darin

den Durchbruch zu spüren, der beansprucht wird. Diese Ansicht wird erhärtet durch den Umstand, daß die amerikanische Avantgarde der sechziger Jahre so gar nicht die Art politischen und utopischen Drives zu radikaler politischer und sozialer Veränderung durchführt, wie sie die verschiedenen Bewegungen europäischer Avantgarde der zwanziger Jahre auflud.

Eine zweite Phase von Postmodernismus – wir wollen einmal die periodischen Abgliederungen sich ein wenig zerfasern lassen – begann Ende der sechziger Jahre, als die produktiven Energien und der Optimismus der frühen Phase die Luft ausließen, als die neuen Fronten der sechziger Jahre zusammenbrachen unter einer Woge des heftigen Ausbruchs nach der anderen. Die lustmachende Suche nach einer neuen Kultur für das Wiederbeleben Amerikas überlebte nicht die verzweifelten Ghetto-Revoluten, die Eskalation des Vietnam-Kriegs, die Ermordung Robert Kennedys und Martin Luther Kings und das Zuschlagen der Polizei von Chicago. Die Gegen-Kultur ging sichtbar zugrunde mit der Morderei, die am Namen Manson hängt, mit den Brutalitäten von Woodstock und Altamont. Postmodernismus in seiner zweiten Phase, vielleicht ist sie eine des Übergangs, zog sich zusammen und zurück in die Theorie, in eine Theorie, die ausdrücklich die Ästhetik privilegiert gegenüber den Ansprüchen des Politischen und des Sozialen. Das stimmt vollkommen überein mit besonderen Zügen amerikanischer Tradition in literarischer und künstlerischer Kritik. Um die Diskussion nachdrücklich zu konzentrieren, will ich die Frage ausklammern, ob diese theoretische Phase nur ein Trend war, wenn vielleicht auch ein wichtiger, in einer ausgearbeiteten Entwicklung. Unter welcher Ansichtswiese auch immer treibt der Brennpunkt der kulturellen Aktivität und Innovation, darin sind die Unternehmen der Künstler eingeschlossen, wachsend in einen theoretischen Diskurs, wie er nachdrücklich importiert wird aus Frankreich und in den Vereinigten Staaten eifrig aufgegriffen sich zeigt. Wie das oft passiert bei solchen Wanderungen, werden die historischen Bestimmungen und am Entstehungsort bestehenden Geltungsweisen des Übernommenen in der Übernahme ausgelöscht. Eingepflanzt in einen ganz anderen kulturellen Kontext gewinnen Roland Barthes' neuer Kritizismus, Lacans Psychoanalyse und Derridas-Dekonstruktionen, um nur drei unter den vielen prominenten Ansätzen zu benennen, neue Bedeutungen. Es wäre Simplifikation, wollte man sagen, da handle es sich nur um das Auftragen von Farben aus Pariser Modediktat. Die Wirksamkeit dessen, was ganz bald den Namen einer kritischen Theorie erhielt, aber nicht zu verwechseln ist, genau genommen, mit der Kritischen Theorie als sozialer und kultureller Theorie im deutschen Sinn der Wortwendung, steht außer allem Zweifel. Wenn man den Zusammenstoß der verschiedenen Poststrukturalismen diskutiert in der Beziehung zur Postmoderne, tauchen Fragen auf, welche kaum ständig gestellt werden. In welchem Ausmaß zum Beispiel hat die Übernahme französischer Theorie geholfen, gewisse Probleme auf einem theoretischen Niveau aufs neue zu artikulieren, die in den sechziger Jahren entstanden waren, oft auf einem starken Niveau (etwa die Angriffe auf den Kanon und den angestrebten Werkcharakter der Kunstproduktion, auf das bourgeoise Bewußtsein von der Subjektivität, auf die modernistische Ästhetik des Texts und so weiter). Oder bis zu welchem Ausmaß ist Theorie zu einem untergeordneten Stellvertreter geworden, vielleicht sogar zum haltlosen Anhängsel, im Sinn Derridas müßte man sagen: *Supplément*? Ist Theorie derart mittlerweile ein zeitweiliger Ausweg aus der Krise des Avantgardismus, die ihre Spitze erreichte in den sechziger Jahren? Der Umstand, daß solche Fragen selten gestellt werden, mag damit zu tun haben, daß in den Vereinigten Staaten ein Konsens zu wachsen scheint, der behauptet, die sechziger Jahre hätten nicht wirklich existiert oder, falls man ihre Existenz nicht leugnen kann, dann wären sie ein Abirrung gewesen. Während der theoretische Diskurs selten seine Vorstöße als postmodern problematisiert, scheint es klar, daß seit der Mitte der siebziger Jahre Postmodernismus und Poststrukturalismus – und

das nicht nur wegen des ihnen gemeinsamen Präfixes – eingetreten sind in eine schwierige Allianz. Man kann sich fragen, ob die amerikanische Aneignung europäischer Theorie mit ihrer bezeichnenden Verwischung der Grenzen zwischen den Disziplinen gedeutet werden kann als ein Versuch, das Bewußtsein von Avantgarde um jeden Preis doch wachzuhalten. Viele Praktiker des Poststrukturalismus vermitteln solchen Eindruck; eine solche Haltung einzunehmen, das ist eine sehr verständliche Antwort auf die Zwänge des traditionalistischen Beharrungsvermögens und auf den selbstgefälligen Gemeinsinn in vielem Akademischen. Doch dann muß man die weitere Frage stellen, ob das starke Bewußtsein von Avantgardismus aktuell nicht widerlegt ist, wenn nur implizit vorhanden, durch genau die Theorien, die diese Kritiker sich selber gemacht haben. Nach allem ist das Ethos des Avantgardismus, ob in der Kritik oder in den Künsten, stark ein Teil des logozentrischen und teleologischen Diskurses, des „grand récit“ (der „großen Erzählung“), den (die) Derrida und Foucault, Lacan und Lyotard unternommen haben zu untergraben. Wieder taucht da eine befremdende Entgegensetzung auf. Im amerikanischen Kontext konnte die Lektüre der französischen Theoretiker wirken als akademischer Avantgardismus, obwohl die Arbeit der genannten Autoren eher beschäftigt ist mit der Archäologie der Moderne, mit dem Abschluß einer Epoche eher also mit Durchbruch und Innovation. Ein letzter Punkt muß aufgegriffen werden. Der Versub zu Theorie in einem Land, in welchem die Intellektuellen so viel weniger politisch figurieren als in Europa, war vorhersagbar begleitet vom Versub zur Institutionalisierung im Akademischen mit all den Konsequenzen, die mitlaufen: Entpolitisierung und Domestikation. Solches macht in der Tat die Aporie des Theoretischen in den Vereinigten Staaten aus. In der Anstrengung, sich selbst zu behaupten gegen den intensiven Druck eines wütend anti-theoretischen Empirismus in Sachen menschlicher Verhältnisse, geht es darum, daß das Theoretische sich einen eigenen Institutions-Raum sichert, will es das Risiko unterlaufen, hinausgeworfen zu werden. Aber die Zwänge der Institution, welche oft so wenig sichtbar sind, bewirken einen Gegenzug, demzufolge sich Theorie den geltenden Regeln anpaßt, um zufrieden gestellt zu werden durch das Einräumen einer passenden Nische im Gebäude des akademischen Pluralismus. Was radikal war an den postmodernistischen Diskursen der sechziger Jahre, die doch immerhin in äußerster Nähe zu sozialen Bewegungen standen, ist verschwunden in einer Theorie-Korporation, deren politische Wichtigkeit für Ideologiekritik der gegenwärtigen Kultur weithin ins Verborgene sich zurückgezogen hat. Die Macht solcher Theorie-Korporation, hochgehaltene Gewohnheiten zu verfremden und zu erschüttern, erscheint eher häufig und faßbar in größerer Klarheit und geringerer Mystifikation bei den hetzerischen konservativen Attacken auf sie als bei den theoretischen Texten selber.

Das bringt mich zur dritten, der jetzt laufenden Phase des Postmodernismus in den Vereinigten Staaten, einer Phase, die charakterisiert ist durch zwei Entwicklungen. Zuerst ist da der Zug verborgener Allianz des Postmodernismus mit Neo-Konservatismus, zum zweiten aber ein Trend, der sich gegen das Dogma des Modernismus wehrt und zugleich Widerstand leistet gegen einen Postmodernismus der Reaktion. Wieder einmal sind die Fronten der Auseinandersetzung nicht klar und einwandfrei gezogen. In den siebziger Jahren liebten es postmoderne Kritiker, Daniel Bell's „The Coming of Postindustrial Society (1973) (Die nachindustrielle Gesellschaft, Frankfurt a.M., 1976) zu zitieren als argumentative Stützung ihrer These, Postmoderne eröffne eine neue Ära in den Vereinigten Staaten. Dem Postmodernismus und dem Postindustrialismus wurde nachgesagt, sie stünden im selben fundamentalen Versub der Geschichte, der ein neues Zeitalter eröffnet. Ironischerweise nur wenige Jahre später in seinem Buch „The Cultural Contradictions of Capitalism (1976) (Die kulturellen Widersprüche im Kapitalismus) – einem Buch, das der intellektuellen Begründung für einen neokonservativen Rückschlag zu dienen

sich bemühte in den späten Siebzigern – beschreibt Bell die neue Ära, die er erhofft, als Rückkehr zur Religion und zur generellen Ordnung der Existenz. Nicht beschäftigt mit den feineren Unterschieden in all dem, will Bell Modernität und Postmodernität ineins hinwegfegen als Urheber der Zerstörungen in der Fabrik westlicher Demokratie, ihrer Rationalität und ihres Zusammenhalts. Die Kultur der Modernität wie die der Postmodernität soll bloßgestellt werden als ein Überschweben mit Hedonismus, Narzismus und als Auflösen der Arbeits-Ethik. Aber trotz dieser Attacke auf die postmoderne Kultur, die Postmodernismus und Neokonservatismus in entgegengesetzte Lager zu stellen scheint, folge ich dem Habermas'schen Aufweis, demzufolge fundamentale Struktur-Parallelen bestehen zwischen Bell's Ansichten und der Praxis von viel Postmoderne in den Vereinigten Staaten. Wie andere Neo-Konservative bemüht sich Bell um das Isolieren eines kulturellen Raums von der Politik und den technisch-ökonomischen Strukturen, um die Aufgabe abzuwehren, die Krankheiten und Unhaltbarkeiten des Politischen wie des Technisch-Ökonomischen seien aufzudecken durch die Perspektive einer entgegengesetzten Kultur, wie sich das etwa in Moderne und Postmoderne durchaus bewegt hat. Obwohl Bell's Strategie sich kompromißlos der postmodernen Kultur widersetzt und keinerlei Verdienste auch bloß der Möglichkeit nach im poststrukturalistischen Kritizismus finden will, macht sie genau dasselbe und bestärkt Praktiken innerhalb des Postmodernismus/-strukturalismus, die Kunst und Literatur vom Sozialen und Politischen haben trennen wollen. Natürlich, die Dekonstruktoren der gemeinten Richtungen müssen Bell's Sphärentrennungen für theoretisch unhaltbar erklären. Aber nach meiner Ansicht können wir nicht weiterhin behaupten, daß Dekonstruktion eine politisch radikale Operation sei. Denn beschränkt man sich selber auf die dekonstruierende Lektüre des klassisch Gewordenen, dann schiebt man in so vielen Fällen die Bezüge der Lektüre zu laufenden Auseinandersetzungen über Politisches und Ideologisches gern beiseite. Meistens soll ein passend zurechtgeschnittener Strohmann (Geschichte, Gedanke, Absicht, Wahrheit, Metaphysisches) solche theoretischen Bemühungen davor bewahren, sich zu verunreinigen durch Bindungen und Praktiken, Geschichtlichkeiten und Politisches. Man kann argumentieren, daß genau durch die Berufung auf den Universalismus des Textlichen, durch das Bestehen auf der Autonomie der gleitenden Bedeutungen die poststrukturalistische Kritik letztenendes das konservative Abtrennen der Kultur vom Gesellschaftlichen unterstützt, welches die reaktionäre Attacke auf beides, auf die modernistische und auf die postmodernistische Kultur möglich und effektiv macht, zunächst.

Doch nichts vom Gesagten berechtigt zu der Vermutung, daß die Übereinkunft von Postmodernismus und Reaktion lückenlos ist. Verschiedene Formen von Opposition zum postmodernen Neo-Konservatismus und zum Welk-Machen des Dekonstruktiven im Akademischen haben seit den späten Siebzigern herausgebildet. Das starke Bewußtsein der Postmodernität ist wachsend beschäftigt mit theoretischer und aktivistischer Kritik an der technologischen Zivilisation und ihrer vorwiegenden Gerichtetheit auf Überwältigung und Herrschaft. Einer wie Derrida hat in der Tat viel zu sagen zur erkenntnistheoretischen und historischen Aufmachung dieser Ausgerichtetheit. Feministische Kritiker haben im Namen ihrer Interessen niemals gezögert, poststrukturalistische Lektürestrategien einzubringen in ein sehr unterschiedliches und vielstrahliges politisches Projekt. Es gibt Zeichen dafür, daß ein Heraustreten politischer Implikationen des Dekonstruktiven in einzelnen Zügen und im Poststrukturalismus allgemein auf einem langen Weg die Debatte wiederbelebt um die Sinnbestimmungen der Kultur, in der wir leben. Unter welchem Gesichtspunkt auch immer ist die Unzufriedenheit mit Dekonstruktion als starrer Methode eines unverbundenen freien Spiels stark geworden unter vielen Kritikern, die tief drin stehen im gegenwärtigen kritischen Projekt. Die Frage, die gegenwärtig

erforscht wird in einer Vielfalt von Wegen durch Kritiker wie John Brenkman, Teresa de Lauretis, Fred Jameson, Edward Said, Gayatri Spivak und viele andere, richtet sich darauf, ob und in welchem Maß der jetzt betriebene Zusammenhang gegenwärtiger kritischer Theorie dazu gebracht werden kann, eher kritisch als affirmativ zu funktionieren im amerikanischen kulturellen Kontext, das meint, bis zu welchem Punkt politische Dimensionen wieder zurückgebracht werden können in den theoretischen Diskurs. Ob dieser Versuch versagen oder Erfolg haben wird, ist zur Zeit schwerlich vorauszusagen.

In Zusammenfassung - und das sollte wirklich der Anfang sein - vermute ich, daß es Zeit ist zu unterscheiden zwischen einem affirmativen und einem kritischen Postmodernismus. Wieder in starker Vereinfachung: Da gibt es einen affirmativen Postmodernismus, der zelebriert das Spiel der Deuter oder Bezeichner und applaudiert dem Austrocknen, Ausdorren des Bedeuteten, Bezeichneten, gesprochen werden soll *nicht* vom Gegenstand der Informationen und Kommunikationen. Während solcher Postmodernismus den Anspruch erhebt, subversiv zu sein, und in der Pose des Radikalen auftritt, kann er böse beschrieben werden als die sophistische Version der unendlichen Semiose, die in die Röhre guckt, als die amerikanischen Seminarschlachten über Meinungen. Kritischer Postmodernismus dagegen mobilisiert das Spiel der Bezeichner und der Bilder, Gedanken, Symbole und Materialien in der Absicht, dem Modernismus seine Verhüllungen wegzureißen und ihn zu rekonstruieren, nicht um kopflos sich hineinzustürzen in einen Antimodernismus, in einen historischen Eklektizismus, oder *wild* zu spielen mit Bürste und Haarfett, sondern um den modernistischen Zug wiederzugewinnen zur Emanzipation von einer unerträglichen Vergangenheit und das Aufständige in unterdrückten Traditionen aufzustören aus der Betäubtheit. Tatsache ist, daß Affirmation und Kritik in der Kultur nie hatten exakt getrennt werden können; Kritik selber erhält oft die Funktion des Affirmativen, genau so wie gewisse Formen der Affirmation Widerstände enthalten können. All das ist zu gut bekannt, als daß es uns blind machen könnte für die Tatsache: Es gibt den Unterschied zwischen affirmativer und kritischer Kunst. Während das kritische Potential des Postmodernismus in Kritizismus und Kunst nur freigelegt werden kann durch die sorgfältige Lektüre bestimmter Werke, Texte und Kontexte, kann so viel doch gesagt werden: Kritischer Postmodernismus ist ein Postmodernismus im Widerstand gegen gegenwärtig laufendes Zurücknehmen von Gedanken und Zurückverteilen von Reichtümern, ein Postmodernismus, der das so simple Neuausschmücken der knackenden, knisternden Wände kapitalistischer Kultur mit den Gütern aus der Schatzkiste der Vergangenheit verweigert.

Die Übertragung aus dem Amerikanischen besorgte Burghart Schmidt

Hans-Joachim Lenger

Terror der Zeichen

Oder: Warum es keine Gnade geben kann

Pariser Metro, zwischen zwei Stationen. Der Mann, an dem sonst nichts Auffälliges ist, läßt für einen Moment die Zeitung sinken, die er gerade gelesen hat, und fährt den, der hinter ihm sitzt, unvermittelt an: „Ich habe keine Lust, Sie umzubringen!“ Dann, wie zu sich selbst, kaum weniger aggressiv: „... Nicht im Augenblick.“ Der, dem das gilt, überrascht, fast bestürzt, gibt zurück, daran denke er auch gar nicht. „Na also“, sagt der erste in kaltschnäuzigem Ton, den kleinen Wortwechsel ebenso abrupt abschließend.

Die kleine Geschichte findet sich bei Michel Leiris, im „Band am Hals der Olympia“ (S.300), eine kleine Geschichte aus dem Alltag kleiner Leute. Sie ließ den, der sie niederschrieb, verständnislos zurück: „Ich vermerkte nur, daß der Mann, der mir bis dahin den Rücken zugedreht hatte, die Zeitung *Le Monde* las. In dieser Ausgabe - ich wußte es, weil ich dieselbe Zeitung ein oder zwei Stunden zuvor in den Händen gehabt hatte - berichtete ein Artikel, daß in einer Wohnung im fünften Arrondissement fünf junge Frauen aus Deutschland festgenommen worden waren, die im Verdacht standen, mit der Baader-Meinhof-Gruppe und den Roten Brigaden in Verbindung zu stehen. Gewiß war der, der mich angesprochen hatte, kein Terrorist, aber ich vermute, daß er bei der Lektüre des betreffenden Artikels nicht ohne Sympathie an solche Dinge dachte: an Entführungen, Geiselnahmen, Mord an Nächsten oder an jede Form von Bruch mit den Grundregeln, die das bürgerliche Leben schützen.“

Vielleicht, vielleicht auch nicht. Nicht so sehr darauf kommt es an als auf diese Geste: Die Zeitung sinken zu lassen, sich in der Lektüre zu unterbrechen, unvermittelt aus sich herauszufahren und wirres Zeug zu reden. Eine kleine Katastrophe hat sich hier ereignet, die den Mann wohl selbst überrascht hat; unvermittelter Einsturz des „Sinns“ und der Konvention, in die der Alltag sonst verstrickt ist; unvermittelt durchschlagende Kraft einer Faszination, in der die üblichen Sicherungen durchgehen;

merkwürdiger Terrorismus der Lektüre, der Assoziation, der Unterbrechung und des dann aufgeschobenen Anschlags: „Nicht im Augenblick“, stieß der Mann hervor, irgendeine Sicherung sprang gerade noch ein und schob sich dazwischen.

Kraft der Herausforderung

Andere kleine Begebenheiten ließen sich hier anschließen. In Hamburg sah sich der Vater von Holger Meins genötigt, das Grab seines Sohnes mit Stahlplatten gegen die fortwährenden Anschläge zu sichern, denen es ausgesetzt blieb. Was dem Mann in der Metro selbst noch gelang: den Anschlag aufzuschieben, zu dem er sich herausgefordert erlebte, das besorgte hier der Vater stellvertretend für die Institution, die über der „Totenruhe“ zu wachen hat. Doch über wessen Ruhe? Nicht über der des toten Terroristen - alle Rituale des Grabes entspringen der Furcht vor einer Wiederkehr der Toten, sind Sorge um die Ruhe der Lebenden. Erst recht jenes Spektakel, in dem dieser Staat Baader, Meinhof, Ensslin, Raspe oder Meins begraben wollte, ein Spektakel der Medien, der Überwachung, der lückenlosen Aufzeichnung und Protokollierung. Als sollte festgeschrieben werden, daß die Toten wirklich tot sind und nicht wieder in den verletzbaren Schutzpark der Lebenden einbrechen können; zugleich aber, als würden sie bei ihrer Beerdigung eine ungeahnte Kraft erlangen, als würde ein rätselhafter Funke überspringen, wurde das Ereignis mit Foto-, Video- und Tonbandsystemen belagert, durchsetzt, als Spektakel erst inszeniert: verzweifelter und lächerlicher Versuch, jener unheimlichen Macht einer Herausforderung auf die Spur zu kommen, die von den toten Terroristen ausgeht. Die Stahlplatten am Grab Holger Meins' sichern die Totenruhe; sie bezeichnen die unverminderte Furcht vor ihrer Herausforderung und seiner Wiederkehr.

Animistische Kulturen kennen diese Furcht, doch nur in der unseren kann sie sich in Anschlägen auf das Grab realisieren und bestätigen: im terroristischen Anschlag, in dem sich diese Wiederkehr gerade vollzieht. Wie jener Prozeß, der in Han-

nover gegen den toten, zu Tode gehetzten Peter Brückner andauert. Er blieb die Gerichtskosten eines ersten Prozesses schuldig, dessen Ende er zwar nicht erlebte und in dem er daher nicht verurteilt wurde, doch sicher verurteilt worden *wäre*: ebenso lächerlicher, unheimlicher, verzweifelter, wahnsinniger Versuch, zwischen sich und den Toten wenigstens die Stahlplatte eines Urteils zu schieben. Oder der hysterische Taumel, der einsetzte, als jemand seine klammheimliche Freude über einen tödlichen Anschlag signalisierte - wenn auch, um diese Freude unverzüglich und im Geist revolutionärer Strategiebildung zu dementieren. Diese klammheimliche Freude wurde zum geflügelten Wort, das Dementi blieb ohne Interesse; kein liberaler Kritiker drang wirklich durch, wenn er auf die Substanz des Mescalero-Textes verwies.

Als handle es sich um einen Virus, der das Soziale - von „außen“, von „innen“? - tödlich anzustecken fähig sei, mußte jedes noch so winzige Anzeichen einer klammheimlichen Freude mit äußerster Aufmerksamkeit lokalisiert, eingekreist, unschädlich gemacht, mußten von ihm infizierte Stellen isoliert werden: gegen alternative Blätter ohne größeren Einfluß wurden Prozesse eingeleitet, gegen ihre Redakteure maßlose Urteile herbeigeführt. Doch auch hier erlitt der Versuch einer lückenlosen Verfolgung und Überwachung das gleiche Schicksal des Spektakels. Auf die Verurteilung des einen Nachdrucks folgte ein neuer Nachdruck, auf dessen Verurteilung ein dritter und so fort - kein souveräner Entschluß vermochte die Instanzen der Macht aus dieser sich erweiternden Spirale zu befreien. Das Spektakel, das die Wirkung des Mescalero-Textes brechen sollte, vervielfältigte sie erst ins Unerwartete.

Grenzen der Aufzeichnung

Das wirre Gestammel und das „Nicht im Augenblick“; der tote Holger Meins und die Stahlplatte; der tote Peter Brückner und der ausstehende Urteilsspruch; der Mescalero und die Macht des geflügelten Wortes - die Logik der Machtapparate dreht immer



Stuttgart 1977

weiter aus sich heraus. Auf unheimliche Weise sind sie gezwungen, in ihrem gewaltvollen Versuch einer Antwort alle Grenzen zu verwischen, die einmal Alltag und Normalität definierten und damit die Legitimation der Apparate selbst begründen sollten: Grenzen zwischen dem Spuk der Einbildung und der Realität der Tatsachen, zwischen dem Vergehen und der Sühne, zwischen der Strafe und dem Vergessen, zwischen den Lebenden und den Toten. Was die Maßlosigkeit, der die Logik der Macht verfällt, bezeugt, ist allein die Maßlosigkeit der Herausforderung, der sie mit aller Gewalt begegnet und der sie doch nicht begegnen kann, die sie im Gegenteil unterstreicht. Die Angst vor dem unendlich Kleinen, dem nicht zu Diskutierenden der Klammheimlichkeit, dem nicht zu registrierenden Funken, jener Ansteckung, die nicht aufzuzeichnen ist: „Das Geheimnis liegt darin, der Ordnung des Realen etwas absolut Imaginäres entgegenzusetzen, etwas auf der realen Ebene absolut Wirkungsloses, dessen impulsive Energie jedoch das gesamte Reale absorbiert, die ganze Gewalt der realen Macht, die hier sich verliert.“ (Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, S. 14)

Und das ist entscheidend. All dies macht es nämlich in jeder Hinsicht unmöglich, von den Aktivisten der RAF, der Be-

wegung 2. Juni und anderer als *Kriminellen* zu sprechen. Es ist unmöglich, selbst wenn alle verfügbaren und neu geschriebenen Paragraphen ihre Aktion als Verbrechen definieren. Denn ein *Verbrechen* bleibt lokale oder regionale Herausforderung der Ordnung; es wird bestraft und damit gesühnt, es lebt mit dem Versprechen eines Vergessens. Dies ist der „Sinn“ sowohl des Verbrechens wie der Justiz, ihres wechselseitigen Spiels, in dem sich die Realität, die Ordnung und der „Sinn“ wiederherstellen. An der terroristischen Aktion aber versagt dieses Spiel, denn sie ist das *Verbrechen aller Verbrechen*, der Anschlag auf den „Sinn“ selbst. Kein Anschlag, der lediglich krisenhafte Unterbrechung des „Sinns“ wäre; kein Einbruch, in dem sich der „Sinn“ regenerieren könnte wie in der kapitalistischen Krise, dem Geburtsakt eines neuen Zyklus, oder dem Chaos des imperialistischen Kriegs, in dem sich neue Einteilungen vorbereiteten und der daher „Chaos“ nicht eigentlich ist; sondern ein Anschlag auf die Mechanismen selbst, die in den „Sinn“ zurückführen. Deshalb ist der Mord ein Verbrechen, einer schwachen Metaphorik auch der Krieg, doch nicht der terroristische Anschlag.

Auf seiner Ebene vermögen die Apparate nicht mehr zu antworten. Ein „Dialog“ war so lange möglich, wie die Revolte „kompatibel“ war, wie sie etwa versuchte,

mit der realen Macht durch die Etablierung einer Gegenmacht zu konkurrieren, der kapitalistischen „Anarchie“ die sozialistische „Ordnung“ entgegenzusetzen, der bürgerlichen Beschneidung des „Sinns“ seine proletarische Entfaltung usw., kurz, solange die Revolte gegen die Ordnung deren eigene Prämissen nicht grundsätzlich verließ. Im gleichen Moment aber, in dem sich das „Sinnlose“ ereignet, das nicht mehr in den Codes der Macht zu Wort kommen kann, das nicht auf die Akkumulation von Macht, „Sinn“ und Ordnung, Aufschub, Geschichte und Perspektive berechnet ist, geraten die Apparate ins Taumeln. Sie antworten mit purer Gewalt und einem maßlosen Output an Zeichen: Die Inflation neuer Gesetzestexte etwa, mit denen sie auf die terroristische Herausforderung entgegnet und ihr den „Sinn“ einer kriminellen Übertretung zuschreiben wollten, illustriert in nur einem kleinen Bereich den ebenso generellen wie hoffnungslosen Versuch, das Wirre, Sinnlose, Klammheimliche, Verschwiegene, Unvermittelte und nicht weiter Vermittelbare in die Ordnung eines „Sinns“ zurückzuübersetzen und einzutragen.

Irgendetwas ist also geschehen in den 70er Jahren, als die westeuropäischen Gesellschaften mit der Herausforderung des Terrorismus konfrontiert wurden, irgendetwas



mit der Macht, die dieser Herausforderung begegnete, irgendetwas mit dem Alltäglichen, das durch diese Herausforderung kippte und nicht wieder zurückfinden wird. Zu durchlässig sind die Grenzen geworden, die den Alltag der kleinen Leute heute vom terroristischen Einbruch trennen, als daß dieser „Alltag“ ihnen noch mehr bedeuten könnte als eine bloße Macht der Gewöhnung, die längst von allen Seiten bedroht und zersetzt wird.

Terror der Schrift

Die architektonische Anlage in Stuttgart-Stammheim ist das gewaltige Denkmal, das diese Republik sich und dieser Erfahrung gesetzt hat; eine Beton, Stahl und Panzerglas gewordene Todesphantasie, der die gefangenen und verurteilten Terroristen überantwortet werden; eine riesige Maschinerie zur Produktion von „Hochsicherheit“, die Tote hervorbringt, um sie dann mit allen Mitteln der Überwachung am Leben zu erhalten. In Stuttgart geht es um einen exemplarischen und verzweifelt Nachweis, nämlich daß es der Ordnung des Realen möglich ist, jede einzelne der „lebendigen“ Regungen lückenlos zu überwachen, zu kontrollieren, aufzuzeichnen und – ihren „Sinn“ zu entziffern. Es geht um den verzweifelt Versuch, der rätselhaften

Macht der Herausforderung durch die Akkumulation der Sicherheit zur „Hochsicherheit“ zu begegnen, durch eine gigantische Akkumulation von architektonischen, juristischen, bürokratischen Vorschriften, die, peinlich befolgt, wie in einer paranoiden Versuchsanordnung das bedrohliche Rätsel dieser Herausforderung lüften könnten.

Eine vergebliche Hoffnung. Längst war diese Ordnung in eine Phase eingetreten, die Henri Lefebvre 1968 die der „terroristischen Gesellschaft“ genannt hat. In ihr „herrscht diffuser Terror. Die Gewalt bleibt latent. Von allen Seiten wird Druck auf die Mitglieder dieser Gesellschaft ausgeübt; sie haben die größten Schwierigkeiten, sich davon zu befreien, den Druck abzuwenden. Jeder wird zum Terroristen und zu seinem eigenen Terroristen; jeder will es werden, in dem er (und sei es nur für einen Augenblick) Macht ausübt. Ein Diktator ist nicht nötig; jeder ist sein eigener Denunziant, und jeder bestraft sich selbst.“ (Das Alltagsleben in der modernen Welt, S.203)

Daher die verführerische Kraft, die ansteckende Wirkung, die von der terroristischen Aktion ausgeht, die stets als eine Bedrohung „von außen“ denunziert wird und doch die Ordnung des „Realen“ längst im innersten erfaßt hat. Ein Prozeß, der alle Grenzen zu unterhöhlen begonnen hat, die

einmal den Alltag, die Normalität und die Legitimation der Macht begründen sollten.

Wie in Panik werden jetzt die Mechanismen der Produktion und Akkumulation der Zeichen bis ins Äußerste getrieben, tritt an die Stelle des Steckbriefs die Fernsehführung, an die Stelle des Briefverkehrs der Bildschirmtext, an die Stelle der Kartei das Netz der digitalen, vom Computer beherrschten Informationsverarbeitung. Doch wie der Mann in der Metro, der in seiner Lektüre aufschreckte und wirres Zeug redete, dieses Überborden und Einbrechen des Sinns gerade in der *Lektüre* unvermittelt erfuhr; wie jene, die der Herausforderung des Grabs eines toten Terroristen nur durch den Anschlag auf dieses Grab begegnen konnten und gerade dadurch dieser Herausforderung erlagen; wie die Staatsanwälte, die im Klammheimlichen die ansteckende Kraft des Sinnlosen ersticken wollten und dadurch im Gegenteil beflügelten, so auch im „Ganzen“. Nichts entgeht dieser Inflation von Zeichen, in der die Apparate der Macht ihre „Realität“ wiedergewinnen wollen und zugleich weiter unterhöhlen.

Lefebvre hatte keinen Zweifel daran, daß sich die terroristische Gesellschaft im Zeichen einer fortwährenden Inflation der Schrift und der geschriebenen Sachen vollenden werde. „Von nun an nimmt die In-

formations- und Speichermaschine als letzter, zugleich wissenschaftlicher wie praktischer Endpunkt des Schreibens und der Rückläufigkeit Profil an. Sie schreibt ein und schreibt vor. Sie kann mit dem Gott der Theologen eine glückliche Ehe führen, obgleich sie sich anmaßt, ihn zu ersetzen, da sie ihn in einem Komplex von Leitungen und Lampen 'verkörpert'.“ (S.217)

Längst haben sich die Konturen dieser Ordnung abgezeichnet, in der jede lebendige Regung der Allgegenwart von Kontrolle, Reglementierung, Registratur unterworfen wird. In der jede Äußerung „schriftliche“, der Logik der Informationsverarbeitung kompatible Äußerung wird und ein jedes „Sich-Einschreiben“ unmittelbar auf ein „Vorgeschriebenes“, ein Programm, trifft, dem es unverzüglich unterworfen ist. Ein winziger Riß wird sich hier geschlossen haben: der zwischen der „lebendigen“ Äußerung des „Sich-Einschreibens“ und der „toten“ Struktur des „Vorgeschriebenen“ oder der „Vorschrift“. Das System antwortet sofort, schreibt die Arbeit des Sich-Einschreibens vor und schmiegt sich ihr an; unmittelbares Diktat der Schrift, unmittelbare Möglichkeit einer Sanktion durch die Maschinen der Einschreibung. Ein Riß wird sich hier geschlossen haben, in dem die Philosophie einmal die Möglichkeit von Freiheit glaubte sistieren zu können; ein Riß, in dem die *Moral* ihren Spielraum hatte: jenes Kantsche An-Sich, das, den Menschen unerkennbar, ihnen dennoch unauslöschlich eingeschrieben sei. Aber im gleichen Moment, in dem dieser Riß geschlossen sein wird, reißt er auch alles mit sich: zunächst die *Moral* und die Freiheit, aus der die Macht einst das verstandesbegabte Individuum und die Ordnung des Alltäglichen begründen wollten, und schließlich, von einem bestimmten Punkt dieser Inflation an, auch das die Macht selbst.

Diese Schrift, mit der totale Aufzeichnung hergestellt, mit der das Überborden des Sinns, das Sinnlose der wirren Rede reduziert und reguliert werden soll, entgeht keineswegs der Inflation von Zeichen. Im Gegenteil bringt sie diese Inflation erst völlig und bis zu jenem Punkt zum Tragen, an



dem das System der inflationären Aufzeichnung zerfällt.

Die Praktiker der Machtapparate wissen das sehr wohl, aber sind unentrinnbar in dieser sich erweiternde Spirale verfangen. Der Hamburger Verfassungsschutz-Leiter Christian Lochte äußerte sich im August 1983 in einem Interview des „Spiegel“ folgendermaßen: „Unsere langjährigen Erfahrungen mit der 'Beobachtenden Fahnung' sind außerordentlich negativ. Sie hat bisher absolut nichts gebracht, und es ist auch nicht absehbar, daß sie überhaupt jemals etwas bringen könnte. Die Bewegungsbilder, die nun riesige Schrankwände füllen, sind völlig untauglich, insbesondere für die Arbeit eines Nachrichtendienstes. (...) Unsere Terroristenanhänger im Computer vermehren sich wie die Karnik-

kel...“

„Zuerst wurden die sogenannten erkannten Unterstützer zur Beobachtung eingegeben, dann wurden deren Kontaktpersonen hinzugenommen. Beispiel: Wenn eine 'BEFA'-Person im Zug saß, im Sechs-Personen-Abteil, nahm die Grenzpolizei, die anderen fünf Jugendlichen als Kontaktperson eines Unterstützers dazu. Wenn man nun einen dieser fünf durch Zufall mit Freunden auf einer Reise nach Berlin feststellte, wurden die Freunde zu sogenannten Kontaktpersonen. Nach relativ kurzer Zeit gab es im Computer rund 11 000.“

„Das System führt zu aberwitzigen Resultaten. Die Fülle von Ergebnissen erdrückt, macht blind.“ Doch dieser Absurdität ist nicht zu entgehen: „Wenn die Betrof-



fenen endlich selbst einsehen, daß ein System nichts taugt, schaffen sie es nicht ab, sondern versuchen, es noch zu vervollständigen. Da wird auf den Unfug, als i-Tüpfelchen, noch mehr Unfug gesetzt.“

Mausoleum Stammheim

An diesem Punkt hat sich der Zyklus geschlossen. Wie in Panik versucht die Ordnung, ihre „Realität“ durch immer neue und immer größere Datenspeicher, durch immer schneller und effektiver arbeitende Programme zu definieren, die diese Datenspeicher durchqueren, die gespeicherten Zeichen aufrufen, bearbeiten und wieder einschreiben können. Am Ende steht der Aberwitz, der Unfug, die Blindheit. Die Apparate kollabieren. Analog zum Kapitalprozeß, in dem die Profitrate mit wachsen-

der Akkumulation sinkt, obwohl die Masse des Mehrwerts ins Schwindelerregende steigt, ist auch die Akkumulation digitaler Zeichen einer Bedrohung ausgesetzt, der sie nicht unendlich entgeht. Das System des ubiquitären Zugriffs kippt um; es stirbt am zu Kleinen, das die Logik der Akkumulation matt setzt. „Auch unsere Führer suchen vergeblich danach, wo die Macht geblieben ist.“ (Joseph Weizenbaum, Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft, S.337)

In den letzten Wochen wurde der Vorschlag heftig diskutiert, vom Staat eine Amnestie der gefangenen Aktivisten der RAF, der Bewegung 2.Juni und anderer zu erlangen, um sodann das Projekt einer militanten Linken in aller symbolischen Form aufzulösen. Der Vorschlag arbeitet mit der Hy-

pothese, der „Sieg“ des Staatsapparates sei ebenso evident wie die „Niederlage“ der militanten Aktivisten. Dem wäre durch die Hypothese zu antworten, daß diese Oppositionen längst ihren Sinn verloren haben. Das Stammheimer Denkmal ist kein Siegeszeichen; es ist ein Grab, ein gewaltiges Mausoleum, in dem beides mumifiziert wird: die revolutionäre Moral der Aktivisten wie auch der Sinn dieses Staatswesens. Betroffen, hilflos, gleichgültig, in jedem Fall ohnmächtig erleben jene, die noch an den geschichtlichen Sinn einer Revolution glauben, daß nichts der Inflation entgeht, nicht einmal die Macht – die ihre wie die ihrer Feinde. Es wäre daher die andere Möglichkeit ins Auge zu fassen: die Revolution gegen diesen „Sinn“. Jede Inflation erlebt ihr Ende in einer völligen *Entwertung* der kursierenden Zeichen, und erst dies wäre auch das mögliche Ende ihres Terrors. Die Aktivisten der RAF, deren revolutionäre Moral einmal dieser Inflation begegnen wollte, haben sie im Gegenteil beschleunigt und noch in den Apparaten hervorgerufen. Dies ist, wenn schon in solchen Begriffen gesprochen werden soll, ihr „Sieg“.

Eine Entwertung aber hieße, das Unwahrscheinliche zu verlangen: von dieser Gesellschaft zu erwarten, ins Stammheimer Mausoleum als ihr eigenes Gesicht zu sehen und daran zu erschrecken. Unmöglicher Ausweg, für die Freiheit der Militanten einzutreten, und doch der einzige, der geblieben ist.

Michel Leiris beschrieb den Mann in der Metro: „Er war ein Mann von etwas über dreißig, sehr dunkelhaarig, mit einem blassen Gesicht, das glattrasiert war bis auf die dichten Koteletten, die ihm halb über die Ohren reichten, zweifellos von sehr hohem Wuchs (daher sein selbstbewußtes Gehabe), und keineswegs häßlich, wenn er auch ein wenig vulgär wirkte. War er besoffen? Oder einfach ein Witzbold, der dem alten Herren, der ich bin, Angst einjagen wollte? Ich werde es nie erfahren, und zwar umso weniger, als ich nach unserem kurzen Wortwechsel unseren Wagen zum Umsteigen verlassen mußte.“

Christian Mürner (Text)/Gesche-M. Cordes (Fotos)

Das Zeichen

Wir sehen, riechen, schmecken, hören, tasten ja nicht über die Dinge und Tatsachen hinweg. Und die Phänomene stehen für sich. Allerdings geben sie nach uns meistens eine bestimmte Richtung oder einen Wert an. Und sie können Zeichen werden. Der Alltag der Zeichen bestätigt oder problematisiert alles. Die Theorie der Zeichen beschäftigt sich also mit allem. Das ist übertrieben. Ein paar Zeichen aufspüren und zusammenbasteln, mit Einfällen und räuberischen Stellen und Einflüssen (von Eco, Baudrillard, Ginzburg, Rossi-Landi, Trabant, Holenstein...): Wir könnten das als Anfang, als Motiv bezeichnen, wenn es nicht so pathetisch klingen würde.

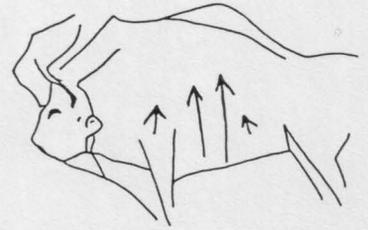


Vielleicht ist das auch eine Hypothese: Ein Pfeil im Sand, quer neben der Fußspur. Aber es ist ein Mißverständnis, umgekehrt gedeutet: Es ist in Wirklichkeit die Spur eines Möwenfußes. Die Schwimmhäute glätteten den Sand und betonen die Typografie. Die Vogelgattung weist mit dem Abdruck weit zurück – auf ihre Abstammung in die Zeit der Dinosaurier. Sind solche Sandspiele nicht auch philosophisch überliefert?

Mindestens seit der Wiederentdeckung der Höhlenzeichnungen ist bekannt, daß der Pfeil nicht nur ein Hinweis, sondern zugleich die Darstellung der Waffe ist. Dieser Pfeil beschwört oder pädagogisiert die wunde Stelle eines Tieres. „das wissen, wo das Herz des Büffels sitzt, gibt dem jäger allerdings magische kräfte.“ (Brecht) (Der Pfeil im abstrakten Herz jedoch verlor seine Spitze: ein mutmaßlicher Amor hat ihn abgegeben!) Der Büffel wurde zudem oft mit zwei Köpfen dargestellt, als ob er zurückblicken, den Kopf zurückwerfen würde, nachdem die Pfeile ihn getroffen haben. Ist die Verdoppelung des Kopfes eine Bewegungsdarstellung oder der Ausdruck vom momentanen, besser unterbrochenen Le-

ben, von Anfang und Ende? Hat nicht Picasso die Darstellungstechnik in gewissen Porträts (mit verschiedenen Augenhöhen usw.) wiedererfunden? In anderen Höhlen wurden übrigens auch geometrische Zeichen, besonders bezogen auf die Stellung der Gestirne und der Zeit, entdeckt.

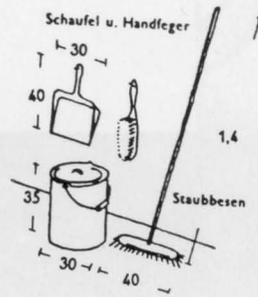
Vor mehr als vierzig Jahren wurde, wenn wir uns recht erinnern durch Zufall, durch spielende Jugendliche, die berühmten Höhlenbilder in Südwestfrankreich gefunden. Man traute allerdings zuerst den frühen Menschen eine solche Künstlerische Fähigkeit nicht zu und hielt die Maleereien für Fälschungen. Vor zwanzig Jahren wurden die Höhlen geschlossen, die gewöhnlichen Besucher ausgeschlossen, weil die Zeichnungen geschützt werden sollten. Nun wurde unmittelbar neben den Originalhöhlen, berichtet eine Zeitschrift, eine Nachbildung mit Kopien der Höhlenzeichnungen eröffnet. Über ein Dutzend Künstler hätten mehr als zehn Jahre lang mit dem Originalmaterial die imitierten Felswände bemalt. Können wir hoffen, daß nicht, in wiederum vierzig Jahren, plötzlich die beiden Höhlen verwechselt werden?



Mitte der sechziger Jahre, berichtete vor einiger Zeit eine andere Zeitung, hätte die US-Army für den damaligen Vietnamkrieg über hundertzwanzig Paar sogenannter Geheimstiefel produziert und wahrscheinlich an ihre Soldaten verteilt. Diese Stiefel, die äußerlich den gängigen Militärstiefeln glichen, hätten den Abdruck von nackten Füßen oder von Ho-Chi-Minh-Sandalen hinterlassen. Offenbar sollte damit der Gegner, „die Dschungelkämpfer des Vietkong“, getäuscht werden – oder war die Armee und Industrie an der Konstruktion von eigenen Fallen und der Fortdauer des Krieges interessiert?

Jede Spur wirkt erst durch ihre Entstehung und Umgebung. Oder durch die Beziehung zum Kontext und zur Geschichte erhält die Spur ihre Bedeutung. Und in der Spur bleibt eine Spur davon erhalten, egal wo und wohin wir sie transportieren. Oft sind es auch Details oder sogenannt Unwichtiges, das im Endeffekt oder Affekt die eigentliche Bedeutung ausmacht. Doch das letztere verweist nur darauf, daß die Spur gelesen (werden) wird. Sie steht in der Zeit. Sie bildet eine Hypothese zur Zukunft





oder von der Vergangenheit, sie ist gekoppelt mit Wissen und Wissen-wollen. Dieses Wissen aber ist eine Frage, sonst wäre es nur Macht. Und die Macht ist auch schon soweit, daß sie annimmt, daß das Zeichen (ihrer Gewalt, ihres Monopols) zum Gehorchen ausreicht.

Die vorindustrielle Produktionsweise, gemeint ist hier vor allem diejenige des Handwerkers, übermitteln sich nicht in erster Linie durch Zeichen oder Symbole, sondern durch die praktische Tätigkeit selbst. Diese Vorgehensweise ist derjenigen des bildenden Künstlers nahe. Die Etymologie des Wortes Technik (als Handwerk, Kunst und Wissenschaft) vermittelt dies. Allerdings ist das Werkzeug des Handwerkers in der unmittelbaren Interaktion mit dem Zeichen identisch; von außen betrachtet, wird das Instrument und Hilfsmittel aber vom Zeichen unterschieden – das letztere bekommt eine weitere gesellschaftliche Funktion, löst sich gewissermaßen ein Stück mehr aus dem natürlichen Zusammenhang. Eine vollständige Trennung ist a priori unmöglich, es wäre die nicht überlebende Krise des Zeichens. Das

Zeichen tritt auf einer anderen Ebene für sich selbst ein in den natürlichen Zusammenhang und wird materiell, insofern es ursprünglich die Trennung eliminiert hat. Und es gilt: Nur ein Paradox verdient die Bezeichnung A priori. Es ist unmöglich, Wirklichkeit in Zeichen zu übersetzen, die ihr äquivalent oder gar identisch sind. Das wären gar keine Zeichen mehr, sondern Aspekte; aber es ist uns darüber nicht anders möglich als über und in Wirklichkeit mit Zeichen zu informieren und zu kommunizieren. Ende der fünfziger Jahre gab es in der Kunsthalle Basel, gesponsert durch einen Pharma-Giganten, eine Ausstellung mit dem Titel „Kunst und Naturform“. Hier wurden Plastiken von Bill mikroskopischen Aufnahmen von bestimmten Kristallen oder von Knochenbälkchen im Schienbein des Menschen – oder Pollocks spontane Aktionsmalerei Gliazellen der menschlichen Großhirnrinde gegenübergestellt. Die Analogien waren und sind verblüffend; zu welchen Gunsten gehen sie aus?

Viele Handwerker nun gaben den von ihnen produzierten oder sogar erfundenen Gegenständen und Werkzeugen ihre per-

sönlichen Zeichen mit. Damit war schon vorgegeben (für das industrielle und werbeteknische Zeitalter), daß die Gebrauchswertorientierung durch die Markenzeichen abgelöst werden konnten. Wir sprechen nicht mehr vom Klebestreifen, sondern von Tesafilm usw. Ebenso haben bekannt gewordene zeitgenössische Maler im Kunsthandel schon ihre (farbigen) Perioden und ihren Stil, der dann für werdende Künstler zur Bedeutung der Reife wird – die Verhältnisse, die Relativität und Relationalität, gehen verloren.

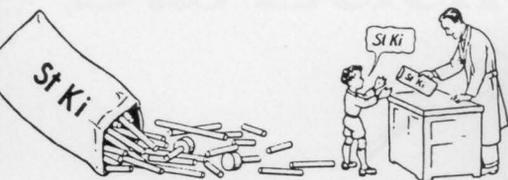
Wenn das Zeichen (wie das Werkzeug) mit der Tätigkeit zusammengesehen wird, dann könnten „erstarrte Handlungen“ kurz Marken genannt werden. Die Marken sind die aus dem Ablauf entstandenen oder von ihm einfach getrennt vorliegende „Werke“. Hier jedoch verweigert die Etymologie des Wortes Marke (über das französische „timbre“) die Bestätigung, es kann ebensogut mit einem Klang, mit dem Erzeuger des Klangs, dem Tambour, in Verbindung gebracht werden. Übrigens wurde (von Benjamin) genauso zwischen Zeichen und Mal, dessen „Medium die Malerei“ ausmache, unterschieden.

Es geht also nun schon um die Abwesenheit oder Anwesenheit von Sachverhalten, um die Präsentations- oder Repräsentationsfunktion der Zeichen. Dazu kommt, daß der Körper das Zeichen begrub, subsumierte. Nachdem das Bewußtsein aber das Zeichen vom Körper, den es zuerst auch überging, löst und ebenso betrachtet oder zeitweise Aufmerksamkeit schenkt, wird es praktisch identisch mit der Sprache. Ihre Voraussetzung, die Zeigegeste, und die folgenden Kombinationen von Gesten und Lauten ergeben wirkliche Ausdrücke. So vielfältig diese auch sind, sie reduzieren inhaltliche Komplexität und bleiben mehrdeutig. Trotzdem wird/ist die Sprache das wichtigste Gefäß der gesellschaftlichen Realität und Geschichte.

Unsere Arbeit, grundlegende Auseinandersetzung mit der Natur, stellt Kunstprodukte (Artefakte) her. Und innerhalb dieser Arbeit kommunizieren, sprechen wir, und zwar über die Tatsachen.

Nun kontert, revoltiert das Zeichen, in





der und durch die Industrialisierung und Bürokratisierung. Als „Zeitzeichen“ - gegen Verlassenheit, Einsamkeit, Kälte, Bedrohung, gegen Not als Hilferuf, für Offenheit, Offensive, Gags usw. Eine saubere Stadt ist plötzlich besprayed. (Die „Mauer“ ist schon beinahe einseitig voll.) der Spray, die neue Spur. Schmiererei und Spray. Wo sonst niemand hinschaut, die gewisse Anonymität, das wird nun zum Grund der Auseinandersetzung. Vorstellungen, Vorurteile und Vermutungen treffen zusammen und begrenzen zugleich die Möglichkeiten. Die Ambivalenz der Gefühle entlarvt uns dabei. Wer nicht ausschließt, ist schon ausgeschlossen. Es fehlt(e) die Chance selbst wählen-lernen zu können. Der Spray ist also nicht nur eine Markierung, sondern eine Artikulation bezogen auf ein bestimmtes Gebiet, die alternative (da die Spraydose ja zweckentfremdet eingesetzt wird) und symbolbegleitende Inbesitznahme eines Territoriums. Auch wenn es mißverständlich klingt und vielleicht zu früh und nur ein Wortspiel ist: der Ansatz einer Veränderung, der offen ausgetragenen Kontroverse, kurz die „neue Volkskunst“. „Punk sei Dank“ - „Gott sei Punk“.

Wir nehmen als Beispiel das Zeichen, das 1980 überall in Zürich zu sehen war; ein oft leicht geneigter u-förmiger Aufriß, in den einerseits beziehungsweise von unter zwei Spitzen umgekehrt v-förmig hineinragen, das ganze abgehoben überdeckt von einem geraden zugleich schiefen Strich, über-nicht unterstrichen. Jemand, dem wir dieses Zeichen vorlegen, reagiert mit Desinteresse, „weiß ich nicht“, und fügt abschätzig hinzu, „wahrscheinlich AJZ“, was Autonomes Jugendzentrum bedeutet, das inzwischen von den wachsamen Behörden geschlossen wurde, weil man keine rechtsfreien Räume dulden will. Jemand anders sagt gleich, „wahrscheinlich AJZ, habe ich jedenfalls einmal gehört, ist auch das Naheliegendste - oder dann bedeutet es eben schlicht nichts, wieso nicht - die Zürcher Runen, da sollen die anderen nichts davon wissen und staunen und rätseln.“

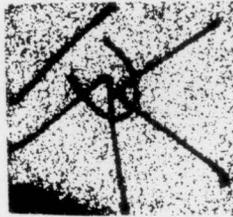
Gibt es Zeichen, die nichts beabsichtigen? Sind sie noch Zeichen oder nur Spiegel? Leere Zeichen mit dem Spray - Graffiti



ohne Inhalt - aber in bezug auf eine gesellschaftliche Situation aus deren einseitigen Verhältnissen heraus sie tatkräftig entstanden sind. Ihr Sinn liegt in dieser Spannung, Differenz, so wirken sie als Zeichen.

Möglicherweise ist das besagte Zeichen aber tatsächlich für das aus Buchsta-

ben bestehende Lautzeichen nur ein Bild- oder Begriffszeichen, analog beispielsweise der chinesischen Schrift, deren Komplexität höher und dementsprechend die En- und Dekodierung schwieriger ist. Und unser normiertes, festgefügtes Alphabet und die Grammatik lassen keine neuen Buch-



staben-Erfindungen mehr zu (außer zu Teilen bei der individuellen Handschrift), im Gegensatz zu der fernöstlichen, eher auf allgemeinen Prinzipien beruhenden schriftlichen Vorgehensweise.

Wir haben also das oben erwähnte Zeichen einem Sinologen vorgelegt. Er erkannte darin, ohne von Zeit und Ort etwas zu wissen, das chinesische Zeichen für „gehen“ oder zumindest ein „rituelles Bedeutungselement“, möglich wäre auch, meinte er, das Zeichen für „Kleid“. Das genügte uns. Es bestätigte unsere angenehme Interpretation von „Bewegig“ (der neuen sogenannten Zürcher Jugendbewegung), also ein Zeichen der Konfrontation, des Wechsels, der Kollision, des Eingriffs in eine abgerundete, autoritär-phallische Angelegenheit. Der Deckel eines Topfes geht hoch – „jetzt isch gnueg Heu dunne“. Der Sinologe ergänzte: „Es könnten aber auch abstrakte Schlüssel sein, die an einem Ring oder Bügel hängen.“

So haben die öffentliche Meinung und das Gericht den „Sprayer von Zürich“ be- und verurteilt, indem sie den starren Standpunkt der Konventionalität (sprich „Sachbeschädigung“ anstelle der Verzierung, Verschönerung) nicht verließen. „Daß sie die Kunst so empört, könnte ein Zeichen dafür sein, daß sie für sie das eigentlich Unerlaubte ist, das Medium des sich den Ordnungen widersetzenden Ichs, der Abgrund. Sonst würden sie nicht die Kunst zur Verantwortung ziehen, wenn sie nicht eine verborgene Beziehung zu ihr hätten. Kunst ist für sie Dekor, der Rahmen um das Leben, sie ist der Verstärker ihrer Gesten, der Verstärker ihrer Auftritte, der Begleiter ihrer Irrationalität, der Souffleur ihrer Rolle, der Teppich für ihr Pathos, die Linie, auf der sie schreiben, die Bestätigung ihrer Wahrnehmung, das Wiedererkennen in ihren Ohren.“ (Kolleritsch)

Übrigens auch der abwertende Vergleich der Spraymotive mit Kinderzeichnungen, sogenannten Kritzeleien, „Kriggelkraggel“, ist überflüssig; Erwachsene, auch Künstler(innen), nicht einmal dieselben, die als Kinder die entsprechenden Zeichnungen gemacht haben, bringen sie erneut zustande. Zudem spricht der

行
gehen



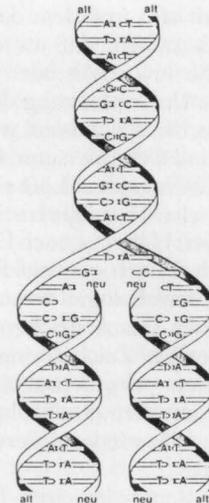
rituelles
Bedeutungselement

衣
Kleid

Vergleich gegen die eigene postulierte Moral und Pädagogik und diskriminiert ein ungeheures Potential an Kreativität, das dann ohnehin durch die Schule verschüttet wird.

Wären schon lange weitere Erklärungen, Unterscheidungen und damit Unterordnungen und Einteilungen notwendig? Welches ist der Oberbegriff: Zeichen oder Symbol? Das Zeichen bekennt Farbe – Farben benennen das Symbol. Repräsentiert dieses also nur, während jenes präsentiert? Das Symbol könnte eben schlicht auch als unbestimmtes oder willkürliches Zeichen beschrieben werden, im Sinne traditioneller, geschichtlich bestimmter, künstlicher Regeln, nach dem, was einem in den Sinn kommt, auch Wahn-Sinn, wieso sollte er ausgeschlossen werden? Zeichen und Symbol also eine streng kodierte Verkettungen mit vielfältigen Möglichkeiten, genauso wie zwischen Materie und Leben unterschieden beziehungsweise nichtunterschieden werden kann.

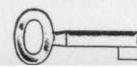
Auch die religiöse oder mythische Symbolik wäre zu erwähnen. Die erstere ist versammelt in einem Buch (der Bücher) und verspricht so demjenigen, der an sie glaubt, scheinbar Klarheit. Mythen und Le-



genden können immer neu, auch alltäglich, geschaffen und erzählt werden.

Die Psychoanalyse bezieht ihre Symbolik auf die Träume, die unser Denken offenbar unkontrolliert läßt. Der Symbolik der Träume wohne, immer eine Regression zu einer einfacheren Art der Auffassung inne“ (Jones) – was ein gewisser Widerspruch auf der Ebene des Bewußtsein provoziert, wenn vom Menschen als „symbolischem Wesen“ die Rede ist oder die Etymologie vom „Zusammenbringen und Untereinanderweben“ (was fast ein System ausmacht) hinzugefügt wird. Doch wieder ergibt nach unserer Ansicht gerade dieser Bruch, diese Distanz, den mehrdimensionalen Ansatz beispielsweise der Therapie der Symbole, kurz der Sprach-, Traum und Trauerarbeit.

Freud führte das berühmte Lächeln von Leonardos Mona Lisa auf eine Vereingung von mindestens zwei verschiedenen „Elementen“ zurück, der Zärtlichkeit, der mütterlichen Liebkosungen und des Rätsels, der dämonischen Verführung. Leonardo habe als Maler „dieses Lächeln mit dem Pinsel“ überwunden oder neu geschaffen, und damit „die Herrschaft einer Hemmung, die ihm verbot, je wieder solche Zärtlichkeiten von Frauenlippen zu begehren“ gemeistert. Duchamp malte der Mona Lisa einen Schnauz – war sie also ein Mann, hat Leonardo homosexuelle Neigungen verschleiert?



Schwarz



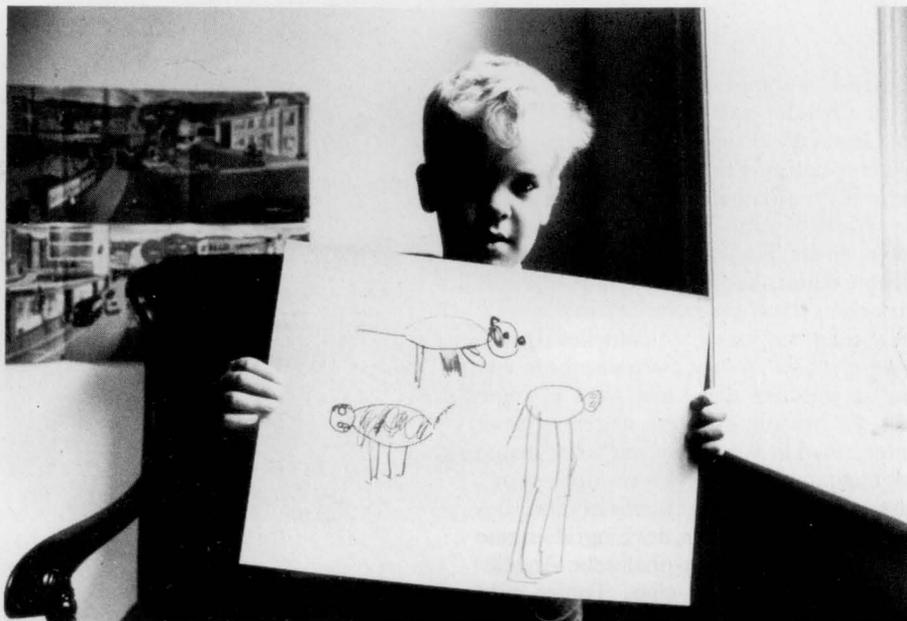
Weiss

Können wir also trotzdem das Kunstwerk so weit öffnen, daß es den Gebrauchswert für uns erhält oder erreicht? Haben wir die Unterschätzung des Bildes oder der Fotos, die dynamisiert, wie Musik und Theater und Gebärden, und nicht statisch wirken, überwunden? Läßt sich dabei ahnen, welches Leben möglich ist? Ist es etwa nur ein Spiel? Hat nicht auch Duchamp dann nur noch Schach gespielt? Hat nicht eine gewisse Psychologie versucht, aus dem Leben einen Test zu machen – ausgezählt und etikettiert? Zeichne einmal deine Familie in Tieren – es gibt ja auch fast nur Kinderbücher mit vermenschlichten Tiergeschichten... Alles wieder isoliert, was zusammengehört?

„Mit dem Benennen eines Dings ist noch nichts getan. Es hat auch keinen Namen, außer im Spiel.“ (Wittgenstein) Das Standesamt registriert alle Namen, aber gewisse Vornamen läßt es nicht zu.

An einem Konzert von „Künstler für den Frieden“ singt und spielt die holländische Popgruppe „bots“ ihr bekanntes Lied „Aufstehn“: „Alle sollen aufstehn, die...“ Nach und nach steht das Publikum auf, etwa in der Mitte des Stückes auch wir, etwas neben uns bleiben einige immer noch und für immer sitzen. Wir stellen uns vor, daß einige diejenigen, die sitzen bleiben, nicht verstehen und ausgrenzen werden, dabei ist doch klar, daß das Lied auch und vielleicht richtigerweise als Metapher verstanden werden kann oder muß – was ist beispielsweise mit den Menschen oder Politikern, die irgendwo zufällig stehen, nichts wissen von diesem Lied oder sogar dagegen wirken?

Stichwort Aufkleber. „Atomkraft – nein danke!“ Die lächelnde Sonne ist schon ein bißchen veraltet. „Alles frisch!“ „Ja!“ Bilderduden. Warenästhetik. Walkman. Aber ebenso ist der Widerstand real (partiell) und zugleich ein Zeichen. Ein Zeichen der Unterbrechung, des Durchbrechens der Serien, des Nicht-mitmachens. Pause. Schluß jetzt. Schnitt.



Suchbild: Wo ist der Fischer? Nein, es ist nicht Dr. Hecht! Es ist auch keine Witzfigur aus Pappe im Schaufenster. Er trägt vielmehr Plastik und ein Preisschild. Er ist richtig angezogen und in Originalgröße. Wo ist der Fischer?





verstanden werden. Politische Anführungszeichen. Anführungszeichen aber sind selbst vielseitig, oft obskur; sie verweisen auf Pseudoaktualität, sind auf die Vorspiegelung falscher Tatsachen aus, auf das eigentlich ja nicht Vorhandene, auf das Sogenannte, das sich nur auf Worte und nicht auf Gegenstände und Vergegenwärtigungen beziehen soll. Doch deuten sie auch einen speziellen Sinn, eine Hervorhebung an. Sie dienen wiederum als Ersatz, mangels eines besseren Ausdrucks. Ihre Ambiguität gleicht einem Vexierbild, sie schützen, verdecken, verstecken, aber nur vorläufig – sie werden zur Infragestellung, zum Konzept, das etwas in Bewegung bringen kann.

Wir versuchten eine Polemik gegen die abstrakte Zeichentheorie mit zusammengesuchten Beispielen und als Bilder- oder Fotogeschichte, ebenso eine Polemik gegen diejenige Praxis, die nicht nach-zudenken vorgibt. Es ging uns um die Fähigkeit aktiv, kooperativ Zeichen und Sachen gemeinsam zu strukturieren und sie über sich selbst und uns anzueignen, was nur möglich scheint, durch eine konkrete (poetische) Semiotik.

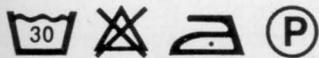
S e m i o t i k .

S e m i o t i k .

S e m i o t

S e m

Gibt es noch Wunder, geschehen noch Zeichen? Werden noch Zeichen von höherer Stelle gesetzt? Oder sind es lediglich Modeerscheinungen, geschickte Werbung? Wir denken an die Verkehrszeichen der Kleidung. Beim durchgekreuzten Zuber, Bügeleisen, Dreieck und Kreis ist nichts erlaubt. Die Zahl im Waschbottich gibt die zulässige Waschtemperatur an, genauso wie die Punkte im Bügeleisen, das Dreieck steht für die Chlorbleiche, das P im Kreis bedeutet Normalreinigung. Das Papier auf dem wir schreiben, hat unten ein Wasserzeichen.



Und wieder der Zeichenzusammenhang: wie die Plattenhülle, die zugleich verhüllt wie enthüllt: beispielsweise Ten Years Later, vormals Ten Years After, mit dem Umschlag von „Rocket fuel“: eine Hand rechts oben über den Autokühler hinweg, halb geöffnet, als ob sie um etwas bitten würde, dann ein brennendes Streichholz etwa in der Mitte, unten links ein in Funktion begriffener Benzinhahn und Benzin, halb auf den Betrachter gerichtet... Wir haben es lange Zeit nicht gesehen, was da pas-

sieren könnte, als Bild ist es völlig harmlos... ④

Die Zeichen, der Kode und das Geld schwanken, ordnen sie dadurch, ideologisieren und „floaten“ wiederum. „Das Wertzeichen, sagte Papier, das als Münze funktioniert, ... ist unmittelbar nur Preiszeichen, also Goldzeichen, und nur auf einem Umweg Zeichen des Werts der Ware. Das Gold hat nicht wie Peter Schlemihl seinen Schatten verkauft, sondern kauft mit seinem Schatten.“ (Marx)

„Das Vorzeichnen ist ja gerade das Kennzeichen der etablierten Institution...“ (Dutschke) – mit bestimmter Aggressivität. Spurensicherung. Fahndungssichere Abzeichen, Ausweise, Zeitungen. Quantitative Indizien. Dagegen kann nur die Selbstorganisation postuliert werden, aber woher soll sie kommen? Von unten. Mit Blitz nach oben. Qualitative Indizien. Das „Symbol der Arbeiterbewegung“ und ergänzender Alternativen, die geballte Faust, soll nach Auskunft von Medizinerinnen, meldete vor einiger Zeit sogar eine nicht gerade progressive Zeitung, auch der Gesundheit nützlich sein für die Vermeidung eines Herzinfarktes, wenn man sie mehrmals am Tag, was auch am Arbeitsplatz möglich sei, mache. Die Deutsche Infarkthilfe müßte also ihr Signet ändern, doch das könnte wieder miß-

Geschichte als Widerstand.

Das neue Geschichtsbild in der französischen Kunst

In Frankreich, wo es vielleicht zur Zeit an Tendenzen und größeren Bewegungen mangelt, gibt es immerhin einen die Diskussion bestimmenden Diskurs, der darauf ausgerichtet ist, eine Alternative zum strukturalistischen Marxismus und zur strukturalistischen Psychoanalyse zu suchen, die die 70er Jahre dominiert hatten: die Strukturen füllen sich wieder mit Inhalten. An die Stelle der Philosophie der Sprachen tritt unter anderem eine neue Philosophie der Geschichte. Eine Geschichtsvision, die Religion, Symbolgeschichte, Genese der Wissenschaften, Mythologie, Psychoanalyse mit umschließt.

Geschichte und Mythos hatten immer einen Platz, aber manch einer heute tut so, als seien sie erst mit dem neuen Aufleben der Malerei wiederentdeckt worden. Wahr ist, daß die Malerei seit einigen Jahren zu Formen des Tafelbildes zurückgekehrt ist, die ganz und gar traditionsgebunden sind. Was Stil, Technik und Kompositionsformen der neueren Tendenzen betrifft, so stößt man allenthalben auf Realisten, Neo-Klassizisten, Pseudo-Manieristen, möglicherweise auch auf Landschafts- und Historienmaler, nicht zuletzt aber auf eine verstärkte Tendenz der Modernen, oder besser gesagt Post-Modernen, zu Rückgriffen auf mythologische Themen, auf Symbolsprachen und die schier unerschöpfbare Ikonographie der Kunstgeschichte.

Vielleicht wäre es aufschlußreich, einmal näher zu untersuchen, wodurch dies Interesse an der Geschichte geweckt worden ist, inwiefern sich das Verhältnis zu ihr geändert hat und womit man diese Tatsache in den verschiedenen Ländern, in denen die neue Malerei zu Erfolg kam, begründet. Der Bezug zur Geschichte wird nämlich in Italien ganz anders eingeschätzt als in Deutschland oder in Frankreich, um nur von den Ländern zu sprechen, in denen die Veränderung sich am deutlichsten gezeigt hat und bisher am meisten theoretisiert worden ist.

Überall jedenfalls, scheint mir, hat sich, seitdem von Postmoderne und Posthistoire die Rede ist, die Überzeugung durchgesetzt, wir befänden uns in einem Moment des

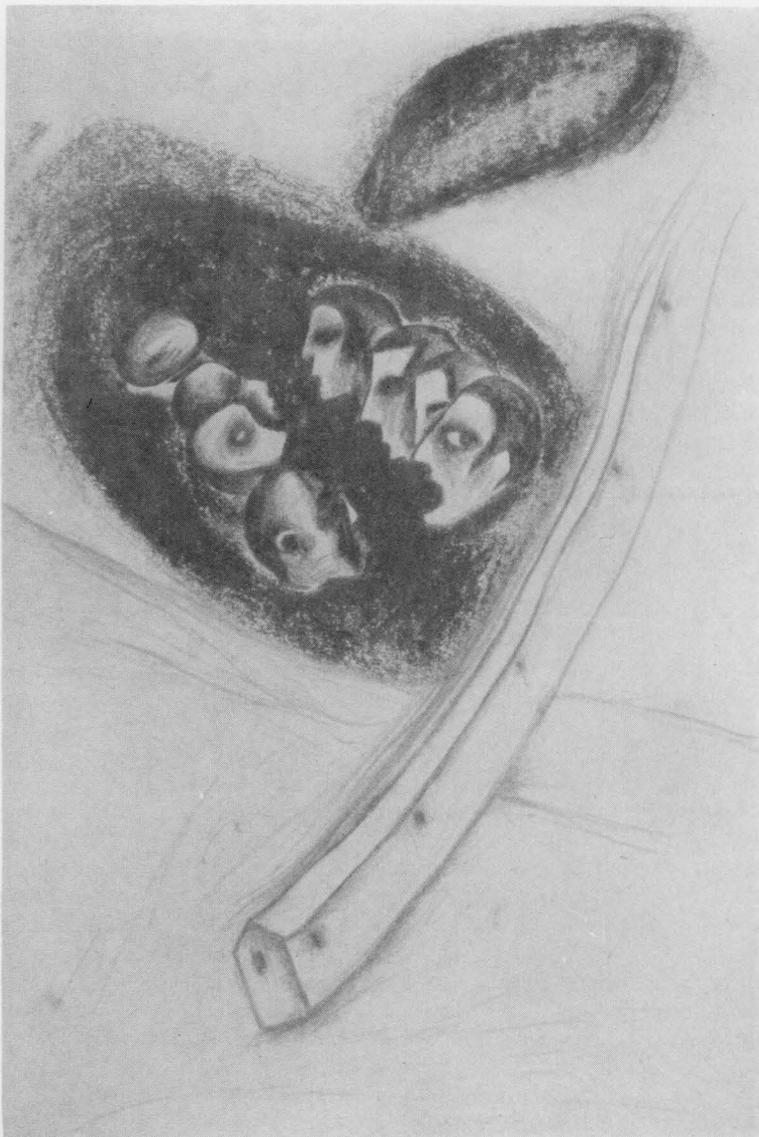
Umbruchs (s. Katalogvorworte zu Zeitgeist, Westkunst, Documenta u.a.). Das allerdings wäre eine Erklärung für die neuerliche Hinwendung zur Tradition. Geschichte tritt immer dann in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, wenn eine Gesellschaft sich an einem Wendepunkt ihrer Entwicklung glaubt.

Die Wende wäre heute die von der Moderne zur Postmoderne und wird allgemein als das Ende der Geschichte der Avantgarden verstanden, wie sie seit Beginn der Moderne geschrieben worden ist: eine kontinuierliche, sich nach komplexen dialektischen Gesetzen fortbewegende Formentwicklung. Eigentlich nicht nur ein Problem der Moderne, denn auch die Geschichte von Giotto bis zum Barock oder von der Romantik bis zum Symbolismus wurde immer als kontinuierlich und geradlinig erkannt. Doch vom deutschen Zeitgeist bis zur italienischen Trans-Avantgarde, vom amerikanischen Neo-Expressionismus bis zur französischen Figuration libre, von allen Seiten erhob sich die Kritik an einer solch evolutionistischen Kunstgeschichtsschreibung, die Geschichte im Hegelschen Sinne als ein Werk der Vernunft begriff.

Zu dieser Revision, die ihre „historische“ Notwendigkeit hatte und zu der gewiß ein Anlaß war, hat sich außerdem aus Gründen, die noch zu erforschen wären, eine Kritik an der Kunst der Avantgarden selbst gesellt, die meiner Ansicht nach kaum zu rechtfertigen ist. Aber in wievielen Schriften muß man nicht immer wieder lesen, daß die moderne Kunst „den repressiven Zwängen des Intellekts“ ausgesetzt war (Rosenblum), daß die „Malerei unweigerlich auf Läuterung, Reinigung, Reduktion“ abzielt, bis auf eine letzte unreduzierbare Substanz (Hilton Kramer); daß die Avantgarden ihrer eigenen Vernichtung im Nichts Malewitschs und Newmans zugestrebte seien (Jean Clair); daß sie mit der Entgrenzung der Gattungen und den offenen Formen ihre Identität verloren hätten (Bonito Oliva); selbst Peter Bürger, in seiner Auseinandersetzung mit der Moderne, geht davon aus, daß die Kunst ihre Autonomie und sich selbst aufgegeben habe, seitdem sie mit dem Leben eins werden wollte.

An der emphatischen Übertriebenheit und Einseitigkeit dieser Behauptungen wird deutlich, wie sehr wir augenscheinlich unter dem Schock Duchamps und vor allem des Minimalismus leiden, also einem einzigen Aspekt der Kunst der Avantgarden. Das Stilverhalten und das Geschichtsbewußtsein der neo-expressiven und trans-avantgardistischen Tendenzen wird jedenfalls als eine befreiende Reaktion darauf betrachtet, und deshalb darf man wieder: zu Mythen, Konventionen, Leidenschaften, Träumen, Instinkten, Körpern greifen, so als seien sie bis dahin exorziert gewesen.

Man sollte es eigentlich besser wissen. Ich erinnere nur daran, daß die ganze „Westkunst“ in ihrer Auswahl und Hängung darauf angelegt war zu zeigen, wie „unverbraucht“ die Werke der Moderne sind und wie wenig sie in das Bild einer ein-dimensional fortschreitenden Formgeschichte stimmen. Muß man denn um einer reduktionistischen Theorie willen, die heute offenbar als einzig funktionale und alles strukturierende hingestellt wird, vergessen, daß es neben Malewitsch auch noch Max Beckmann, neben Newman auch Giacometti und neben Serra auch Francis Bacon gibt. Außerdem bliebe es noch nachzuweisen, ob im Minimalen, d.h. in der monochromen Malerei und der extrem vereinfachten Skulptur, oder zum Beispiel auch der repetitiven Musik, nicht mehr Geschichte enthalten ist, als etwa in der sich bunt, erzählerisch und figurlich gebenden Pop Art, bzw. heutigen figurativen Tendenzen. Hatten nicht Warhols Serienprodukte und Lichtensteins gerasterte Zitationen uns klar machen sollen, daß die Form den Vorrang vor dem Inhalt hat. Seit der Pop Art, nicht seit dem Minimalismus, mußten wir uns abgewöhnen, das Dargestellte im Bild zu examinieren oder überhaupt einer Betrachtung zu unterziehen. Seit der Pop Art gibt es keinen Dialog zwischen Form und Inhalt mehr, denn sie zeigte sich allen Inhalten gegenüber gleichermaßen indifferent. Tatsächlich war sie es also, die Geschichte und Zeitgeschichte, Imagination und Metaphysik aus der Kunst vertrieben hatte, nicht der reduzierende Minimalismus, in welchem Geschichte in



Enzo Cucchi, *Il sogno dei matti*,
1982. Bleistift und Kreide auf Karton

der Negation von Geschichte gegenwärtig ist.

Die Abrechnung mit der Kunst der Avantgarden und speziell mit der bestimmter Vertreter der Moderne, wie sie unlegbar heute vollzogen wird, scheint mir deshalb nicht nur unberechtigt, sondern auch auf einem groben Mißverständnis der einzelnen Bewegungen zu basieren, was wiederum Folgen hat in Bezug auf die Deutung unseres Themas, den Umgang mit der Geschichte.

1

In Italien, wo man eine Alternative zur Geschichtsauffassung der Moderne suchte, hat man zur rechten Zeit die Schriften Giambattista Vicos wiederentdeckt, eines Historikers aus dem 18. Jahrhundert (Spirali).

Er hatte eine Philosophie der Geschich-

te entwickelt, die gegen den cartesianischen Rationalismus gerichtet war. Außerdem kam er gelegen, weil er eine Konzeption sich stets wiederholender Zyklen, also das Bild einer kreisenden, bzw. spiralförmigen geschichtlichen Bewegung entworfen hatte. Eine Rückkehr zu früheren Epochen der Geschichte wird damit denkbar, ohne daß der Verdacht restaurativer Motive dabei aufkäme, denn Ende und Neubeginn fallen in einer solchen Vision in eins zusammen.

Gerade das scheint im übrigen ein wesentlicher Punkt in der Theorie Bonito Olivas zur Trans-Avantgarde zu sein. Was in der italienischen Trans-Avantgarde zu sehen ist, erinnert zuerst global an die *pittura metafisica*. Figuren, Menschen, Symbole sind da, aber meist in einer traumhaft gelösten, fernen Welt. Reales und Irreales, Mögliches und Legendäres fließen ineinander

über. Das Werk ist erzählend, scheint jedoch der Zeit enthoben. Imaginäre Architekturen, wie in der *pittura metafisica*, spielen hier keine Rolle, statt dessen übernehmen metaphysische Landschaften, symbolische Räume, eine faszinierende und beängstigende Leere die gleiche Funktion, nämlich eine rätselhafte Atmosphäre zu schaffen. Ob märchenhaft oder alpträumerisch, aggressiv oder idyllisch, immer wieder werden Momente geschildert, in denen Menschen, Tiere und Natur ungetrennt voneinander existieren, in einem Einklang, der nur archaischen, vorindustriellen Epochen oder eventuell zukünftigen eigen sein kann. Es ist hier nicht nötig zu entscheiden, ob die Vision nostalgischen oder utopischen Charakters ist. Wichtig in unserem Zusammenhang ist der eigentliche Unterschied zur *pittura metafisica*, der in der Eklektik der Stile und der großen Zahl historischer Rückblenden in der Trans-Avantgarde liegt.

Clemente verwendet Techniken ostasiatischer Malerei. Er steht unter dem Einfluß Edgon Schieles und ist außerdem nicht ablösbar von der *art corporel* der sechziger Jahre. Bei Paladino haben wir einerseits mit dem abstrakten Expressionismus und der *color-field*-Malerei zu tun, andererseits mit Dada und afrikanischer Ornamentik. Cucchis Malerei erinnert an die Volkskunst, seine Themen entstammen heimatlichen Sagen, seine Symbole der christlichen Ikonographie, seine Farbgebung dem frühen Expressionismus. Chia steht in nicht übersehbarem Zusammenhang mit dem Futurismus, sein Farbauftrag ist spätimpressionistisch, seine Bildwelt u.a. von der Romantik inspiriert.

Es wäre unmöglich, hier von einer Tendenz zu sprechen, die ihren Grund in einer allen gemeinsamen Sprache hat. Jeder Künstler trifft seine individuelle Wahl. Eine linguistische Einheit gibt es nicht. Trans-historisch, entzieht sich die Trans-Avantgarde der Fortschrittsidee, der die Avantgarden unterworfen schienen. Hierauf nun baut Bonito Oliva seine erstaunliche Rettungstheorie auf, indem er davon ausgeht, daß die Malerei sich aufgegeben habe, vornehmlich in den Bewegungen, die auf eine Sprengung malerischer Codes und systemgebundener Strukturen aus waren. Die Identität mit sich selbst habe sie nur dadurch wiedergewinnen können, daß sie sich auf ihr eigenes Territorium und ihre eigene Tradition besonnen habe. Rückkehr und Erneuerung sind also auch für Bonito Oliva miteinander verschmolzen. Ja die

Verbindung mit der Vergangenheit erscheint ihm sogar als eine Bedingung für das Überleben der Kunst überhaupt.

Daß sich von daher auf eine totale Verfügbarkeit der Geschichte schließen läßt, ist eigentlich nicht einsehbar, ist aber geschehen und hat wohl mit der von Bonito Oliva konzipierten neuen Evolutionslehre zu tun, die im Gegensatz zu der Moderne nicht konzeptuell-begrifflich, sondern genetisch begründet ist und die seine Auffassung vom Geschichtlichen in der Trans-Avantgarde vollends erhellt. Danach sind die Zitationen und Motive, die überall aus der Überlieferung gegriffen werden, beliebig und zufällig, denn sie seien nichts anderes als Zeichen „genetischer Erinnerung“. Es ist nicht mehr vom Aufarbeiten historischer Momente, von Vergangenheitsbewältigung, auch nicht vom Verdrängen ins Vergessen die Rede, weder von Freud noch von Lacan. Nur noch vom „Überleben“ der Geschichte in einer Art genetischen Codes, aus dem sie blind und ungewollt abgerufen wird. So erklären sich dem Betrachter allerdings die Unverbindlichkeit der Symbolik, die Formlosigkeit des Bildgedankens, das Fehlen einer nachvollziehbaren Ideenkonstruktion. Aus der Geschichte ist nichts Beispielhaftes zu entnehmen. Sie taucht nach Selektionsmechanismen auf, die vorprogrammiert, aber unbegriffen sind. Veränderungen sind Resultate von Mutationen. In einer solchen Krisen- und Katastrophenzeit wie der heutigen, sagt Bonito Oliva, gehe es vor allem um die Versammlung (concentrazione) der ureigensten Kräfte und Qualitäten, gegen die „negative Inkohärenz der Welt“. Hier klingt etwas gefährlich an wie neue Ordnung in das bedrohliche Chaos tragen und bündeln (fascio). Dabei gibt es kein die Gesellschaft irgend betreffendes Projekt, nur das der Selbstretung der Malerei.

Mit dieser schlichtweg biologistischen Theorie der Erinnerung Bonito Olivas korrespondieren die Beteuerungen vieler jüngerer Künstler, die immer wieder betonen, aus dem Bauch heraus zu malen. Den Werken der italienischen Trans-Avantgarde wird sie meines Erachtens nach nicht gerecht. Mir scheint, sie sind besser als ihr Ruf.

2

Nicht daß die Psychoanalyse nach Lacans Tod in Frankreich keinen Reiz mehr hätte. Aber hatte nicht Lacan selbst in einem Interview in Rom 1974 gesagt: „Sie sollen von Dingen hören, die mit dem Verhältnis zwischen Psychoanalyse und Religion zu tun

haben. Das ist kein freundschaftliches Verhältnis. Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß die Religion triumphieren wird. Wenn die Religion triumphiert, dann ist das ein Zeichen dafür, daß die Psychoanalyse versagt hat. Nichts ist normaler als ihr Versagen, denn sie beschäftigt sich mit äußerst schwierigen Dingen.“

Vernunft ist ein Instrument der Herrschaft und keineswegs eines der Wahrheit, sagte Adorno. Im XX. Jahrhundert ist die Aufklärung in ihr Gegenteil umgeschlagen. Anstatt den Menschen zu befreien, steht sie seiner Selbstverwirklichung im Wege. . . Solche Kritik an der Aufklärung findet heute in Frankreich eine Verlängerung in ihrer Umkehrung und in einem neuen Rationalismus. Es ist ein Rationalismus, der mit dem Irrationalen rechnet. Eine Öffnung zum Wärmestrom, wie Ernst Bloch es genannt hätte. Das Ziel der einen ist es, eine Wissenschaft des Religiösen zu begründen. Andere üben Kritik am dialektischen Denken und am Wissenschaftsbegriff der Epistemologen. Die Ethnologie ist durch die Ethologie bereichert worden. Zunehmend verstärken sich die Stimmen gegen den Atheismus. Mathematiker und Physiker beschäftigen sich mit Chaostheorien. . .

Die Verweigerungsästhetik Adornos wird als für uns unbrauchbar verworfen. Jean-Francois Lyotard setzt ihr seine affirmative Ästhetik des Nicht-Repräsentierbaren entgegen, in das sich die Energien der Wunschökonomien des Désir ergießen.

Zum neuen Rationalismus gehört auch der Versuch der Historiker, unser Geschichtsbild zu revidieren. Die Geschichte der Fakten und Ereignisse wird erweitert durch Einbeziehung des Mythos („Rom“ von Michel Serres), durch Beschreibung der Entstehung religiöser Begriffe („Die Geburt des Fegefeuers“ von Le Goff) oder der Genese des Rituals („Die verborgenen Dinge seit Gründung der Welt“ von René Girard). Psychoanalyse als die Rationalisierung der Sprache des Unbewußten und Marxismus, als der Versuch, die Geschichte zu rationalisieren, treten neuerdings hinter die Erforschung von Bereichen zurück, die, wie es heute heißt, zu lange schon vom Rationalen verdrängt worden waren. Dazu zählt nicht nur die Sphäre des Religiösen, dazu zählen auch Dichtung und Kunst und die ganze Geschichte des Symbolischen mit all dem, was in ihr von einer „instrumentalisierten“ Vernunft bisher beiseite gelassen worden war.

Dahinter steht die Erkenntnis, daß Geschichte, wie alle anderen Wissenschaften,

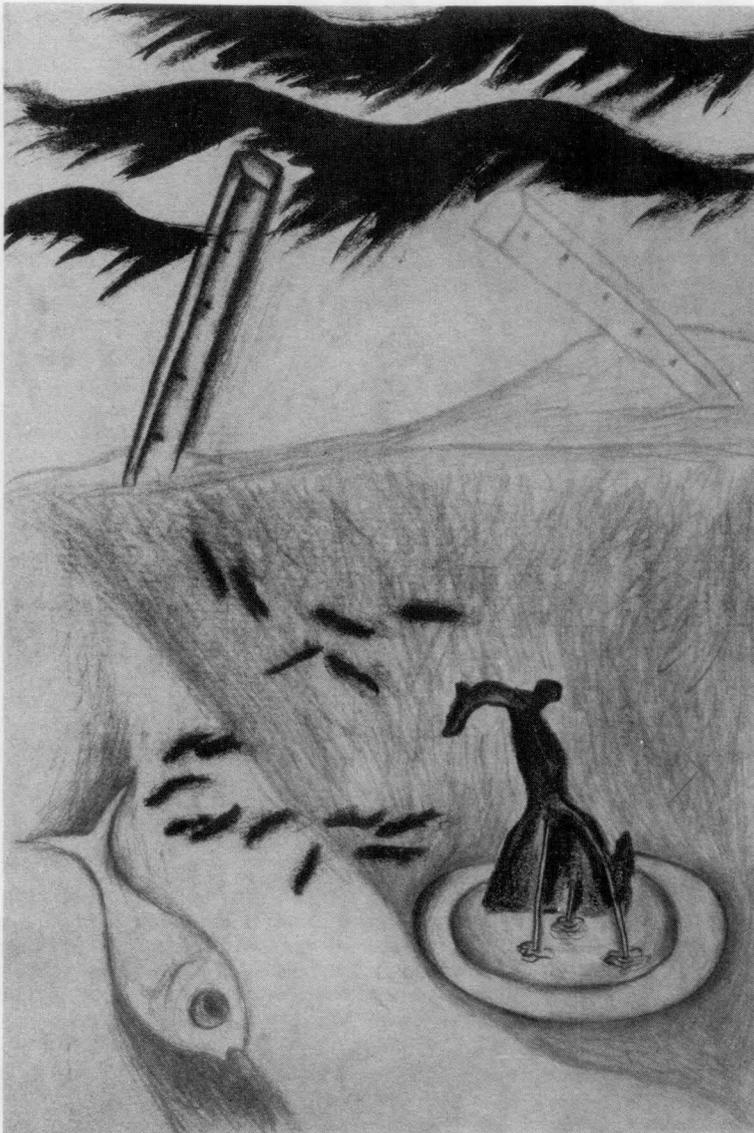
ein „konstruiertes“ Wissen ist, eine Sprache, ein Gebäude der Historiker, das durchaus umkonstruierbar wäre. So haben die Gewichte sich verlagert. Von einem Geschichtsverständnis, das die Analyse der ökonomischen und sozialen Bedingungen einer Epoche zur Grundlage hatte, zu einer Erforschung wichtiger ideologischer Scharnierstellen. Und das geschieht unter dem Druck der politischen Ereignisse.

Das neue Interesse an solcher Art von Geschichte gehört zu dem Streben nach Intertextualität in allen Wissenschaften, schrieb der Religionsphilosoph René Girard schon 1978 in „Tel Quel“, der mit seinem Buch über „Die verborgenen Dinge seit der Gründung der Welt“ eine Wissenschaft des Religiösen zu begründen suchte und dabei historische, biblische, mythologische und literarische Quellen in Betracht zog.

Girard ist für „Tel Quel“ und eben die Vertreter einer gewissen konservativ-revolutionären Haltung bei den Marxismuskritikern in Frankreich derjenige, der am deutlichsten gesagt hat, daß die Entstehung des Symbolischen die Voraussetzung für die Entstehung der Gesellschaft überhaupt sei. Eine These im Anschluß an und kritisch zu Freud. Symbol und religiöse Sublimation seien demnach für die Konstitution auch der heutigen Gesellschaft von höchster Bedeutung, ebenso wie für die Konstitution des Einzelnen als Subjekt.

So verschiedene Orientierungen, wie Literatur, Psychoanalyse und die Geschichte der Religionen mögen schockieren, schrieb Julia Kristeva in einer zusammenfassenden „Memoire“ über die Zeitschrift „Tel Quel“, sie zielen aber alle in die gleiche Richtung einer post-strukturalistischen, post-analytischen Wachsamkeit gegenüber den erkenntnistheoretisch epistemologischen und sozialen Strukturen, die das Subjekt in der von uns empfundenen „Krise der Identität“ bestimmen.

René Girard liest die Geschichte strukturalistisch. Er wehrt sich aber im Hinblick auf das Problem des Subjekts gegen den „morosen Nihilismus“ derjenigen, die sagten, es gäbe nur Diskurse, die gegen unseren Willen in uns dächten (Foucault) und man könne sich deren Einfluß nicht entziehen, sich dessen höchstens bewußt werden. Für ihn, wie für viele andere in Frankreich, gehört es seit einigen Jahren zur wichtigsten Aufgabe der Humanwissenschaften, die Geschichtlichkeit allen Wissens, wie Foucault sie analysiert hatte, das heißt die Geschichte der Begriffe, der



Enzo Cucchi, *I pesci non devono uscire dal mare*, 1982.
Bleistift, Kreide und Öl auf Karton

Denksysteme, des Wissens durch eine Geschichte des Nicht-Wissens zu ergänzen.

Dahinter steht denn auch die Überzeugung, daß Geschichte nie logisch war, noch dialektisch. Daß ihr Gang mehr vom Emotionalen und Irrationalen bestimmt ist, als von der Vernunft. Dies Irrationale zu rationalisieren, ist die Aufgabe. Sind wir doch mit Revolutionen und Phänomenen kollektiver Gewalt konfrontiert, die sich nicht mehr allein aus Klassenkämpfen und dem Aufeinanderstoßen unterschiedlicher wirtschaftlicher Interessen erklären lassen, sondern eher aus Religionskriegen, Nationalismus und Traditionalismus, aus dem sogenannten Ungleichzeitigen also, dem Langsamen in der Geschichte.

Die Erarbeitung eines neuen Geschichtsbildes wird als eine Notwendigkeit empfunden, um mit der politischen und

ideologischen Situation der Gegenwart fertig zu werden. Es wäre verwunderlich, wenn dies keinen Widerhall in einer Kunst gefunden hätte, die sich aus dem sozialen Engagement nicht völlig entlassen sieht.

So gibt es eine ganze Reihe von Künstlern, wie Francois Rouan, Rütjer Rühle, Pierre Nivollet, Jean-Yves Langlois u.a., in deren Werk neuerdings mythologische Gestalten, Symbole und längst bekannte Motive auftauchen, wie Splitter aus der Erinnerung. Sie kommen alle von jenen materialistischen und strukturalistischen Tendenzen her, die die Konzeptkunst bis etwa 1976 in Frankreich charakterisiert haben, wie Support/Surface, Peinture-Peinture, Peinture analytique, und Minimalismus. Geschichte wurde darin durchaus in Betracht gezogen. Aber entweder in der Negation oder aber als Gegenstand strukturaler und zeichentheoretischer Analy-

sen. Heute ist sie wieder ins Bild gekommen und darf dort „figurieren“.

Die „Figuren“ solcher Geschichte können sehr unterschiedlich sein und die Kunst alter europäischer und außereuropäischer Kulturen zum Ursprung haben, ebenso wie biblische Legenden, die christliche Ikonographie, die Malerei der Gotik, der Renaissance, des Manierismus, des Barock oder die Formen der Avantgarden des XX. Jahrhunderts.

Für die in diesem Zusammenhang auftauchenden Künstler ist es typisch, daß sie in die verschiedensten Zeiten und Orte zurückgreifen, scheinbar sprunghaft und ohne erkennbare Logik. Bezeichnend für ihre Malerei ist die Heterogenität der Techniken und Stile. Sie multiplizieren die Sprachen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden verwoben. Geschichtliches wird zitiert, aber nicht thematisiert. Da liegt der größte Unterschied zur neuesten Malerei in Deutschland. Man geht nicht ins Thema hinein. Statt dessen wird versucht, seine Historizität, seine Zeitgebundenheit bewußt zu machen. Die Komposition solcher Werke wird vielfach gebrochen und fragmentiert. Geschichte erscheint als eine Überlagerung zahlreicher Schichten aus Tradition und Avantgarde in einem dichten und kaum durchschaubaren Jetzt. Die „Bilder“ in ihm bleiben schwer lesbar und offensichtlich ständiger Verwandlung unterworfen.

Für diese neue Generation von Malern, möchte man daraus schließen, hat Geschichte kein abbildbares oder vorstellbares Ziel. Dennoch ist die Haltung weder nostalgisch, noch pessimistisch. Dem Bewußtsein von der Katastrophe, die wir herbeizuführen in der Lage sind, wird der Gedanke an das Kontinuierliche oder das Träge und Langsame in der Geschichte entgegengehalten: Geschichte als Widerstand.

In diesem Zusammenhang wird etwa Revolution nicht mehr, wie in manchen Spielarten des Marxismus, als das Ende einer Welt betrachtet, aus der sich eine neue erhebt; Revolution gleicht eher einer Drehbewegung, in die Vergehen und Dauer eingedreht sind. So ist auch der Bezug auf die Vergangenheit hier keine Utopie nach Rückwärts. Im kulturellen Erbe wird das Dauerhafte erkannt, das alle Erschütterungen überlebt.

Magazin

Deutsch-Italienisches Festival in Hamburg

Woher kommen wir, wo sind wir heute, wohin wollen wir gehen und wie gehen wir – Fragen zu einer politischen Standortbestimmung, die im Verlauf von Anti-Parteienbildung und Abschiedsstimmung in Gefahr geraten, zu versanden.

1985 soll in Hamburg ein mehrwöchiges deutsch-italienisches Kulturfestival stattfinden, das, ausgehend von der Volksuni und weiterführender Auseinandersetzung mit politischem Denken und menschlicher Praxis von Antonio Gramsci und Rosa Luxemburg Diskussionen, Erfahrungsaustausch, Ansätze zu einer Theorienbildung für mögliche neue Wege politischen Handelns in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation auf einen fruchtbaren Boden stellen will. Der Schritt zurück in die jüngere Geschichte als Aufspüren von Wurzeln und Spuren politischer Haltungen, als Aneignung von Bewußtsein über individuelle und gesellschaftliche Ursprünge führt zum Ausgegrenzten, zu Einzelheiten, zu Wahrnehmungs- und Denkweisen, die aus Vereinnahmungen herausgelöst und neu betrachtet werden müssen.

Das Gramsci-Luxemburg-Festival wird kein Refugium sein: Vier Säulen bilden Freiräume, die genutzt werden müssen, um nicht zu verwildern: wissenschaftlicher Kongreß, Ausstellung, Theater-, Film-, Musik- und Literaturveranstaltungen, Austausch politischer Kulturbewegungen, ein weiter Rahmen.

Rosa Luxemburg notierte: „Enthusiasmus, gepaart mit kritischem Verstand – was wollen wir mehr?“ und Antonio Gramsci schrieb in seinen Gefängnisheften: „Pessimismus der Intelligenz – Optimismus des Willens.“ Der Ausgangspunkt dieses Festivals ist auf diesen zwei Ebenen zu suchen, deren Antinomie auch den Alltag derer bestimmt, die die „Wende“ wenden wollen: politische Theorie versus Spontanität – Auseinanderklaffen voneinander losgelöster: Theoriefixierung in politischen Gruppen, die bis zu Zynismus und Handlungsunfähigkeit führt, und: spontanen Bewe-

gungen, die sich zwar nicht ohne weiteres vereinnahmen lassen, aber denkorientiertes Herangehen an politische Praxis zugunsten spontan-egoistischer Gefühlsausbrüche ablehnen. Die Bedeutung des Festivals beruht auf einer Kritik an der politischen Kultur der BRD: kurzgesagt: Ohne theoretischen Hintergrund kann viel geredet werden: „Die Leute lesen heute nicht mehr, sie sind nicht bereit, Gedanken in einer bestimmten Abstraktionshöhe wahrzunehmen. Was vor zehn Jahren selbstverständlich war, sozusagen als Basis für jede Diskussion, das muß man den Menschen heute erst mal wieder beibringen. Es wird schwer sein, angesichts der Weltuntergangsstimmung, die die deutschen Intellektuellen erfaßt hat. Die Opposition in unserem Lande ist, nicht erst seit der Wende, in einen geistigen Tiefschlaf gefallen.“ (1) Angesichts der Standardisierung von Verhalten in Massenmedien ist eine notwendige, entgegenwirkende Haltung aufzugreifen, die Gramsci und Luxemburg gelebt haben. Sie stellten sich die Frage nach ihrem Raum in der Geschichte. Es gibt Indizien dafür, daß beide in grundsätzlichen Fragen immer sich nach ihren individuellen Entscheidungen orientiert haben und nicht nach denen der jeweiligen Organisation. Beider Haltung zur Geschichte, Parteien und Individuum entspringt einer Wahrnehmung, die die Revolutionierung der Gesellschaft als einen Prozeß begreift, der bei der Autonomie des Einzelnen ansetzt, somit Personen- und Organisationskult ablehnt und die Gesellschaft sowie sich selbst in Frage stellt. Gramsci schrieb: „Die Position und die Gründe des Gegners zu verstehen und realistisch zu bewerten (und manchmal ist der Gegner das gesamte vergangene Denken), bedeutet also, sich aus dem Gefängnis der



РОССИЙСК. СОЦИАЛИСТ

УПРАВЛ

СС

НАРОДНЫ

Москва, 13

К

Gramsci

Ideologien und des im schlechten Sinne blind-ideologischen Fanatismus zu befreien, d.h., sich auf einen „kritischen“ Standpunkt zu stellen, den einzig fruchtbaren in der wissenschaftlichen Forschungsweise“.

(2) „Hegemonie“, „Führung“, als die zentrale Kategorie der politischen Theorie Antonio Gramscis bedeutet im revolutionstheoretischen Kontext die Theorie und die Praxis einer Klasse, die – frei von korporativen Elementen – sich am Fortschritt der gesamten Nation orientiert und die Zustimmung der Bevölkerungsmehrheit zu ihrem Programm und ihrer Weltanschauung errungen hat. Im Unterschied zu bündnispolitischen Konzeptionen, die den jeweiligen Bündnispartner taktisch einsetzen, um ihn später als Klassengegner zu bekämpfen, zielt hegemoniale Politik bei Gramsci auf eine ideologisch-politische Einheit der diese Hegemonie tragenden Bevölkerungsmehrheit ab, die auf Überzeugung beruht. Wenn auch ein größeres Fragezeichen hinter „Einheit“ gesetzt werden kann (Wie wären da heute z.B. die neuen sozialen Bewegungen zu denken, die ganze Alternativkultur?), so hebt sich Gramscis Kon-

zeption doch wohltuend von den auch heute noch gängigen politizistischen oder ökonomistischen Politikbegriffen der meisten Politiker, auch in alternativen Gewändern, ab.

Die Aktualisierung Gramscis und Luxemburgs, die auch Peter Weiss betrieben hat, ist Anliegen der wissenschaftlichen Veranstaltungen des Festivals. Entgegen dem normalerweise auf solchen „Inszenierungen“ stattfindenden Zerdenken anhand monotoner Personenkulturvorträge sollen sich hier lebendige Diskurse entwickeln. Auf der Grundlage zweier Reader zum internationalen Forschungsstand Gramsci-Luxemburg und sich daraus entwickelnder praktischer Fragestellungen und Thesen sollen eine Woche lang mit Wissenschaftlern, Politikern, Gewerkschaftern, Künstlern und anderen Interessierten, darunter unter anderem Iring Fetscher, Oskar Negt, Angelo Bolaffi, Adolf Hampel, Ernesto Laclau, W.F. Haug usw. – bisher sechzig international bekannte Persönlichkeiten – Diskussionen stattfinden, die sich mit neuen Wegen der politischen Kultur, theoretischer Basis und Handlungsperspektiven auseinandersetzen. Dazu finden jeden Abend Großveranstaltungen mit

ca. 1-stündigen, also aufnehmbaren, Vorträgen und Diskussionen für eine möglichst breite Öffentlichkeit statt. Parallel zum Kongreß soll mit den anwesenden Referenten eine Bildungsurlaubswoche stattfinden. Mittlerweile gibt es auch in Italien Interesse. Einige Institute unterstützen das Projekt nicht nur verbal, sondern arbeiten auch an der inhaltlichen und organisatorischen Vorbereitung mit, z.B. Istituto Gramsci, Rom; Fondazione Basso, Rom; Istituto Ragionieri, Florenz etc.

Zur gleichen Zeit wird eine Ausstellung stattfinden: Eine Arbeitsgruppe arbeitet zur Zeit an der Konzeption dieser Ausstellung, die in breitem Rahmen visuell, nicht verstellt durch wahre Lesehürden in Form von langen Erklärungen usw., Leben und Zeit von Gramsci und Luxemburg vor Augen führen soll. Dazu gibt es Ausstellungen über Wandmalerei auf Sardinien, Gramscis Geburtsinsel und Orte des Widerstandes gegen den Faschismus sowie von politischen Plakaten in Italien.

Die politische Kultur erschöpft sich, Gramsci und Luxemburg gemäß, nicht im Theoretisieren: So geht es auch um den Austausch politischer Kulturen: Vertreter aus Frauen-, Arbeiter-, Ökologie- und Friedensbewegung der BRD und Italiens sind eingeladen, über einen Vergleich praktischer Probleme Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den politischen Bewegungen der beiden Länder zu konkretisieren.

Denn es geht bei diesem Festival auch um Mythen und Bilder: Diese setzen sich bekanntlich gerne in einem Kulturbegriff fest, der die Unveränderbarkeit des Bestehenden anstrebt. Die Idealisierung Italiens mindestens seit Goethe ist eine Flucht vor genau der Individualität, der Haltung, der Auseinandersetzung mit historischen Wurzeln, die Gramsci und Luxemburg meinten. Sie setzt sich bis heute fort in kulturpolitischen Konzeptionen, z.B. der Villa Massimo, dem goldenen Käfig für deutsche Künstler in Rom, massenmedialer Vermarktung, italien-

scher Gastarbeiterkultur in der BRD bis zu plantagenartiger deutscher Alternativkultur in Italien. So geht es im Rahmen des Kulturprogramms des Festivals darum, genau die politische „Wurzelkultur“ vorzustellen, die gegen Bilder, Mythen, Idealisierungen, Einebnungen Widerstand leistet: Auf breiter Ebene sollen Musikveranstaltungen (u.a. Wolf Biermann, Nuova Compagnia di Canto Popolare und auch weniger prominente Musiker), Theateraufführungen (deutscher und italienischer Gruppen, unter anderem mit Mitgliedern des Deutschen Schauspielhauses, der Freien Theatergruppen, Commedia dell'Arte, Dario Fo, usw.), eine Film-Woche im Metropolis (von Pasolini bis Kluge und vielen anderen, selten gezeigten Filmen) und Lesungen deutscher und italienischer Autoren stattfinden. Ein Volksfest soll es werden: darum ist es unser Ziel, alles in Zelten im Stadtpark oder in der Kampnagelfabrik entstehen zu lassen und noch Interessierte für die Mitarbeit zu gewin-

nen. Es fehlt nicht an Ideen, Energien und Enthusiasmus, wohl aber an Geldern. Finanzielle Unterstützung, auch von seiten gesellschaftlicher und staatlicher Institutionen ist dringend nötig, doch bisher in weiter Ferne. Wolf Biermann, Mitglieder des Deutschen Schauspielhauses und einige bekannte Wissenschaftler dagegen machen ihre Unterstützung zur Tat: Am 2. Juni 1984 wird in der Markthalle eine Benefizveranstaltung zugunsten des Gramsci-Luxemburg-Festivals stattfinden, die zumindest zwei Tropfen auf den heißen Stein fallen läßt. Wer Lust hat am Festival teilzunehmen, setze sich doch bitte in Verbindung mit:

Ulrich Schreiber, Klosterallee 49, 2000 Hamburg 13, Tel.: 040/420 27 81; Barbara Krohn, Grindelhof 75, Haus 5, c/o Braunburg, 2000 Hamburg 13, Tel.: 45 34 35

Barbara Krohn/Ulrich Schreiber, Hamburg

Aschermittwoch

Über Köln sage man sonst, was man will. Auf den Aktivitäten geheimer Dienste, politischer und kriminaler Polizei aber ruht kein Segen in der Domstadt. Allzu häufig schauen dortige Bemühungen um Sicherheit und Ansehen der Bundesrepublik drein, als seien sie von fremden Diensten oder subversiven Kräften gesteuert.

Sei es, daß die „innere Führung“ der Truppe aus dem Ruder läuft, wo Kölner Fahnder ermitteln, sei es, daß Bürokraten allzu dreist jenen Polizeistaat inszenieren, den sie wohl auch ganz gern hätten – stets jedenfalls ist hier zu erfahren, was gemeint ist, wenn 50 km weiter von „Staatsgeschäften“ die Rede ist. Und hierfür nicht zuletzt gebührt den Kölnern unser Dank.



Zwar ruhte – allen verständlich – in der Karnevalszeit der „Vorgang“, von dem hier die Rede ist, doch bald nach Aschermittwoch schritt man zur Tat. Am 17. Februar hatte ein Gericht den Durchsuchungsbeschluß gefaßt, gestürmt wurde dann am 19. März. Die Beschäftigten des Plakat- und Literaturvertriebs „Discordia“ nämlich hätten sich schuldig gemacht, „indem sie Druckerzeugnisse herstellen, die bestimmt und geeignet sind, die Bundesrepublik Deutschland im Sinne des § 90 StGB zur verunglimpfen, wobei sie u.a. Postkarten herstellen, auf denen die Bundesflagge mit einem Hakenkreuz versehen ist“ (Gerichtsbeschluß). Das gefährliche Werk, eine Aachener

Wandmalerei, war zwar schon im bürgerlich renommierten „Kunstforum“ (50/1982), in einem Sonderheft von „Kunst und Unterricht“ (1981), in einem Buch über Wandmalereien (1979) und einem Kunstkatalog (1981) abgedruckt worden, und auch die „Spuren“ schließen sich jetzt an (s. Abb.). Doch das scherte weder das Gericht noch die Herren Baldrich (KHM), Taaks (KK), Becker (KK) und Wirtz (KK), die schließlich ihre Pflicht taten und gleich noch Reproduktionen von Arbeiten John Heartfields mitnahmen. Insgesamt kam eine stolze Liste zusammen: 42 einzelne Postkarten, 2 Magazine für Kunst und Kultur, 1 Preisverzeichnis, 4 Päckchen Postkarten, 2 Klar-

sichthüllen mit gehefteten Postkarten, 7 Negativfolien und ein (grüner) Karton mit Negativen und Positiven. „Versehentlich“ nahmen die Beamten auch noch ein privates Schlüsselbund an sich (wohl um beim nächsten Einsatz nicht mehr den Schlüsselbund bemühen zu müssen). Dafür vergaßen sie jedoch, eine Nachricht über vollstreckte Durchsuchung zu hinterlassen. Was man den Herren auch nicht nachtragen sollte; scheint man in Köln doch mit der Produktion falscher Nachrichten derart beschäftigt zu sein, daß man zu richtigen die Zeit nicht mehr findet.

Insofern ist doch alles klar. Nur eins ist verwunderlich: daß sich die Leute von „Discordia“

jetzt allen Ernstes darüber wundern. „Es bleibt ein Rätsel“, schreiben sie in einer Presseerklärung, „wie international bekannte Kunstwerke, die rund 50 Jahre alt sind, die Bundesrepublik Deutschland verunglimpfen können.“ So rätselhaft ist das doch gar nicht. Richten sich die beschlagnahmten Arbeiten etwa nicht gegen den Polizeistaat? Hat der in Deutschland etwa nicht etwas Zeitloses? Vor ihm sind 50 Jahre wie ein Tag, und dies erneut demonstriert zu haben bleibt – wir wiederholen es – das Verdienst des Gerichts und genannter Herren. Also, noch einmal: Hut ab vor den Kölner Diensten.

Hans-Joachim Lenger

Plastik – Der Stoff aus dem der Alltag ist Über eine Ausstellung im Folkwang-Museum in Essen

Daß das Ruhrgebiet im Bewußtsein kulturell interessierter Zeitgenossen mehr ist als „Pütt“ und „Maloche“, Kohle und Stahl, dazu hat nicht zuletzt der gute Ruf des Folkwang-Museums in Essen beigetragen. Im Kunst- und Museumsbetrieb unserer Tage ist das privatem Mäzenatum zu verdankende Institut eine erstklassige Adresse. Sein Schwerpunkt: Kunst der klassischen Moderne mit Spitzenwerken von Renoir, Gauguin, van Gogh und Cézanne. Sein Auftrag: Aufgeschlossen zu sein für den Zeitgeist, d.h. Kunstwerke vom 19. Jahrhundert bis zur Avantgarde zu sammeln und so die Sammlung kontinuierlich zu ergänzen. Zusammen mit dem Ruhrland-Museum präsentiert sich das Folkwang-Museum architektonisch als ein Ort, der alles andere als ein überkommener Kunst-Tempel mit der berühmt-berüchtigten Hemmschwelle ist, vielmehr ist dieses Museum wirklich im guten Sinne ein Informations- und Kommunikationszentrum, was ohne Zweifel auch auf die regelmäßigen Wechsellausstellungen zurückzuführen ist.

Ich kann mich nicht erinnern, an einem gewöhnlichen Sonntag ein Museum so lebendig, so bunt, so von interessierten Besuchern bevölkert gesehen zu haben. Und das bei Eintrittspreisen von drei Mark für Erwachsene und einer Mark für Kinder, Studenten und Rentner. Anderswo herrscht – bei Nulltarif – oft genug öde Langeweile. Mein erster Eindruck also: äußerst positiv. Leider sollte es nicht so bleiben. Aber der Reihe nach.

Ich ordne mich in den Besu-

cherstrom ein, merke aber bald, daß die Schlange nicht die Ausstellung „Kunststoff-Objekte 1860-1960“ zum Ziel hat, dertwegen ich nach Essen gekommen bin, auch nicht in erster Linie die ständige Sammlung moderner Kunst des Folkwang-Museums, sondern der Andrang gilt der Sonderausstellung „Rote Erde/Bilder und Räume zum Bergarbeiterleben an der Ruhr um 1900“, eine Ausstellung des Ruhrland-Museums Essen in Zusammenarbeit mit dem Prometh-

Verlag Köln, dem Westdeutschen Rundfunk und der Bavaria Atelier Gesellschaft, die die gleichnamige Filmreihe für das ARD-Programm produzierte.

Kein Zweifel, dies ist eine informative und erhellende Dokumentation, die umsichtige Museumsleute hier aufgebaut haben, eine gute Gelegenheit zudem für ein Gespräch zwischen den Generationen, das auch tatsächlich stattfindet. Daß Alltag und Arbeit, Kultur und Kunst zusammengehören – hier wird es multimedial erfahrbar. Die Brücke von der Vergangenheit um die Jahrhundertwende bis zur Gegenwart heute stellt sich in den Köpfen der Besucher her. Das geschafft zu haben, halte ich für eine große Leistung der Ausstellungsmacher. Sie haben den Museumsbesuchern des Ruhrgebiets anschaulich deutlich gemacht, in welcher Tradition sie stehen, und es ist schon spannend mitanzuhören, wie beim Rundgang von harter Arbeit, von Knochenarbeit gezeichnete Männer ihren Enkeln erklären, wo und wie sie einmal gearbeitet und gelebt haben.

So weit, so gut. Sehr gut sogar. Aber dann kommt das Manco. Die Chance nämlich, eine solch lebendige und erlebnisreiche Ausstellung im eigenen Haus thematisch sozusagen zu verlängern, das Interesse der Besucher von der „Roten Erde“ nun auch zu einem anderen Stoff, zum Kunststoff und seinen diversen Spielarten zu lenken – diese Chance haben die Folkwang-Leute nicht genutzt, obwohl Exponate der Ruhrland-Museum-Schau bis unmittelbar an den großen Raum heranrei-

chen, in der die Sammlung Kölsch „Kunststoff-Objekte 1860-1960“ aufgebaut ist.

Eben noch in lebendiger Gegenwart stehend und aus ihr heraus die Gegenwart mit ihren Unzulänglichkeiten, aber auch ihrem Fortschritt begreifend, betritt man nun einen „Friedhof“. Aus dem Zusammenhang ihres Zweckes herausgerissen, wohlgeordnet in Reih' und Glied, unsinnlich verschanzt hinter Glasvitrinen darf man bekannte und vertraute Gegenstände aus dem Alltag der letzten hundert Jahre besichtigen, die Ursula und Hans Ulrich Kölsch mit wahrer Sammlerwut zusammengetragen haben. Es sind vielfach Gegenstände, die wir auch heute noch, wenn auch in anderem Design, benutzen. Gemeinsamer Nenner aller Exponate: ihr Material ist Kunststoff, Celluloid, Kunsthorn, Phenoplast, Bakelit, Aminoplast, Malamin, Plexi, Termoplast, Duroplast – um nur einige Namen zu nennen. Was hat man damit und daraus nicht alles gemacht! Wußten Sie schon, daß beispielsweise aus Celluloid blumenverzierte Gebetbuchumschläge, Kruzifixe und Heiligenfiguren gepreßt wurden? Daß sich der Geschäftsmann der Gründerjahre mit einer repräsentativen Schreibtisch-Garnitur aus schwarzem Ebonit ins rechte Licht setzte? Daß sich die Elektroindustrie den neuen chemischen Werkstoff früh zunutze machte und ihn u.a. für Lampen, Staubsauger, Haarfön-Sets und Radioempfänger verwendete? Nicht zu reden von Töpfen, Kästchen und Dosen, wie sie immer wieder im Haushalt gebraucht werden, damals so gut wie heu-

te. Auch die Schmuckhersteller verschmähten den Kunststoff nicht, und in herrlichen Bonbonfarben von Honiggelb bis Rosa leuchtet in der Ausstellung auch eine Music-Box.

Gewiß ist es verdienstvoll, wenn sich ein Museum nicht nur darauf beschränkt, Kunst zu sammeln und auszustellen, sondern das traditionelle Museumsterrain zu erweitern sucht und sich neue Experimentier- und Arbeitsfelder erschließt, wie es das Folkwang-Museum jetzt mit der Ausstellung von Kunststoffobjekten getan hat. Es hat sich damit eines Bereichs der Alltagskultur angenommen, um den unsere Museen vielfach noch einen Bogen machen und den sie eher privaten Galerien, oft allzu modisch bestimmten, und alternativen Projektmachern überlassen. Nur, man muß das Neue auch *können*! Die gute Absicht allein genügt nicht. „Daß diese Ausstellung in einer Zeit und an einem Platz gezeigt wird, an dem sich auch künftig Kunst und Alltagsleben berühren sollen, an jenen aufschluß-

reichen Nahtstellen zwischen dem Museum Folkwang und dem Ruhrlandmuseum, deren Sammlungen doch eher Gegenteiliges zu vertreten scheinen, ist kein Zufall“, heißt es im Katalog. Darin stehen noch mehr kluge Absichtserklärungen, die allerdings in der Ausstellung selbst nicht eingelöst werden. Wie überhaupt der Katalog in seiner detailfreudigen Beschreibung der rund 500 Exponate (ein Drittel der Sammlung Kölsch) und in seiner plausiblen Darstellung der Bedeutung des Kunststoffs für die Alltagskultur *eine* Sache ist, eine Sache für sich. Die Ausstellung ist ganz anders; sie ist – in ihrem Verzicht auf begleitende Informationen im Ausstellungsraum selbst – eher langweilig als anregend. Sie evokiert den falschen Blick auf Gegenstände, die in ihrer Ästhetik nur als Einzelstücke in einem ganz bestimmten Kontext ihren wirklichen Aussagecharakter haben.

Offenbar empfinden das auch die Besucher; die Eintragungen im Besucherbuch kommen mir jedenfalls höchst auf-

schlußreich vor. Interessant, informativ, beeindruckend, aufschlußreich und empfehlenswert für Schulen lauten die Urteile sogenannter „gebildeter“ Erwachsenen. Die Schüler, die – den Eintragungen nach – ungefragt durch die Ausstellung geschleust werden, sehen das ganz anders. „Ich war schnell hier, aber auch schnell wieder weg“, hat ein Schüler ins Buch geschrieben. Ein anderer: „Für so was würde unser Kunstlehrer eine '6' geben, schon Scheiße, wa?“ Oder auch seriöser: „Ich kann an den meisten dieser Kunststoffobjekte nichts sonderlich Schönes finden; jedenfalls sind sie nicht schön genug, als daß es allein deswegen lohnend wäre, sie bloß anzuschauen.“ Über solche Urteile, die nur wenig durch Prädikate wie „Spitze“ und „Astrein“ relativiert werden, darf man sich nicht wundern, wenn man Jugendliche in dieser Ausstellung völlig allein läßt, ohne Infos, ohne den Kontext der ausgestellten Objekte zu illustrieren, ohne Möglichkeit, den Kunststoff, den

man in all' seiner Variabilität und Bearbeitbarkeit präsentiert, auch einmal anfassen zu können. Design aus der Frühzeit der Kunststoffzeit, vor allem der 30er, 40er und 50er Jahre ist Jugendlichen heute eine fremde Welt. Das hätte man wissen können. Im übrigen beklagen den Mangel an Information nicht nur die Schüler, auch erwachsene Besucher äußern immer wieder den Wunsch nach mehr und vertiefender Information. Viele von ihnen tun dann das, was die jüngeren Besucher nicht können: Sie geben sich ihren nostalgischen Erinnerungen hin, besonders an die wieder in Mode kommenden Fünfziger, genießen die Ausstellung als „herrliche Erinnerungsfahrt“ und registrieren staunend, daß Plastik „soo schön“ sein kann. Für mich bleibt als Fazit: Das eigentliche Ereignis ist der Katalog, nicht die Ausstellung. Aber ist ein Museum denn ein Verlag?

Alfred Paffenholz, Hemmingen

Oper: Von der Sprengkraft eines Mißverständnisses

Als Pierre Boulez vor bald zwei Jahrzehnten das Bonmot in Umlauf setzte, „vor jeder praktischen Arbeit im Bereich des musikalischen Theaters gelte es zunächst einmal, die bestehenden Operninstitute in die Luft zu sprengen“, da mag ihm der Einzug nach der Walhall der Opernfreunde, der dann 1976 zusammen mit Patrice Chereau inszeniert wurde, noch schier unmöglich erschienen sein. Auch andere Avantgardisten kokettierten mit ihrer Aversion gegen die Oper (und nicht bloß deren Institutionen); doch längst dienen sie den Häusern aller Größen – und vorzugsweise den feinsten – ihre Fertigkeiten, die Partituren musiktheatralischer Arbeiten an.

Indem kaum ein Sektor des Kulturlebens im engeren Sinn so selbstverständlich sein hochsubventioniertes Existenzrecht behauptet wie der groß- und mittelständische Opern-Betrieb, erscheint die Frage nach dem Sinn der Gattung höchlichst berechtigt.

Leo Karl Gerhartz, Redakteur beim Hessischen Rundfunk, hat eine Einführung in die Problemgeschichte der Oper verfaßt: Einführung in einen eben keinesfalls bloß „musealen“ Themenkomplex, sondern – quergeböhrt zu eingespielten Wahr-

nehmungsweisen – in die Geschichte der Gattung vor dem Hintergrund der „lebendigen Auseinandersetzung mit Geschichte“ aus dem Geiste des Regie-Theaters. Es erfordert eine gehörige Portion Mut, in der Ära der hartgesottenen Spezialisten exemplarisch Zusammenhänge über die Jahrhunderte hinweg auszuleuchten. Dabei ist Gerhartz Verdi-Spezialist, was immer wieder spürbar wird; vom Verdischen Konzept der Bühnenwirksamkeit, von Verdis Kompositionsmethode – auf die sich der Autor wie auf eine ideal-

typische Mitte bezieht – greift das Buch auf die gegenwärtigen Hauptfragen der Opern-Ästhetik aus und zurück auf die Anfänge. Die verdanken sich ja dem leidenschaftlichen Wunsch nach der Wiedererweckung eines vermeintlich antiken Gesamtkunstwerk-Ideals, einem geschichtsträchtigen Mißverständnis.

Gerhartz führt – Richard Alewyn folgend – die Entstehung der Oper auf einen intellektuellen Entschluß zurück. Doch schon sehr früh und seitdem triumphierte die schöpferische Phantasie über die ordnende (und anordnende) Vernunft der Gelehrten. Die Geschichte der Oper ist für Gerhartz die der „Selbstbehauptung der singend sich entfaltenden menschlichen Stimme, die Geschichte ihres Widerstandes gegen eine Subordination unter die Gesetze von Sprache und Philosophie.“ Und indem es den Opern-Werken, die überdauert haben, „von Anbeginn zuvörderst um das Sprechen und Fühlen des Menschen“ ging, war und blieb die Opernbühne – wie sonst kein Schauplatz von Kunst – Schlachtfeld und Wohnzimmer, freie Landschaft und Garten der Gefühle. Der Wunsch der ersten Opernkomponisten, eine Art Schauspiel auf höherer, feierlicherer

Ebene zu schaffen, sei „durch die Jahrhunderte hindurch eine heimliche Sehnsucht der Oper geblieben“ – auch wenn es in ihren Szenen, mit ihren Worten und schließlich durch ihre Musik ganz unfeierlich zugeht. Der Widerspruch zwischen der stärker musikbestimmten und der eher handlungs- oder wort-orientierten Oper ist früh angelegt und bis heute wesentliche Triebkraft „ihrer wechselvollen Geschichte“ geblieben.

Jede Einführung in einen Stoff, zu dem es mittlerweile ganze Bibliotheken gibt, muß exemplarische operieren. Und so springt Gerhartz von der Frühgeschichte und den „Übertreibungen der Barockoper“, die an den feudalen Höfen der Kosten/Nutzen-Rechnung entzogen war, in raschen Schritten über Mozart zu Verdi. Zitiert wird Brechts „Arbeitsjournal“ (und überhaupt immer wieder Brecht, Eisler und Weill, was dem Stammpublikum der Oper wie ordinärer, saurer Wein munden dürfte): „Die Opern des revolutionären Bürgertums waren auf-rührerisch“. Diese Arbeitsthe-se wird nun nicht nur an Verdis Werk gründlich diskutiert, sondern auch zu den vorrevolutionären bürgerlichen Komponisten verlängert und so der „auf-müpfige Widerspruch“ bei Per-

golesi und einigen Figuren Mozarts erneut gefeiert. Die Revolutions- und Schreckens-Stücke aus der Zeit der französischen Revolution, ihre Wirkung auf die Literatur- und Musikgeschichte wurden ebenso ausgelassen wie die Vormärz-Tendenzen in den deutschen Opern; Beethovens „Fidelio“ erscheint unterm Aspekt der symphonischen Rolle des Orchesters, nicht unter dem der musikgewordenen Freiheitssehnsucht. Gerhartz sieht eine fortschreitende Entwicklung „vom Singspiel zum Drama und weiter vom Drama zu einem Konzert, das als Ausdruck und Abbild von Gesellschaftsutopien die Grenzen des Individuums und seiner Gefühle sprengt“, von da zu Wagner, bei dem der Einzelne „immer auch als Ideenträger und Handlungen folgerichtig immer auch als Parabeln allgemeiner philosophischer Menschheits- und Gesellschaftsprobleme“ erscheinen. Dem Rest der Gattungsgeschichte begegnet methodischer Notbehelf: Richard Strauss und Arnold Schönberg werden kurz gestreift, Alban Bergs „Wozzeck“ als „der Glücksfall einer Oper für das 20. Jahrhundert“ herausgehoben, die theoretische Leistung Kurt Weills im Anhang zitiert und die kompositorische mit der „Dreigroschenoper“, an deren Würdigung sich Gerhartz' Plädoyer (geschickt in Weill-Zitate gekleidet) anschließt: daß die Oper tot

sei und das Musiktheater lebe; daß ebenso wichtig wie die Kunst ihr Zweck sei; daß (Musik-)Theater ohne Publikum aufhöre, Theater zu sein.

Von dem, was in neuerer Zeit an Arbeiten des Musiktheaters abgeliefert wurde, hat Gerhartz generell keine besonders hohe Meinung (und wohl, von einigen seiner Parade-Beispielen abgesehen, auch keine besonders intensive Kenntnis). Mit weiteren Einwänden gegen manche These, verschiedene Folgerungen will ich den eiligen Rezensionen-Leser aber nicht aufhalten. Leo Karl Gerhartz' „Opern“-Einführung ist ein sehr empfehlenswertes Buch, eine Arbeit vom Hintergrund fundierter Literaturkenntnis, der Wahrnehmung ästhetischer Kontroversen und der aufmerksamen Beobachtung vieler wichtigen Neuinszenierungen, ein offenes – kein hermetisches Buch. Und seinem Autor ist insbesondere beizupflichten, wenn er résumiert: „Die Diskussion um die Möglichkeit von Opernkompositionen heute wird mehr als irgendwo sonst bei der notwendigen Verquickung des Opernkunstwerkes mit einer bestimmten Gesellschaft, die seiner bedürftig ist, anzusetzen haben.“

Leo Karl Gerhartz: *OPER – Aspekte der Gattung. Laaber-Verlag, Laaber 1983, 206 S.*

Frieder Reininghaus

Carmen, Carmen noch einmal

Noch ist Carlos Sauras Verfilmung einer Ballett-Inszenierung nicht restlos ausgemolken, Peter Brooks' „Carmen“-Film aus dem ARD-Programm in frischer Erinnerung, da kündigen sich schon neue „Carmen“-Verwerter am Medienhorizont an: die wohl bekannteste und weltweit bestgehende Oper erlebt einen neuen Boom. Die modische Macht der Gefühle scheint fast keine Grenzen mehr kennen zu wollen. Der ansonsten eher kopflastige Teil des bundesdeutschen Mittelstandes ist aus dem Häuschen.

In Sauras Arbeit vermischen sich das Leben einer artistischen Inszenierung und die Inszenierung des artistischen Lebens. Prosper Mérimées Novelle von 1845, mit routiniertem Geschick von Jacques Offenbachs Librettisten Meilhac und Halévy dramatisiert und von George Bizet 1875 in Musik gesetzt, diente nur zur knappen Hälfte als Material für

diesen Film. Ein Kunststück über Kunststücke in umstrittener Qualität: die Carmen-Vorlagen des 19. Jahrhunderts wurden strikt reduziert, umgekrempelt.

Peter Brooks' Tragödie der Carmen' hielt sich etwas näher am Libretto und an der Musik Bizets (von der bei Saura nur die Highlights zur Filmmusik arrangiert wurden); doch auch hier

wurde die Handlung entschieden verknüpft, die Musik reduziert (vgl. SPUREN 3/1983, S. 51). Eine Opern-Verfilmung aus dem Geiste des Regie-Theaters; die Reduktion der Musik erfolgt auf doppelte Weise: aus der fast vierstündigen Oper wird ein Film von knapp eineinhalb Stunden; statt der stattlichen Opernstimmen erster Wahl wurden die Gesangspartien jungen Künstlern mit schauspielerischen Qualitäten, mit Begeisterung für die Erarbeitung eines ehrgeizigen und genauen Regie-Projekts übertragen und das große Opernorchester auf ein Kammer-Ensemble von 15 Instrumenten zurückgenommen. Brooks' Regieleistung rückt die tausendfach abgenutzte Geschichte der Carmen wieder näher, führt Momente der destruktiven Kraft vor Augen, die dem historischen Kunstwerk innewohnt und die das Publikum der Uraufführung verschreckt, irritiert und erregt hat.

In Köln wird nun stürmisch gefeiert, daß die städtische Oper gemäß eines vor vier Jahren gefaßten Plans wieder 'das Original' zeigt – kein Ragout, sondern die vollständige Speisefolge nach dem vom frühverstorbenen Komponisten hinterlassenen Rezept (französische Küche, versteht sich): Keine das Detail ausleuchtende Interpretation, sondern große ruhige Bilder; das Ganze in erhabener Beschaulichkeit. Das Stadttheater antwortet der Herausforderung der in vieler Hinsicht überlegenen Medien: genießt es doch den Vorteil, Frisches zu bieten und nicht Tiefgefrorenes. Jean-Pierre Ponnelle, der Berühmte, hat nach den erfolgreichen und eingespilten Mustern (und nur wenig variiert gegenüber seiner früheren „Carmen“-Inszenierung in Frankfurt) eine opulente Ausstattung herstellen lassen und sich zugleich als Regisseur betätigt.

Joachim Kaiser, Feuilleton-Fürst der Süddeutschen Zeitung, forderte 1983 angesichts des Wende-„Rings“ von Peter Hall in Bayreuth, man solle von den Regisseuren des Musiktheaters um des ästhetischen Genusses willen doch nicht fortdauernd zwingende Ideen und durchdachte Konzepte erwarten und einfordern. Nun schlägt die Provinz-Presse in die selbe Kerbe: es war bei Ponnelles „Carmen“ halt einfach so schön, so „fabelhaft“, so „wahrlich sensationell“, daß „es kaum noch der ausgeklügelten Konzepte“ be-

dürfe (Kölner Stadtanzeiger). Die Polemik richtet sich dagegen, daß sich bei den Carmen-Inszenierungen „Ideologien zu verselbständigen“ begannen und „Teilaspekte oder Verfremdungen übermächtig“ wurden: „Solcherart ist Carmen bei Ponnelle kein Stück über Frauenemanzipation oder Männlichkeits-Wahn, keine Abhandlung über rassische oder soziale Minderheiten, kein Traktat über die Lust am Untergang, keine Moritad der animalischen Gelüste und unkontrollierbar-dumpfen Triebe, kein Genre-Bild der ausgelassenen, verruchten, leichtlebigen und -sinnigen und was auch immer Frauen“. Aber was, bitte sehr, soll es dann sein? Eine Vorführung, die vergessen lassen soll – vor allem das kritische Nachdenken. Denn: „Wer nun aber in der Kölner Oper Jean-Pierre Ponnelles Neuinszenierung der 'Carmen' erlebte, durfte alle theoretisierenden Erwägungen über dieses mehrfach fluchbeladene Werk sehr schnell vergessen.“

Schön war vor allem die Dekoration. Ponnelle zeigt eine Kasernenwand, eine Fabrikwand, die Wand einer Stierkampfarena, die der nordeuropäischen Sehnsucht nach der idealisierten Schönheit südeuropäischer Stadtbilder bruchlos entgegenkommt. Die Weinstuben-Einrichtung ist der Phantasielosigkeit bundesdeutscher Restaurants-Ketten abgesehen – auch das ein Bild anheimelnder Gemütlichkeit. Alles gerade und ordentlich, glattgehobelt und symmetrisch. Selbst die Gebirgslandschaft der Schmuggler, eine steile Plastik-Welt, ist so geschönt und symmetrisch, daß sie kaum an die durstigen Mühen und verwegene Schießereien gemahnt, eher an einen feudalen Park, in dessen Kunstlandschaft ein wenig gezähmte Natur integriert wurde. Die Stilisierung der Bilder auf „romantischen Realismus“ gehört zuvorderst zu dem, was die Kontinuität der Ponnelleschen Oper-Bebildungen ausmacht; und die Wiederkehr des Anerkannten und „Bewährten“ ist Kern der Marketing-Strategie des Allround-Talents Ponnelle.

Die bis ins kleinste Detail ausgeführten bühnenfüllenden Bilder Ponnelles tun ihre Wirkung, auch wenn solcherart Kunsthandwerk nicht jedermann Geschmack trifft. Doch wo die Bilder die Zuschauer nicht in ihren Bann schlagen, tritt die Einfallslosigkeit und die biedere

Konvention der um den Souffleurstücken inszenierten Oper des Stadttheaterbetriebs unvermittelt hervor. Carmens Tod tritt in der Kölner Oper nach langem Duett ein, nicht als Konsequenz des zugespitzten Konflikts. Dieser Konflikt aber muß inszeniert, muß ausgespielt werden: der zwischen dem Mann Don José, dem in Liebestrunkenheit pflichtvergessenden Untertan, dem zum Äußersten fähigen Eifersüchtigen, dem in die herrschenden Kategorien zwanghaft Eingebundenen – und Carmen, deren „Leidenschaft als der erotische Brennstoff von Freiheit“

(Jutta Brückner) die Männer und Frauen seit mehr als hundert Jahren herausfordert. So wichtig die Ausstattung von Opernaufführungen ist: es läßt sich auch die Substanz der Stücke genau nehmen.

Je auf ihre Weise, glücklicher oder mißratener, haben Sauras und Brook's Filme das gewiß eher getan als Ponnelles abgegriffene Schönfärberei. Seine Kölner Carmen-Inszenierung zeigt sich um die bürgerliche Historizität der Oper und alle launischen Carmen-Moden unbekümmert. In der (erfolgreichen) Annahme, das Stück spre-

che schon irgendwie für sich selbst. Tut es ja auch. Aber es soll schon vorgekommen sein, daß ein Regisseur mehr mitzuteilen hat als: Das ist der Best-Seller unserer Branche! Ihr kommt doch sowieso zum Gaffen und Genießen! Vergessen Sie alle 'theoretisierenden Erwägungen' und 'abonnieren Sie sich einen Traum'!

Aber Carmen in ihrer opernhafte Realität läßt sich bei wachen Ohren nicht als „Traum“ abonnieren. Sie bleibt, wenn sie kommt und uns ansieht, die fort-dauernd nagende Herausforderung, der Alptraum der in or-

dentliches so sorgsam Eingebundenen. Das Ausblenden aller heutiger Irritation aus einer Inszenierung ist eine eigentümliche Leistung: sie bedeutet die Entschärfung von aktueller Kulturgeschichte, treibt in den flachen Gewässern eines seichten Konservatismus. Der hat Konjunktur. Und wer sich mit den tieferen Gründen und Abgründen in sich noch nicht abgefertigt hat, der wird sich an Inszenierungen vom Schläge Ponnelles reiben.

Frieder Reininghaus, Köln

Liebes/exil Zu Raul Ruiz' Film „Berenice“

In einem dunklen Taftkleid im Stil des 19. Jahrhunderts, das Gesicht verhüllt von einem jener dünnen, gepunkteten Hutschleier, die nur noch ein Zitat auf die ursprüngliche Funktion des Schleiers sind, durchwandert eine junge Frau einen weitläufigen Park. „Komm in den totgesagten Park und schau...“

Der Garten ist verwildert und ungepflegt. Das künstliche Paradies ist stellenweise umgepflegt, aufgeworfene Erdhaufen sind von Gras und Gestrüpp überwuchert. Durch die Musik von Maurice Ravel, Albert Roussel und Reynaldo Hahn, einem

Freund Marcel Prousts, dringen leise die Geräusche eines modernen Tages wie durch geschlossene Fensterläden, die zwar das Licht aussperren können, nicht aber das Summen fahrender Autos, das von Rufen unterbrochen wird, die klingen

wie die von spielenden Kindern in Hinterhöfen. Es sind die Geräusche, die der Einschlafende gerade noch wahrnimmt, bevor er in die Träume eintaucht und sich den Bildern und Tönen des inneren Auges hingibt. „Komm in den totgesagten Park und schau: der Schimmer ferner lächelnder Gestade.“

Schließlich hat die Frau eine verfallene, neoklassizistische Villa der Jahrhundertwende erreicht, in die sie, nach kurzem Zögern und einem letzten Blick über den Park, eintritt.

Der Schatten eines Mannes folgt ihr: es ist Antiochus, auf der Suche nach Berenice, der Königin über Judäa und Samaria,

Tochter des Herodes, die nun – zu Beginn der Geschichte – bereits seit fünf Jahren in Rom lebt. Aus Liebe ist sie dem römischen Kaisersohn Titus gefolgt, der sie nach der Eroberung Jerusalems mit nach Rom nahm, in der Hoffnung, sie zur Ehefrau und römischen Kaiserin machen zu können. Doch das römische Recht duldet keine Mischung römischen Blutes mit fremden Königsgeschlechtern. Seit Cäsars unglücklicher Verbindung mit Kleopatra ist das in Rom ein allgegenwärtiges Gesetz.

Berenice liebt aber nicht die Aussicht auf den kaiserlichen Thron, sondern sie liebt Titus und Titus liebt Berenice. Auch Antiochus, König über die römische Provinz Commag liebt Berenice; seit Jahren ist er ihr und des Titus Vertrauter. Als der Tod Vespasians die Nachfolge Titus zum römischen Kaiser erfordert, sieht dieser sich nach fünf Jahren gemeinsamen Lebens mit Berenice vor die Entscheidung gestellt: für den Senat und die Gesetze Roms oder für die Liebe zur nicht anerkannten Königin. Titus entscheidet sich nicht für die Macht der Liebe, sondern für die Macht Roms.

Der Kampf um die Entscheidung zwischen Liebe und 'Pflichterfüllung' und die Komplikationen dieser Liebe zu dritt, die für alle Beteiligten glücklos ausgeht, sind das Hauptanliegen der Tragödie Jean Racines, die Raul Ruiz als Vorlage diente. Der Text Racines wurde für den Film nur leicht gekürzt, die Alexandriner zugunsten besserer Sprechbarkeit geglättet und die Szenenfolge nur minimal verändert.

Racine hatte seinem Stück ein Wort Sueton vorangestellt, das den Konflikt des Stückes genau benennt: „Wider seinen und



„Berenice“

ihren Willen verbannte Titus die Königin Berenice, der er die Heirat versprochen hatte, aus der Stadt". Raul Ruiz hat nicht zufällig dieses Motto Racines wegfällen lassen. Seine Interpretation rückt Berenice in den Mittelpunkt: er zeigt sie als Opfer der Macht, die von den männlichen Agenten an ihr exekutiert wird. Allein Berenice ist in jeder ihr zugeordneten Einstellung des Films als reale, lebendige Person sichtbar, währenddessen Titus, Antiochus und dessen Vertrauter Arsazes, Paulin, der Vertreter des Senats und Berenices Dienerin Phenice selten real sind. Sie erscheinen als Schattenwesen und Spiegelungen, voneinander und von Berenice getrennt durch geschlossene Fenster, und durch die Choreografie des Lichts, die die Personen an den Wänden der leeren Villa entstehen und wieder verschwinden läßt. Berenices beständiges unruhiges Wandern durch die weitläufigen, leeren Zimmerfluchten und ihre Begegnungen mit den Schatten der anderen Personen erscheinen als Traum, als Suche nach einem vergangenen Leben, als Gefangenschaft und Isolation. Berenice ist von der Einsamkeit ihrer Liebe, von der Einsamkeit ihrer Rede eingeschlossen, die beide nur Phantome als Empfänger haben. Als Antiochus Berenice seine Liebe zu ihr gesteht, zeigt die Kamera Berenice in einer Naheinstellung. Antiochus ist aus dem Off zu hören. Lautlos sprechen die Lippen Berenices den Text von Antiochus mit. Doppelte Irritation in der Logik des Traumes: das Nachformen des Textes mit den Lippen verrückt den Text zum déjà-vue und zeigt ihn als rituelles Abspulen eines Reglements, dem Berenices wegrückende Augen im wahnsinnigen Akt entkommen wollen. Vom Schatten Antiochus' bleibt nur die Kontur seines Profils an der Wand zurück, eine Kontur, die Berenice selbst an die Mauer zeichnet, als Spur eines Körpers, dessen Sein anderswo, in den säulengetragenen Räumen und den repräsentativen Treppenaufgängen zu finden ist.

Die Villa ist Metapher für Berenices Exil, für ihren fünfjährigen, freiwilligen Aufenthalt in Rom, wo sie gerade wegen ihrer Liebe zu Titus immer Fremde, immer Nichtgeduldetete bleibt. Titus: „Sie, Fremdlingin in Rom, bei Hofe kaum genannt, verbrachte Tag für Tag, um einzig zu gewarten der Stunde des Gesprächs mit mir. Der Rest hieß

warten.“

Die Transponierung des Racineschen Stoffes in das späte 19. Jahrhundert ist bei Ruiz verknüpft mit einer starken Betonung des im Stück enthaltenen psychologischen Konfliktpotentials. Den Erkenntnissen der Wissenschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der Psychoanalyse und ihrem sich entwickelnden Begriffsapparat ist die filmische Sprache Ruiz' verbunden. Mit Bedacht und großer Einfühlung wird das Zeichenrepertoire eingebracht, das die Verwirrungen der Seele seit den ersten Stummfilmen am bewährtesten visualisiert: Schatten, Spiegel, Mehrfachbelichtungen, starke Betonung der Raumdimensionen... Vom Senat unter Druck gesetzt, sich für die Gesetze Roms und gegen Berenice zu entscheiden, wirkt Titus eingekeilt zwischen die spitz zulaufenden Geländer des Treppenhauses und deren überdimensionale Schattenverdopplungen. Diese filmischen Mittel machen die inneren Konflikte der Personen sichtbar. Dennoch behält jede Einstellung dabei ihre schwarz/weiße grafische Strenge; die Kamera bleibt die kühle Instanz.

Der Kaiser repräsentiert die Geschichte und das Gesetz. Seine individuellen Neigungen und Leidenschaften müssen sich dem Gesetz ebenso unterordnen wie dem Ruhm und der Unsterblichkeit, mit denen er gegen das erbarmungslose Auslöschen alles Irdischen durch das Vergehen der Zeit ankämpft. Der Ruhm, den die Geschichte verzeichnen wird, läßt die Gegenwart der Leidenschaft, die ihrerseits die Zeit als geschichtslose auslöschen will, nicht zu. Der Souverän ist gespalten: in Herrscherpflicht und Herrschervermögen. Diese Spaltung zeigt der Film in einem Verfahren vielfacher Überblendungen. In die Umrissse von Titus' Kopf und dessen Schattenriß wird sein Gesicht mehrfach projiziert. Wenn Titus Berenice seinen Entschluß, sie zu verlassen, mitteilt, ist die Spaltung zwar aufgehoben, dem Blick der Berenice ist er jedoch entzogen. Als scharf umrissener Schatten steht er außerhalb des Zimmers, in dem Berenice ganz im Bildvordergrund auf dem Bett sitzt. Zum ersten und einzigen Mal in einem ikonographischen Akt, der ihre Entehrung inszeniert, sehen wir sie, das Haar gelöst, ohne Schleier. Titus Schatten beherrscht den Raum Berenices und macht ihn sichtbar

zum Ort der Verbannung. Die zentrale Position Berenices vor der Kamera rückt jedoch ihren Monolog in den Mittelpunkt.

Auf die Entscheidung des Titus besteht für Berenice nicht mehr die Möglichkeit zu einer Handlung wie der Medeas, die – nachdem sie Jason gefolgt war – auf die Demütigung durch seine Hochzeit mit der korinthischen Königstochter auch nach langen Jahren in der Fremde zu den archaischen Formen ihrer Kultur zurückfindet und die gemeinsamen Kinder und die Nebenbuhlerin tötet. In der Tragödie Racines läßt die macchiavellistische Staatsräson nur eine selbstzerstörerische Reaktion Berenices gegen sich selbst und eine sublimierte Rache gegen die Psyche des Geliebten zu: „Erweckt die sterbende, verstoßene Berenice doch einen Rachegeist zu sühen ihren Tod, sucht ihn in Eurer Brust. – Da lebt, der Euch bedroht. Der Hauch der Neigung ist's, der dennoch Euch verbleiben. So werd' mein jetzig Leid, werd mein vergangnes Lieben, mein selbstvergossen Blut, das bald dies Haus befleckt, zum feindlichen Geleit, das euch verfolgt und schreckt.“ Als Titus seinerseits mit Selbstmord droht, entschließt sich Berenice aus Liebe zu ihm weiterzuleben. Damit ist nicht nur das Leben des Geliebten, sondern vor allem die Herrschaft des zukünftigen Sou-

veräns gerettet. Für Berenice bleibt nicht einmal der Tod. Sie beugt sich dem imperialen Gesetz, das ihre Neigung als Faktor der Machterhaltung einsetzt.

In der Inszenierung Raul Ruiz' nimmt Berenice nicht Abschied von Titus und Antiochus als lebendiges Wesen, sie nimmt auch nicht Abschied von ihren Schatten, sondern von einer steinernen Büste und Gestalten, die unter weißen Tüchern vergraben sind, ähnlich denjenigen, mit denen man in den Sommerwillen der letzten Jahrhunderte die Möbel zu verhängen pflegte.

Die Inszenierung der Schlußszene in dieser Form nimmt der Racineschen Vorlage das Versöhnliche -, in ihrer Radikalität erinnert sie an die Verfilmung des gleichen Stoffes 1979 durch Marguerite Duras. In „Cesaree“ erzählt die Stimme der Duras die Geschichte von Berenice, oder Cesaree, der jüdischen Königin, während die Kamera unaufhörlich eine steinerne Frauenstatue umkreist, die eingeschlossen ist von einem hölzernen Baugerüst.

„Berenice“ von Raul Ruiz wird voraussichtlich im Mai oder Juni im Metropoliskino Hamburg in der französischen Originalfassung zu sehen sein.

Andrea v. d. Straeten, Hamburg, und Thomas Medicus, Berlin

In der Höhle des Löwen

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet gehören zu jenen Cineasten, für die sich ein Film, in dem gezoomt wird, sozusagen von selbst erledigt. Kamerakunststücke solcher Art, rasante Fahrten und Schwenke gelten als Bestandteile des Hollywood-Systems, das sie seit jeher unerbittlich bekämpfen. Denn wenn die Autoren von „Moses und Aaron“ Hollywood sagen, meinen sie im Grunde Bilderimperialismus, und wenn sie Fernsehen sagen: Bildervernichtung. Gegen beides setzen sie ihre vielgepriesene und vielkritisierte strenge, fast schon asketisch schlichte Kunst, die sich zunächst einmal über Arbeit definiert. Kunst statt business, politische Aufklärung statt Unterhaltung: So verkürzt der Gegensatz zwischen ihrer strengen protestantischen Ästhetik und der amerikanischen Kino-Kultur.

Wenn sich die Straubs in ihrem neuen Film mit einem Stoff befassen, der Amerika zum Gegenstand hat, so läßt das also auf eine harte Auseinandersetzung schließen. Man könnte sagen, da

begeben sich zwei in ihre eigene Höhle des Löwen. Freilich ist die Auseinandersetzung ein wenig entschärft dadurch, daß sie sich einer fremden Literaturvorlage bedienen: Kafkas Amerika-Ro-

man. Denn zur Strenge ihrer Kunst gehört auch die textgetreue filmische Übertragung des literarischen Werkes. Und tatsächlich hält sich „Klassenverhältnisse“ in der Abfolge der Szenen, in der Anleitung der Schauspieler, in Kulissen und Dialogen streng an das kafkaesche Vorbild. Ja, es scheint, als hätten sie sich Kafkas Amerika-Bild gänzlich zu eigen gemacht, oder anders gesagt, als sei Kafkas Einschätzung der neuen Welt mit der ihren vollkommen identisch.

Was diese Welt mit einem Wort auszeichnet, das ist analytisch gesagt ihr Klassencharakter, pathetisch gesagt ihr latenter Terrorismus. Die Tatsache, daß Kafkas Schwestern, und zwar alle drei, in deutschen KZs umgekommen sind, ebenso wie auch seine Verlobte Milena, gilt Straub als Indiz dafür, daß Kafka in seiner Literatur die allgemeinen Bedingungen für die Entstehung von Terrorismus poetisch vorweggenommen habe. Auch Kafkas Amerika-Fragment könne als Analyse eines gesellschaftlichen Terrorsystems gelesen werden.

Sicher, die Straubs stehen mit ihrer Interpretation nicht allein. Im Kampf gegen das Kafkaeske, den Bürokratismus, Faschismus und Sadismen aller Art vereint, haben sich Literaten und Aufgeklärte aller möglichen politischen Schattierungen zusammengefunden. So wie heute jeder für Kafka ist, so ist jeder gegen das Kafkaeske. Vielleicht gehört das Bild des Kafkaesken zu den hartnäckigsten Klischees der Kafkaforschung überhaupt.

Fragwürdig wird die Interpretation der Straubs aber nicht nur wegen dieser ihrer Klischeehaftigkeit, sie wird es vor allem durch einen moralischen Impetus, der Kafkas Sache niemals war. Humor zum Beispiel wollen sie nur den offiziellen Vertretern, den Machthabern der amerikanischen Gesellschaft zugestehen, Karl Roßmann, der Protagonist des Romans, gilt als Figur, die niemals lacht. Er, der potentielle Terrorist hat nichts zu lachen. Für Straub und Huillet ist der Verschollene ein Ausgestoßener, dabei ständig auf der Flucht. Da steht ein blutjunger, unschuldiger Held, der wohlgezogen aussieht wie ein Primaner, einer Welt von Scharlatanen, Wichtigtuern und Tyrannen gegenüber, die in ihrer ganzen Lächerlichkeit doch immer wieder Beute auf den Jungen machen. Schließlich scheint er ihnen in

die Falle zu gehen, denn auch die Welt des Theaters, der er sich am Ende anschließt, soll dem System des Terrors angehören. Amerika erscheint einmal mehr als eine zynische Mischung aus Show und Business, ihr gegenüber der ausgestoßene Protagonist. Eine Polarisierung, die in ihrer Einfachheit an Brecht erinnert, mit Kafkas Humor aber wenig gemein hat.

Oder ein anderes Beispiel: Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten reduziert sich bei Kafka wie bei den Straubs auf eine Abfolge von Büros, Schlafkammern, Gängen, Treppen und Lifts. Keine Bilder der Weite, keine Westerntotalen, keine Highways. Es wirkt befremdend, wenn ein durch Film und Fernsehen vertrauter Raum plötzlich anonym wird, wenn er nicht durch signifikante Bauten und Orte künstliche Bedeutung erhält. Es sind stets singuläre Gegenstände, sparsam arrangiert zum Spiel der Figuren, die wie aus dem Nichts sich plötzlich in den Vordergrund des Sichtbaren schieben und den Raum konstituieren. Der Raum ist nicht immer schon da, er ist Produkt der Inszenierung.

Soweit gehen Film und Roman zusammen. Während für Kafka jedoch die sparsame Ausformulierung ein Mittel ist, den Raum aus seinen traditionellen poetischen Konzeptualisierungen

zu befreien, wird sie bei Straub und Huillet zum Symbol der Enge, zum Bild des Kafkaesken. Entgegen dem Mythos der Unbegrenztheit zeigen sie das vermeintlich wirkliche Amerika mit seinen paranoisierenden Klassenverhältnissen. Filmisch wird dies durch rigorose Reduzierung erreicht: Verzicht auf Postkarten, knifflige Montagen, Verzicht auf Geschwindigkeitsjagden durch den Raum, Verzicht auf die üblichen Schwenks, vom Zoom gar nicht erst zu reden – wie gesagt. Und wenn dennoch an einigen Stellen Fahrten und Schwenks vorkommen, so haben sie symbolischen, fast schon ironischen Charakter – versteckte Hinweise auf das Hollywoodsystem.

Gerade an der Funktion jener Sparsamkeit oder Schlichtheit, für die beide, Kafka und die Straubs, berühmt sind, zeigt sich die Unterschiedlichkeit der Ansätze. Für die Filmemacher ist sie eingespannt in ein starres politisch-theoretisches, teilweise symbolisches Interpretationsnetz; für Kafka dagegen bedeutet sie zunächst einmal einen Bruch mit der Tradition, ist sie Voraussetzung eines Neubeginns, einer neuen Form der Erzählung.

Für den Film spricht jedoch, daß er in der Interpretation seiner Autoren keineswegs aufgeht. So wie ich Kafkas Literatur

dem Bild des Kafkaesken wider setzt, so auch der Film gegen die Absichten seiner Regisseure. So ist er teilweise, gerade auch durch das laienhafte Spiel seiner Darsteller, von brillanter Sprachkomik, andererseits von einer schlichten Schönheit der Bilder, die den eng gesetzten politisch-moralischen Rahmen sprengt. Vielleicht hat sich hier, das wäre zu prüfen, die Strenge in der Übertragung gegen die vereinfachenden Willenskundgebungen der Autoren durchgesetzt.

Ein Fazit am Schluß: „Klassenverhältnisse“ von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet ist ein langweiliger Film, nicht nur wegen der Unbeweglichkeit der Kamera, wegen des konsequenten Verzichts auf Farben und schmückendes Beiwerk, sondern wegen einer überholten kämpferischen Symbolik, die allzu leicht durchschaubar wird und daher ermüdet. Andererseits ist es ein interessanter Film, weil es da nichts Unüberlegtes, Überflüssiges gibt, weil jedes Detail gleichsam vollgesehen ist mit Ideen und Überlegungen, die ihrerseits zu Überlegungen anstiften. Schließlich ist es immer noch ein guter Film, ganz einfach, weil er eine Haltung hat – was man heute nur von den wenigsten Filmen sagen kann.

Lothar Kurzawa, Hamburg



„Klassenverhältnisse“

Die neuen Filme von Ulrike Ottinger und Ula Stöckl

Zweimal ganz unterschiedliches Kino von Frauen, zwei deutsche Filmemacherinnen innerhalb des Forums des Jungen Films der Berliner Filmfestspiele, und beide Male, das nehme ich vorweg, blieb der Eindruck, um die Lust am Filmesehen gebracht worden zu sein.

Die neue Arbeit der Berliner Filmemacherin Ulrike Ottinger „Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse“ ist eine filmische Oper, die opulente In-Szene-Setzung einer grotesken Fabel in vollkommener Künstlichkeit. Der Film ist ein einziges Bilderlabyrinth, dessen Ein- und Ausgang sich dem Zuschauer immer wieder entziehen.

Dorian Gray (Veruschka v. Lehnendorff), „jung, reich, schön“, wird von der Chefin eines gigantischen Presseunternehmens, Frau Dr. Mabuse (Delphine Seyring) zum Objekt ihrer expansionistischen Unternehmensstrategie gemacht. Eine neue Titelseite um den Publikumsliebhaber Dorian und dessen Amouren soll Steigerung von Auflage und Umsatz international garantieren. Tatsächlich erliegt Dorian den verführerischen Reizen der schönen Andamana (Tabea Blumenstein), von Frau Dr. Mabuse beauftragt, den jungen Mann zu betören und in ihrem Sinne verfügbar zu machen. – Neben dieser Filmgeschichte spiegeln zwei weitere Ebenen den Konflikt zwischen Dorians unschuldigem aber verführbarem Narzißmus und der Geld- und Machtgier der Frau Dr. Mabuse. Eine Oper im Film zeigt die Liebesgeschichte von Andamana und Don Luis de la Cerda, versetzt in die Zeit der spanischen Conquistadores; ebenfalls von Dr. Mabuse arrangiert durchlebt Dorian eine alptraumhafte Nachtfahrt durch die Unterwelt einer Metropole: ein Zerspiegel seines naiven Glaubens an Harmonie und Schönheit. Den wilden Exzessen dieser Welt entzieht Dorian sich im Opiumrausch.

Bloß, was hat der Zuschauer mit dieser skurrilen, dem Ästhetizismus des fin de siècle entliehenen Fabel zu schaffen?! Der Reiz des Films kann wenn überhaupt nur in der Eigenart seiner Bildersprache liegen, die an surrealistische Malerei und expressionistisch ausgestaffierte Bühnenräume erinnert und darüber hinaus eine Affinität zum 'new wave' hat.

Die schönsten Bildeinstellungen und allerdings naivsten zugleich gelingen vielleicht in den Operszenen. Die Welt wird zur Kulisse, denn hinter dem Bühnenvorhang rauscht das Meer, an dessen Strand die Darsteller sich wie Märchenfiguren bewegen. Die Bilder hier sind



Dorian Gray

reine Oberfläche, sie kommen auf den Zuschauer zu und bewahren die Illusion ihres Arrangements. Enttäuscht werden überhaupt alle Erwartungen an eine Auflösung der befremdlichen Bilderwelt, die der Film als Ganzes ist.

Die Komposition von Bild, Ton und der theatralischen Körpersprache der Darsteller ist zwar ausgeklügelt, doch wirken die Konstruktionen auf die Dauer viel zu angestrengt und dadurch langweilig. Insgesamt fehlt die Leichtigkeit, die der gefilmten Bewegung eignet, und das Filmesehen seinerseits zu einem verführerischen Spektakel macht. Hier jedoch wird der Zuschauer zum überrumpelten Betrachter von mit literarischen, malerischen und theatralischen Einfallen vollgestopften Bildern. Die Manie überladene Bilder zu 'machen' aber entspricht weder der banalen Story, noch läßt sie

der Lust am Sehen einen Raum.

Ula Stöckls in schwarz-weiß gedrehter „Schlaf der Vernunft“ ist nach langen Jahren der erste ihrer Filme, der von einem Kinoverleih übernommen wurde und in Kürze in drei Städten parallel anlaufen wird. Er handelt von der Frauenärztin Dea (Ida di Benedetto), die öffentlich gegen die Nebenwirkungen der Pille protestiert und den ortsansässigen Arzneimittelnkonzern vorgeht. Als in ihre Praxis eingebrochen wird, vermutet sie den Konzern hinter dem Einbruch. Weniger hierdurch als durch Konflikte mit ihren Töchtern und die Untreue ihres Mannes, der sie verläßt, um mit ihrer Assistentin zusammenzuleben, erschüttern das Engagement dieser Frau. Sie ist im-

Fremde in dem Land, in welches sie dem später untreuen Mann folgte; ihre unmaßige Rache, die Vernichtung der gemeinsamen Kinder, ist die Rache der restlos Entwurzelten. Der Kindermord wird nachempfunden in einer Traumsequenz des Films, in welcher Dea ihre Kinder und die untreue Mitstreiterin langsam unter den Schutt einer Kohlenhalde eingräbt. – Die Durchdringung von realer und mythologischer Ebene sowie die Konfrontation mit dem Problem kultureller und sprachlicher Fremdheit scheinen mir nicht sehr gelungen. Sie führen nicht zur Intensivierung der gezeigten Probleme, sondern verstreuen die Perspektive durch eine letztlich willkürliche Verfremdung.

mer konsequent und furchtlos für ihre Überzeugung und ihre Wissen eingetreten, doch scheint sie außer Acht gelassen zu haben, daß ihre Familie deswegen keineswegs nach ihren Wünschen handelt.

Daß der Film nun wenig dazu animiert, sich mit diesen Problemen auseinanderzusetzen, liegt zum einen an der disparaten Szenerie. Südliche Lebensweise, die intime Beziehung von Müttern und Töchtern, die hier in drei Generationen beisammen wohnen, ist in das triste Berliner Kreuzberg verlegt. Dea ist Italienerin und italienisch ist das Ambiente. Von Kreuzberger Hinterhöfen geht der Blick auf vermeintlich barocke Fassaden, und von der Straße tönt fremdländischer Großstadtlärm.

Ula Stöckl sieht in der betrogenen und hintergangenen Dea eine moderne Medea. Die mythologische Medea war eine

Unerfreulicher noch ist, daß das letzte Drittel des Films sattem bekannte Dialoge zwischen Dea und ihrem Mann über die sich auflösende Liebesbeziehung bis zum Überdruß in aller Dehnung des Konflikts zeigt. Offensichtlich leidet die Spannung unter der Verquickung von Spielhandlung, aktuellem sozialem Konfliktstoff, Traumsequenzen und der Kontrastierung durch das südländische Ambiente von Deas Wohnung. Keine der verschiedenen Ebenen wird konsequent durchgehalten, so daß die Handlung insgesamt brüchig wird, obwohl das Spiel der drei Hauptdarsteller durchaus überzeugt, neben Ida di Benedetto, Christoph Lindert als ihr Mann und Christina Scholz als ihre Assistentin.

Barbara Breysach, Berlin

Carmen-Kraftbrühe

An jenem Tag im August als mein Überallemaßeengeliebter mit mir in den neuesten Saura-Film gehen wollte, flog das Cinema-Paris in die Luft. Wie Presse, Polizei und Berliner Abendshow mitteilten, galt der Anschlag dem französischen Konsulat und handelte es sich bei der Bombe um ein für Anschläge auf Konsulate handelsübliches Fabrikat. Uns hingegen kam es so vor, als sei es die durch die Hitze unserer Leidenschaft aufgeheizte Berliner Luft, die flirrende Aura ehemaliger Begegnung gewesen, die da Marmor, Stein und Eisen brach.

Nun, das Leben ist kein Roman, es ist besser als jeder Roman. Denn nachträglich hat sich erwiesen, daß noch ein Drittes hinzugekommen sein muß: die Sprengkraft nämlich jenes Films, der die Gefühle der Massen wie kein zweiter in Wallung und die Kassen zum Klingeln brachte. Gewiß hat die Macht der Gefühle ohnehin allerorten Konjunktur.

Carmen aber, die glutäugige, machte Unmögliches möglich: daß statt harter New-Wave-Rhythmen der herz- und hirnerweichende Belcantoschmelz von Teresa Berganza und Plácido Domingo durch die Walkmankopfhörer wabert, daß statt „Another brick in the wall“ die Habanera durch Wohngemeinschaftsräume dröhnt, daß so mancher Altfreak und Junglehrer, Erzieher und Sozialarbeiter, Student und grünrotschwarzer Alternativer, der sich solches noch vor kurzem nicht hat träumen lassen, jetzt in der Badewanne den Toreromarsch schmettert, beim Abtrocknen brünstig das Schicksalsmotiv summt und zum vielleicht ersten Mal im Leben den Tempel bourgeoiser Kultur schlechthin aufsucht: das Opernhaus – welches in die Luft zu sprengen noch vor nicht allzulanger Zeit von Pierre Boulez empfohlen wurde! Nicht genug damit, der Kommerz folgt auf dem Fuße: eine rührige Phonoindustrie hat flugs gleich drei Carmen-Neueinspielungen auf den Markt geworfen, die sechs richtigen Buchstaben im Filmtitel verhehlen auch noch der letzten verstaubten Hollywoodklamotte zum Comeback in den kommunalen Kinos, im Anzeigenteil der Gazetten offerieren strengblickende Damen mit Nackenknotten neben Aerobic-Kursen auch solche für Spanischen Tanz, in den noblen wie den alternativen Tanzstudios wird nicht länger Fred Astaires eleganter Stepschritt, sondern der Flamenco geübt. Unlängst

hat doch tatsächlich eine Laiengruppe aus Freiburg im ARD-Talentschuppen den Flamenco made in Germany vorgeführt, mit zusammengebissenen Zähnen und leichtem Diskoeinschlag – und wenn nicht alles täuscht, dann werden Blutorot und Schwarz die Modifarben der Saison, versteht sich in klassischem Tuch und knisternder Seide.

Als ich den Film dann schließlich doch sah, war ich fast enttäuscht. Das sollte der auslösende Bazillus für das Carmenfieber hier im kühlen Norden sein? Ein (virtuoser) Dokumentarfilm über eine spanische Ballettproduktion, in dem die Kastagnetten klappern, die zierlichen Füßchen der Tänzerinnen in klobigen Absatzschuhen die Probebühne trommeln, heisere Flamencosänger die Gitarre schlagen und der magersüchtige, intellektuelle Choreograph sich immer mal wieder düster die Haare rauft. Nun gut, die Protagonistin wirft mäßig verheißungsvolle Blicke, trägt die Brust weisungsgemäß „wie die Hörner eines Stiers“ und schwenkt auch mal den Hintern, die Kamera fährt ab und zu genützlich über weibliche Kurven und unter raschelnde Röcke – im übrigen aber bleibt der Film, was Sex and Crime angeht, weit hinter z.B. den 007-Produktionen zurück, es fließt kein Blut, der einzige Mord geschieht hinter den Kulissen, wobei noch nicht einmal sicher ist, ob er tatsächlich geschieht. An der Musik, die nachträglich zu so unerhörter Konjunktur kam, kann es auch nicht liegen, schließlich dienen nur wenige Originalzitate aus Bizets 'Carmen' im Film der leitmotivischen Grundierung des Geschehens. Und überhaupt, diese Musik! Wenn es wenigstens die monumentale Sinnlichkeit der großen italienischen Oper wäre, die satten Chöre, dieser opulente Verdische Orchesterklang, an dem man sich überfressen kann

wie Rossini an gerösteten Spanferkeln! Bizet aber ist ein galanter Franzose, seine Musik zu Carmen, von der Friedrich Nietzsche einst sagte, sie sei „liebenswert, sie schwitzt nicht“, kommt nicht mit tragischer Leidenschaft daher, sondern im leichtfüßigen Ton der französischen Opéra Comique, koloriert mit den exotischen Farbtupfern spanischer Folklore bzw. dem, was im mondänen Pariserleben der dritten Republik dafür gehalten wurde. Die Franzosen zeigten sich auch zunächst nicht sehr beeindruckt, die Spanier halten bis heute nicht viel davon – doch je höher hinauf in den Norden, desto stärker wirkte die Carmen-Kraftbrühe. Bei den Deutschen zumal avancierte sie sehr bald zum gängigen Repertoirestück (mein Opernführer vermerkt stolz, daß es nach einer „neueren Umfrage“ die beliebteste Oper überhaupt sei) und mittlerweile ist Carmen hierorts längst zum Schlager verkommen. Nummer für Nummer zum Mitsingen populär und die Ohren butterweich klopfend. Das Tschingderassa Bumderassa des Toreromarsches wurde gar vom Volksmund eingedeutscht zum allseits bekannten Gassenhauer von der nahenden Schwiegermutter.

Aber was, bitteschön, ist es denn, das den deutschen Philosophen wie den deutschen Verwaltungsbeamten und neuerdings auch den deutschen Linken von Carmen träumen macht? Der Stoff - die Story? Einer der es wissen muß, nämlich Professor Doktor Walter Felsenstein, faßte sie wie folgt zusammen: „Micaela liebt José, José liebt Carmen, Carmen liebt Escamillo und Escamillo liebt nur sich selbst. Das ist, kurz gesagt, der Inhalt dieses grandiosen Werkes.“ Aber ... das kann doch nicht alles gewesen sein! So klingt es vertraut und alltäglich, viel anders pflegt man auch hierzulande nicht mit der Liebe umzugehen. Da muß Herr Felsenstein, obgleich er in immerhin fünf deutschen Carmeninszenierungen diese Dame genauestens musikalisch, dramaturgisch, psychologisch und sozialistisch-realistisch analysiert und durchleuchtet hat, etwas Wesentliches entgangen sein an Carmen. Z.B., daß sie „so stark, so leidenschaftlich, so anmutig, so südlich“ ist, wie Nietzsche 1881 an seine Schwester berichtet. Und noch einmal der Philosoph, in einem Brief an Peter Gast: „Nun, alter Freund,

auch ich war wieder ganz glücklich, es bewegt sich bei dieser Musik irgend ein tiefer, tiefer Grund in mir, und ich nehme mir immer dabei vor, es auszuhalten und lieber noch meine äußerste Bosheit auszuschütten als an mir – zugrunde zu gehen.“ Das ist es: Carmen handelt eben nicht nur schlicht von Liebe, hier rumort vielmehr dumpf und dunkel der archaische Kampf der Geschlechter. Carmen, das ist die heiße Kraftbrühe für die von des Gedankens Blässe angekränkelte deutsche Denkerstirn, das Heil- und Pflegemittel gegen nördliche Krampfadern und geistigen Schnupfen, ein Sanatorium und Pargatorium: „Abschied vom feuchten Norden, von allem Wasserdampf des Wagnerschen Ideals. Schon die Handlung erlöst davon. Wiederum Nietzsche. Und weiter: „Ich hörte gestern – werden Sie es glauben? zum zwanzigsten Male Bizets Meisterstück. Wie ein solches Werk vervollkommen! Man wird selbst dabei zum Meisterstück. Und wirklich schien ich mir jedesmal, daß ich Carmen hörte, mehr Philosoph, ein besserer Philosoph, als ich mir sonst schein. (...) Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch – sie bleibt dabei populär – sie hat das Raffinement einer Rasse, nicht eines einzelnen. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andere Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch, sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon.“ Musik, „die noch vor den braunen Sonnenuntergängen der Wüste recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter großen, schönen, einsamen Raubtieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht!“

O Friedrich, du bist ein arger Wüterich! In deinem Zorn auf die wallenden Nebel aus Bayreuth tatest du dem braven Bizet doch wohl zu viel des Guten, wenn du seine Musik unter einsamen Raubtieren schweifen läßt. Die ironische Antithese aber südländischen Feuers zu nordischem Wasserdampf greift und hat, gemünzt auf die Bilder von Liebe und Liebested, an Aktualität nichts eingebüßt – zumal, wenn es um den Part des Ewigweiblichen geht, das hinan- oder hinabzieht, je nachdem. Carmen jedenfalls ist das schöne Raubtier, das erotische Versprechen persönlich, welches wie die Katzen

kommt und geht nach Belieben, ungerufen, ungebunden und frei. Sie hat ihre Wurzeln im Matriarchat und ist darum nicht nur faszinierend, sondern auch gefährlich – Zigeunerin und Hexe, das Flintenweib im Lumpenrock mit den durchlöchernten Strümpfen. Wenn sie liebt, muß Mann sich in Acht nehmen: Carmen ist rot und schwarze Aggression, vielleicht gar die Anarchie, denn sie führt selbst das Messer, macht die Männer zu Opfern, kastriert die Moral der Truppe und stellt so die göttliche Ordnung auf den Kopf. Letztere wird natürlich am Ende wieder hergestellt, der kleine Sergeant ermannt sich und sticht zu – aber er bleibt dennoch Sklave seiner Leidenschaft, und so triumphiert noch im Tode letztlich das Weib. Die Damen der Wagnerschen Dramen sind dagegen allesamt biedere Hausfrauen, im Grunde ihres Herzens, tugendsam, pflichtbewußt und opferbereit, gleichviel, ob sie als zimperliche Göttinnen, als reine Jungfrauen in weiß und pastell oder als bewaffnete Emanzen daherkommen: das blondbezopfte Evchen ebenso wie die unbedarfte Elsa, die tapfere Senta und auch die Herrin Isolde mit dem Giftbecher, ja – selbst sündige Hexen und streitbare Walküren werden schließlich geläutert, erlöst und zur Ordnung gerufen. Und wie anders läßt Wagner lieben und sterben! Wenn es nicht gerade Witwenverbrennung oder gebrochene Herzen sind, dann ist es der Liebestod wie bei Tristan

und Isolde: sie schmachten dahin in einem nicht endenwollenen Vorspiel, schleppen sich von Interruptus zu Interruptus und ersticken letztendlich im Schwelbrand ungestillten Verlangens, in verminderter Vorhaltsharmonik. Carmen dagegen ereilt der Tod mitten im rauschenden Leben, wie ein Herzschlag auf dem Höhepunkt erfüllter Leidenschaften, zu dem jubelnd ausgehaltenen Tremolo der Streicher in sattem Fis-Dur. Vorhang. Und man fühlt sich danach als besserer Mensch, wie neugeboren und dazu ermuntert, selbst auch die äußerste Bosheit oder was sonst immer auszuschütten.

Als bald drängt sich die Frage auf: wie mag es dann bloß in den letzten Jahren um die Orgasmen derjenigen bestellt gewesen sein, die jetzt scharenweise, und wie weiland Nietzsche zum wohl zwanzigsten Male zu Carmen pilgern? Ein bekanntes Hamburger Magazin hat bereits vor einiger Zeit besorgt den Verlust der Lust in deutschen Landen registriert und die Schuld daran vornehmlich den Lilalatzhosenfrauen in die Roots geschoben. So einfach ist es nun auch wieder nicht. Schließlich zeigt sich jetzt auch das sogenannte schwache Geschlecht heilsam vom Carmenfieber infiziert, die Röcke sind kürzer geworden, die Hosen enger, die Dekolletés tiefer und die Absätze höher. Es waren ja auch nicht nur die sanften Märchenprinzen und beflissenen Freunde der Frauenbewegung, die sich in

nächtlichen Debatten zwischen Reich und Fromm, Bornemann und Beauvoir aufrieben bis zum „rien ne vas plus“. Auch so manche beredte Emanze ging stumm und kalt zu Bette, besseren Wissens, aber mit schlechtem Gewissen, weil sie wie Tristan der Maulheld nicht mehr wollte, wagte, durfte – und erst recht nicht mehr konnte, wie sie wollte. Nicht nur der Schlaf der Vernunft, auch ihr Erwachen, so scheint es, kann Ungeheuer gebären: das helle Licht der Aufklärung, welches nach 1968 auch den Krieger der Geschlechter neu ausleuchtete, hat offenbar finstere Schlagschatten geworfen auf die anfangs so emphatisch aufgerissene „Sex-Front“. Wo der Kampfruf erschallt: „Wer zweimal mit derselben pennt, gehört schon zum Establishment“; wo Eifersucht als „der sexuelle Niederschlag des Privateigentums“ entlarvt worden ist, Penetration als chauvinistische Landnahme und Hingabe als Unterwerfung, regelten wiederum Dogmen, eine gehörige Portion Moral von links und ein aufgeklärter Puritanismus den Verkehr. Liebeslust und -leid wurden durchrationalisiert, in kühle, blonde Beziehungskisten verpackt, vernagelt, verhandelt. In besagten Schlagschatten aber vegetierten nicht nur Frust, Impotenz und Orgasmusstörungen, da blühten auch im Verborgenen die Mythen weiter – Kinomythen wie Marilyn und Bogie, aber auch der Commandante Che Guevara auf dem Poster

überm Bett war mehr als nur politische Identifikationsfigur...

Mittlerweile ist der deutsche Herbst und Winter ins Land gegangen, man ist über die aufgeklärten Kopfrevolutionen von einst aufgeklärt und ernüchtert, und die ersten Früchtchen der antiautoritären Avantgarde sind längst eingeschult. Jetzt feiern in der Provinz der Kohlköpfe wieder die niedrigsten Instinkte fröhliche Urständ, es wackeln die Ärsche, es locken blutrote Lippen, und Mann steht wieder dazu, daß es ihm steht, es darf wieder zugestoßen werden und die Carmens, ob sie sich so nennen oder so heißen, werden flambiert oder erdolcht, gleichviel. Aber es ist nicht das, verehrte Leserin, geneigter Leser, was mich beunruhigt: nicht jeder, der es sein möchte, ist gleich ein Don José, und um mich abschlagen zu lassen, dazu fehlt es mir an Fatalismus. Sondern, daß das helle Licht der Aufklärung mit den Trieben der Liebe so unvereinbar erscheint; daß wiederum über den neuen Moden die alten Weisheiten so gründlich vergessen sind; oder, noch schlimmer: daß das Carmenfieber möglicherweise nur ein exotischer Voyeurismus bleibt und verebbt in Mittelmaß und schlechtem Gewissen – das vor allem fürchte ich aufrichtig. Denn ich will gestehen, auch in mir bewegt sich ab und zu ein tiefer, tiefer Grund.

Elisabeth Eleonore Bauer, Berlin

Erinnerung an die Gemeinschaft

Im Schatten der Berliner Filmfestspiele und der großzügigen Tschechow-Inszenierung von Peter Stein am Leniner Platz zeigt die Berliner Schaubühne noch einen zweiten, einen anderen Tschechow.

Gespielt wird in Kreuzberg, in den sonst als Probebühne eingesetzten Räumlichkeiten in der Cuvrystraße nahe der Berliner Mauer. Klaus Michael Grüber inszenierte Tschechows frühe dramatische Skizze „An der Grossen Straße“, bestehend aus nur einem Akt mit einem einzigen Bild. Dem nämlich einer erbärmlichen, sinnestoten, möglicherweise halberfrorenen Ansammlung von armen Viehtreibern, Wallfahrern, Wanderarbeitern, einem Landstreicher –

und – einem „ruinierten Gutsbesitzer“ (so auch wird er in Tschechows Personenregister in der Übersetzung von Peter Urban aufgeführt), mitleiderregende Gestalten, die sich in der Schenke aufwärmen und hier ihre Nacht verbringen.

Wenn die Zuschauer ihre Plätze einnehmen, befinden sie sich bereits im Bühnenraum. Gilles Aillaud hat auf nahezu jegliche Ausstattung der Bühne verzichtet und beließ es bei den kahlen, weiß-schmuddeligen

Betonwänden, die lediglich von einigen Kerzenlichtern und einer Ikone geschmückt sind. Hier sitzen, liegen, hängen und kauern schon auf Bänken und Boden die Schauspieler, sämtlich von der Kostümbildnerin Dagmar Niefind in helle Gewänder eingehüllt und verhüllt, in denen sie unidentifizierbar bleiben und so auf engem Raum eine unstrukturierte Ansammlung, einen 'Haufen Menschen' bilden. Bewegung gibt es hier nur, wenn einer dem anderen den Platz streitig macht, gesprochen wird kaum, und wenn, dann unartikulierte, beliebiges Zeug.

Am einzigen Tisch der Inhaber der Schenke (Mathias Gnädiger) und mit ihm im Hader ein schlottriges, verkommenes Männchen, Borzow, der frühere Gutsbesitzer (Willem Menne), der inständig um ein Glas Wod-

ka wie um den letzten Segen bitet. Igor Merik (Udo Samel) bricht in diese trübe Versammlung ein, ein übler, ein unberechenbarer Bursche. Demonstrativ trägt er seine große Axt, bereitet, selbst gebrechlichen, alten Frauen Schrecken einzujagen: ein Angebot und Großmaul in einer ansonsten dämpften Versammlung von Schwachen.

Nichts passiert, die Gegenwart der Menschen ist freudlos, Vergangenheit und Zukunft scheint es nicht zu geben. Der abgewiesene Trinkfreund bietet schließlich seinen Mantel, den er auf bloßem Leib trägt und zuguterletzt seinen einzigen Besitz, eine goldene Uhr, als Bezahlung für einen Wodka. Mit dieser Uhr aber, die das Bildnis einer jungen Frau enthält, beginnt sich die Geschichte des ruinierten Mannes zu enthüllen. Auch wird der

„Kein schöner Land“

Heruntergekommene von einem Durchreisenden wiedererkannt, der wichtigtuertisch und breit die Geschichte des von seiner Frau verlassenen und dem Alkohol verfallenen ehemaligen Gutsbesitzers zum Besten gibt. Dieser Bericht, die unerwartete Spannung einer gierig aufgenommenen Erzählung, bildet den dramaturgischen Höhepunkt von Klaus Michael Grübers Inszenierung. Jetzt wird dem Elenden ein Hauch von Anteilnahme anstelle von blödem Gleichmut zuteil, man spendiert ihm Wodka, denn die anderen erkennen in ihm einen von Ihresgleichen und gleichzeitig den ehemaligen Gutsbesitzer.

Mit der berichteten Erinnerung an ein gewesenes und vergangenes Glück wird die willkürliche Ansammlung von Menschen zu einer strukturierten Gemeinschaft, weil sie sich einen Rest von sozialer Anteilnahme und Respekt im Inneren bewahrt hat. – Den theatralischen Höhepunkt bietet die Konfrontation mit der untreuen Frau des Borzow (Libgart Schwarz), die zufällig wegen eines Achsenbruches am Wagen in der Schenke auftaucht, im eleganten weißen Kleid, eine falsche Heilige, die, sobald identifiziert, angefeindet und verachtet wird, und so ihrerseits zur Projektionsfigur allen Übels gerät. Vielleicht sogar verkörpert sie das Mondäne, das den hier Versammelten gänzlich und für immer fremd bleiben wird, und deren Gemeinschaft lediglich in der traurigen Erinnerung an eine verlorene Vergangenheit, für einen kurzen Moment, wie das flüchtige Geheimnis einer rituellen Beschwörung, erscheinen kann. – Nichts weist hier in die Zukunft.

Diesen inneren Zusammenhang von Anton Tschechows früher und weitgehend unbekannter dramatischer Arbeit wird Grübers Inszenierung in ihrer Kargheit und Verhaltenheit gerecht. Nie fällt hier, von den erwähnten Ausnahmen abgesehen, ein lautes und gewichtiges Wort. Der Zuschauer hat auf sachte Weise Teil am Bühnengeschehen. In dasselbe fahle Licht gesetzt und auf seinen Stühlen sich räkelnd die unwillkürlichen Bewegungen und Gesten der Schauspieler widerspiegelnd, hat er mit den zwar fremden Gestalten auf der Bühne doch gemeinsam, daß soziale Gemeinschaft und lebendige Gesellschaft zum Inhalt melancholischer Erinnerung zu verkommen drohen.

Barbara Breysach, Berlin

„Kein schöner Land“ – so heißt der neue Roman des Schweizer Autors Silvio Blatter. Von Menschen und der Landschaft, in der sie leben, berichtet Blatter in seinem Roman vielperspektivisch durch ein lose verbundenes, mehrere Generationen umfassendes Figurenensemble. Der Autor erzählt in unterhaltsamen Episoden, mit Lust am Fabulieren, Formulieren. So heißt es denn auch in einer der wenigen Rezensionen, die bisher in der BRD zu diesem Roman erschienen, resümierend in der FAZ vom 22.11.1983, „daß das Buch Schmökerqualität besitzt und einen zu unterhalten vermag“. Mit einer solchen Wertung wird man dem Roman Blatters jedoch kaum gerecht.

Silvio Blatter hat einen „Heimat“-Roman geschrieben. Doch er weigert sich beharrlich, wie schon in seinem letzten Roman „Zunehmendes Heimweh“, uns „Szenen aus dem Landleben“, bissige Satiren zu bieten wie etwa ein anderer Schweizer Autor, Gerold Späth. Späths Romane sind zwar unterhaltsam, aber eigentlich nur Ausdruck der Hoffnungslosigkeit gegenüber einem nur noch zynisch zu überwindenden Spießertum.

Nein, Blatter erzählt auf seine mikroskopische, sehr aufs Detail bedachte Art, durch seine Figuren vom Leben und den Lebensmöglichkeiten im katholisch geprägten Freiamt, einem fruchtbaren Landstrich um die Stadt Bremgarten im Kanton Aarau. Und nur so gelingt es, die Arroganz derer..., die nur noch hoffnungslos sind und kalt-schnäuzig präzise zu fassen.

Hoffnungslos und kalt-schnäuzig „Du kannst ja auswandern“, wie René Villiger. Drahtwerksbesitzer und Kantonsrat auf Kritik seines Bruders Hans, eines Geschichtslehrers, reagiert. René gerät ins Schwärmen, wenn er die Autobahn-Baupläne der Regierung studiert: „Tausende Laufmeter Zaundraht müssen da rechts und links der Autobahn gezogen werden“ und alle drei Meter steht ein Villiger Zaunpflock. Es ist im Kern ein Roman über das, was den „Heimatliebenden“ so teuer ist: Den Boden, die materielle Grundlage der Heimat, der sich nicht vermehren läßt und dessen fruchtbarer Teil allmählich umgewandelt, vernichtet wird. Keine Szenen aus dem Landleben, weil die Protagonisten solcher Szenen, die Bauern, in ihrer Existenz bedroht sind.

Die Städter drängen auf der Suche nach Ruhe ins Dorf, und so wird es profitabel, Weideland in Bauland umzuwandeln. Als

deshalb dem Bauern Stephan ein Stück Pachtland gekündigt wird, muß er auswandern, da sich sein Hof nicht mehr bewirtschaften läßt. Und es ist mehr als böse Ironie, „daß er von der Neueinteilung, die ihn als Bauer ruinierte, nun als Verkäufer profitierte“. Er verkauft seinen Hof einem Ortsfremden, der eine Gänsemast betreiben will, und rächt sich so an den „Büromenschen“, die seine Arbeitsmöglichkeit schon dadurch einschränkten, daß sie jede notwendige Wochenendarbeit der Polizei anzeigen.

Stephan steht nicht allein, und es ist bloßes Kalkül, daß eine der beteiligten Maklerfirmen einen Informationsabend organisiert für die Landwirte, die ihr Land verlassen wollen. „Ihr Land? Den Hof, die in der Schweiz verlorene Heimat.“ Voll ist der Saal von „aufgebrachten, schimpfenden Bauern und Pächtern...“, die alle Kanada im Kopf hatten“.

Heimatvertriebene. Ohne Heimat und Orientierung, aber auch ohne eine reale Fluchtmöglichkeit sind die Kinder und Jugendlichen im Roman. Die sechzehnjährige Jo zum Beispiel, eine Tochter René Villigers. Sie streitet sich heftig mit ihrem Vater, weil er für sie einer von denen ist, die die Schweiz zu einem „Schlaraffenland für Schürf- und Baumaschinen“ machen. Sie empfindet die Autobahnen als immer neue und enger gezogene Grenzen im Land, „schwerer zu überbrücken als ein Fluß“, sinnlos, weil sie das fruchtbarste Land durchqueren, Wälder teilen und Wiesen zerschneiden. Einsam und resigniert flüchtet sie nach dem Unfalltod des Vaters immer häufiger in einen Traum, in dem sie ein Mammut wegträgt „in andere Länder, in ein Land, wo Menschen, freundliche Menschen sie begrüßten.“

Eine „schafft“ es in dieser Umbruchstimmung. Flip, ein junger Automechaniker. Er erfindet in seiner Freizeit eine Sicherheitskette, fährt damit übers Land und bietet sie in den neuerichteten Wohnblocks an. Er zitiert aus Zeitungsartikeln über sich häufende Einbrüche und gute Geschäfte macht er insbesondere dann, „wenn es schneite und kalt war, wenn die Leute sich einschlossen in die Wohnungen und Häuser, wenn sie alles verriegelt und verwahrt wissen wollten...“ Nach dem einen Jahr, in dem „Kein schöner Land“ spielt, steht er stolz auf eigenem Grund und Boden und hat gute Aussichten in der zukunftssträchtigen Sicherheitsbranche.

Es ist schwer diesem Roman gerecht zu werden, weil er die Menschen in ihrem alltäglichen Handeln und Reflektieren zeigt und so mehrere Erzählungen enthält über Liebe und Liebe-feindlichkeit, Kindheit und Alter, über Arbeit und Mahlzeit.

Die Stimmung aber ist beängstigend, wie immer da, wo Heimat-Gefühl-Demagogen Umweltzerstörung in Heimatliebe ummünzen können und der Einfluß derer, die nicht daran denken, „auf Heimat zu verzichten, den Ort und Begriff aufzugeben; auf Heimat beharren, auch wenn sie oftmals Hölle (Getto) ist“, zu gering ist.

Viktor Böll, Köln

Silvio Blatter: „Kein schöner Land“. Roman, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983, 545 S.

1984 ist anders

„Personenaussparung, Personenausdünnung, Negative Schattenbilder, Personales Vakuum, Personenreste, Personenbeschreibung...“

Stichworte für die Durchleuchtung, die Segmentierung der Person. Stichworte für ein Bild: Auf die abwaschbaren Kunststoffplatten einer Wand fällt der weiße Schatten eines fliehenden Menschen. Eine automatische Kamera verfolgt seine Bewegungen.

Assoziationsmaterial zu einem Projekt des Hamburger Fotografen Hans-Peter Dimke: „1984 ist anders – die begrenzte Anwendbarkeit der Fotografie“. Erschienen ist der Band im Göttinger Fotografie-Verlag, der seit 1978 die Zeitschrift Fotografie herausgibt. 1984 ist anders... aber wie?

„Es war ein klarer, kalter Tag im April, und die Uhren schlugen gerade dreizehn, als Winston Smith, das Kinn an die Brust gepreßt, um dem rauhen Wind zu entgehen, rasch durch die Glastüren eines der Häuser des Victory-Blocks schlüpfte, wenn auch nicht rasch genug, als daß nicht zugleich mit ihm ein Wirbel griesigen Staubs eingedrungen wäre.

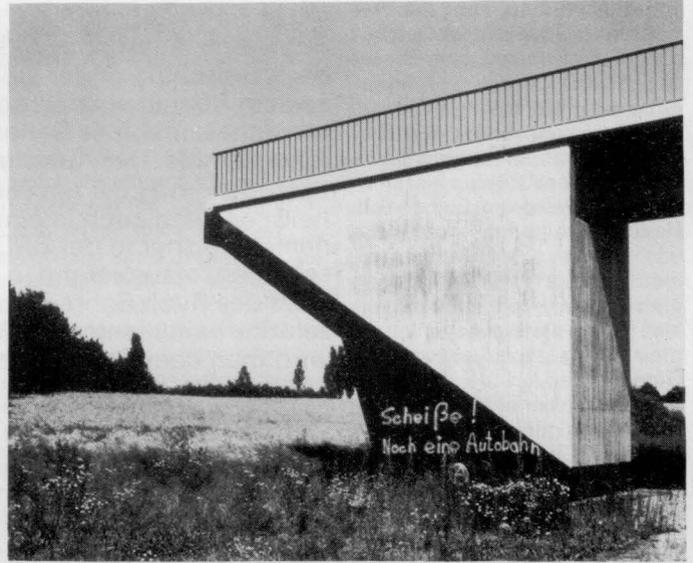
Im Flur roch es nach gekochtem Kohl und feuchten Fußmatten. An der Rückwand war ein grellfarbiges Plakat, das für einen Innenraum eigentlich zu groß war, mit Reißnägeln an der Wand befestigt. Es stellte nur ein riesiges Gesicht von mehr als einem Meter Breite dar: das Gesicht eines Mannes von etwa fünfundvierzig Jahren, mit dickem schwarzen Schnauzbart und ansprechenden, wenn auch derben Zügen. Winston ging die Treppe hinaus. Es hatte keinen Zweck es mit dem Aufzug zu versuchen. Sogar zu den günstigsten Stunden des Tages funktionierte er nur selten, und zur Zeit war tagsüber der elektrische abgestellt. Das gehörte zu den wirtschaftlichen Maßnahmen der in Vorbereitung befindlichen Haß-Woche. Die Wohnung lag sieben Treppen hoch, und der neununddreißigjährige Winston, der über dem rechten Fußknöchel dicke Krampfadern hatte, ging sehr langsam und ruhte sich mehrmals unterwegs aus. Auf jedem Treppenabsatz starrte ihn gegenüber dem Liftschacht das Plakat mit dem riesigen Gesicht an. Es gehörte zu den Bildnissen, die so gemalt sind, daß einen die Augen überallhin verfolgen. 'Der große Bruder sieht dich an!' lautete die Schlagzeile darunter...“

Der Beginn des vielzitierten Werkes liest sich noch wie eine Ansichtspostkarte aus Stalins Sowjetunion, nicht 1984 sondern in der Tat 1948. Das Buch von Orwell in der Hand, so erweckt Dimke den Eindruck, unternimmt er seinen fotografischen Streifzug durch Sicherheit und Ordnung unseres Landes.

Die Fotografien, Aufzeichnungen nennt Dimke sie, sind dennoch nicht bloß fotografische Notizen. Sie gehorchen durchaus den ästhetischen Konventionen des bürgerlichen Tafelbildes, Symmetrie, Rhythmus, Proportionen, Zentrierung und Perspektive der gestochen scharfen Aufnahmen sind alles andere als Zufallsprodukte, als flüchtige Eindrücke. Erst im Zusammenhang der eingeschobenen Orwell-Lektüre, erst recht des ganzen Buches, stellt sich so etwas her, wie eine offene Form, die Brechung verschiedener Wahrnehmungsweisen und Medien auf die und durch die hindurch der Betrachter und Leser sich seinen eigenen Reim machen kann.

Skizzen, Bilder und Texte, auf die Dimke während der Arbeit an „1984 ist anders“ stieß, Reaktionen anderer Künstler auf das bisher zustandegebrachte ermöglichen die Auseinandersetzung mit dem Produktionsprozeß selber, initiieren Assoziationsketten, provozieren die Kommunikation mit Bildern und Texten, die nicht einseitig bleibt, den Benutzer des Buches als Subjekt akzeptiert. Ein Gebrauchsbuch für immer noch nicht Entmutigte in einer Gesellschaft, in der, wie Dimke schreibt, „die Verdattung der Bürger und die überwachende und somit profitable Aufrasterung in fast allen Lebensbereichen aus der Utopie herausgetreten ist. Wir sollten zusammen nach Möglichkeiten forschen, um uns dem 'Großen Bruder' zu entziehen.“

Kommunikation, die die elektronische Codierung und Er-



fassung umgeht, dazu gibt die Umschlagrückseite gleich praktischen Anreiz. Vier Bilder als Postkarten zum ausschneiden...

Aber nun ist die Post ja auch nicht gerade der freieste Weg sich auszutauschen. Nicht zuletzt in diesem Bereich wird längst mit dem Gedanken gespielt dem reduzierten Code der elektronischen Zeichen das Feld zu räumen und den Briefverkehr auf Computer umzustellen. In England wird schon begonnen solche Konzepte in die Tat umzusetzen. Nicht Codierung an sich ist das Problem. Natürlich bedient sich jede kommunikative Äußerung, die wir tun, eines Codes, einer auch anderen verständlichen Sprache. Und so geht mit dem Erwerb der Fähigkeit, sich anderen mitzuteilen, immer auch mit dem Verlust eines unreglementierten, unbegrenzten Ausdrucks einher. Kommunikation bedeutet von selbst auch Entfremdung. Um so unbegrenzt allerdings ein Code angewendet werden soll, um so größer der Zwang zur Vereinheitlichung und Abstraktion, um so größer wird auch der Zugriff des Codes auf das, was durch ihn sich mitteilen will.

Und hier genau wird deutlich welche Verarmung der Sinne uns von der Computerwelt aufoktroiert wird. Differenzierte persönliche, emotionale und ästhetische Codes werden durch ein reduziertes Vokabular elektronischer Zeichen ersetzt, das zentral kontrollierbar wird. Menschliche Äußerungen, die in diesem Code nicht ausgedrückt werden können, verlieren an Relevanz, werden verdrängt. Der

Mensch wird operationalisierbar.

Auch davon zeugen die Bilder: Kunststein, glatt und abwaschbar, monoton aufgestartete Häuserflächen, die zarte Versuchung einer neuen Eiskreme, Beton als Metapher und als Realität bezeichnen eine Sprachlosigkeit, gegen die es nur noch hilflose Gesten gibt. Graffiti und Parolen, Kunst am Bau und die Steine von Beuys in Kassel. Wenn uns die Sprache enteignet wird, bleibt uns nur noch die Sprachlosigkeit der anderen, um uns gegen unsere eigene zu wehren.

„Die enorme tägliche Bilderflut der Medien hat uns eingullt, träge und schläfrig gemacht. Wir reagieren nur noch auf die uns zugeteilten kurzlebigen Reize der journalistischen Aufmacherfotos des werblichen Fotodesigns oder der fotografisch-effektvollen/modischen Reiseberichterstattung schwerer Kodachrome-Farben z.B. Unsere Industriegesellschaft ist auf dem Wege eine Informationsgesellschaft zu werden, – Kommunikation aus zweiter und dritter oder elektronischer Hand ist aber nicht mehr die menschliche Kommunikation, die sich auf alle unsere Sinnesorgane begründet: Sehen und sich zeigen, Hören und Sprechen, Riechen, Schmecken, Tasten, Fühlen usw.“

Herausgegeben von Hans-Peter Dimke: Die begrenzte Anwendbarkeit der Fotografie – Fotografie Verlag Göttingen 1982.

Hanno Loewy, Frankfurt

„Zum Beispiel“

„z.B. K. trifft L. L. hängt rum. L. hängt immer rum. Meist in der Futterkrippe, einem Imbiss in der Gobenstraße, durchgehend geöffnet, nicht weit von der Potsdamer. Aber eigentlich nicht anders, nicht sonderlich anders, sonderlich auch nicht. Nur das Besondere, das Besondere und weswegen auch L. hier hängt, ist dieses Spiel, elektronisch PHOENIX... und Raumschiffe werden zu Vögeln und Vögel greifen unter Piepgeräuschen deine Raumschiffe an, leise surrt der Bildschirm – PHOENIX; INSERT COIN PUSH ONLY 1 PLAYER BUTTON. Der aufziehende Sternerraum, eine sanfte Melodie ertönt, du hast die Hand am Feuerknopf, FIRE IN RED, links der Barriere-Schalter, hinten der Geruch von altem Fett, billigem Ketchup und schwammig-weichen Bouletten, links von dir rotiert der Geldautomat, aber DU bist der Feuerknopf.“

z.B. K., das Erstlingswerk, des 25jährigen Berliners Michael Wildenhain erzählt keine Geschichten.

Eine atemlose Sprache hetzt durch die Flüchtigkeiten des Alltags, Wildenhain montiert Zusammenhangsloses, Erlebnisse, Träume, Tagträume aus dem Leben eines Hausbesitzers, verarbeitet fremde Texte ohne Ehrfurcht, ob von Beckett oder Thomas Bernhard, Carl Schmitt oder der RAF, der Rock-Gruppe „Fehlfarben“ oder dem Expressionisten Albert Ehrenstein, dessen Dichtung „Tubutsch“ ihm ein aktuelles Lebensgefühl vermittelt: „Das Leben, was für ein großes Wort.“

„z.B.K. hat Hoffnung. Es gilt etwas über Marxismus zu erfahren. Dialektik-Nächte, die im Ip-Café enden, redend über 'Wesen' und 'Erscheinung', sie spricht, K. horcht. K. schaut zu den Zeichentrickfilmen auf. Sie promenieren durch Friedenau, im Sommer, er mit ihr, K. denkt; vielleicht möchte sie nur mal son richtigen Freke kennenlernen, mich; ha – und das Mißtrauen geht auch noch weg...und offen, offen muß es sein, alles, is wohl so gewesen bei diesen 68ern, denkt K....“

Viel später bei Toni am Rias, viel später schreien sie sich an, beinahe, K. kann ihr nichts klar machen. K. fragt, „was ist Dialektik“, und sie sagt etwas von „vieldeutiger Einheit der Vieldeutigkeit“, und K. fragt: „was?“ und sie will die Gegensätze leben, und K. sagt etwas von „krank“, und sie schaut, und K. sagt: „krank als bloße Relation zum sogenannten 'Normalen'.“ „Krank!“ ruft sie, und K. wollte noch etwas von Tendenz sagen, „was sind denn die – 'Norma-

len'“, und ihre Stimme wird heiß, „krankhaft erinnert mich an die Sprache der Nazis: entartet! das trifft mich körperlich, innen, verstehst du“, sie ruft: „verstehst du“, und ihre Augen zittern. „Leidend“, denkt K., „'objektivhistorisch', sie ist ganz hektisch, innen, denkt K. und redet außen, und ihre Augen scheuen, ihr Hals ist dünn, und K. ist Reden, das Tisch Tuch ist kariert und K. staunt. Sie geht raus telephonieren, die Flucht beginnt.“

Szenen aus der Szene. Michael Wildenhain lebte selbst in einem besetzten Haus. Seine unpathetischen Schilderungen der Berliner Häuserkämpfe vor zwei Jahren, wahrgenommen durch die Zerissenheit einer Perspektive, die um keine Lebensentwürfe mehr weiß, gehören zum ehrlichsten, was dazu bislang geschrieben worden ist. Erfahrungen von Kämpfen, Körpern und Ideologien, jene widersprüchlichen Konglomerate individueller Auflehnung, illusionärer Machtphantasien und, auf keine Zukunft mehr bezogene, Lebensexperimente, sie kommen bei Wildenhain in ihrer ganzen Brüchigkeit zum Ausdruck. Anstatt zu glätten, zertrümmert Wildenhain sein Material. Das Stakkato zerschlagener Sätze, einer galoppierenden Interpunktion droht ins Manieristische abzugleiten.

Worum es Wildenhain offenbar geht, ist das Ineinsdenken und – empfinden der Extreme von Nähe und Distanz. In der Herausforderung der Existenz unberührt zu bleiben, Bedrohung zu ertragen, mit der Haltung des Unbeteiligten. Was bleibt ist die Beliebigkeit des schnellebigen Kitzels.

Wildenhain erzählt vom Le-

ben in den besetzten Häusern, vom Gelingen und Scheitern kollektiver Wohnformen, von politischen Ansprüchen und dem täglichen Hickhack um Strom, Wasser und nicht weggekehrte Kuchenkrümel.

Wie widersprüchlich auch immer sich die Szene darstellen mag, von Müslis bis Punks, politisch doktrinären bis zu denjenigen, die ihr alternativ-privates Glück suchen, bei Wildenhain dominiert allemal die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, die auf der Straße gesucht wird, dem einzigen Ort, wo mit Witz und Mut wenigstens eine Zeit lang „Gegenmacht“ gelebt werden kann, die erfahrene Ohnmacht für Augenblicke vergessen gemacht wird.

So verbindet die Hausbesetzer weniger eine Identität, auf die sie sich berufen könnten, als die Opposition gegen eine Normalität, deren unterschwelliger Schrecken angesichts ein paar zerdeppertes Scheiben seine gelackte Maske abzustreifen droht. Eine von Wildenhain abgedruckte Titelseite der Berliner Tageszeitung „BZ“ dokumentiert beispielhaft eine Progremschmierung, die an die Dutschke-Hysterie vor 15 Jahren fatal erinnert.

Die latente Gewaltförmigkeit einer Gesellschaft, in der „Eigentum“ letztendes vor dem „Recht“ rangiert, aufzudecken, bleibt ein höchst zweischneidiges Schwert. Die dünne Decke der Rechtsförmigkeit hat zwar nichts mit der Erfüllung der bürgerlichen Utopie von jedermann gleichgestellten Rechtssubjekt zu tun, doch sie trägt, gerade auch die sogenannten „Randgruppen“, allemal besser, als der Willkürstaat, z.B. des Nazi-Rechtsgelehrten Carl Schmitt, dessen reaktionärer Gesellschaftsentwurf von derselben Erkenntnis ausging, wie der Protest der Hausbesetzer von heute: Das nämlich unter der Rechtsform des „Eigentums“ immer noch die Gewaltform des „Besitzes“ schlummert, und bei Bedrohung jederzeit reaktivierbar ist.

'Sprachlosigkeit als sozialer Topos', unter diesem Stichwort untersuchte Herbert Nagel in einer der letzten Hefte der Zeitschrift 'Alternative' die „Götterdämmerung traditioneller Politik“, das Auseinanderbrechen linker wie rechter Globalvorstellungen, das Heraufkommen einer individualistischen Rebellion, die sich nicht mehr um gesellschaftliche Realitäten und

Utopien kümmern will.

„So gesehen“, schreibt er, 1981 noch vor der Berliner „Wende“, „ist der SPD-Senat mit seinem Versuch (...) auf Forderungen der Berliner Hausbesetzer, auf das einzugehen, was er verstand, was er in Kategorien der Politik umsetzen konnte, vielleicht gar nicht so sehr an der Verhandlungsunwilligkeit der Besetzer gescheitert, sondern an der Unfaßbarkeit, Komplexität, Unkonkretheit und 'Sprachlosigkeit' der Forderungen“. Kreuzbergs Baurat Orłowski äußerte sich in einem Interview sichtlich irritiert. „Das sind nicht revolutionäre Avantgardisten, die nun als Minderheit die Mehrheit in den Griff kriegen wollen. (...) das sind vielmehr Leute (...), die mehr nach innen gekehrt sind, ihre Träume realisieren wollen, eigentlich, wenn man so will, fast unpolitisch genannt werden können. Die wollen Kram machen. Ihre Gegenstrukturen für sich, und nicht für die ganze Gesellschaft verbindlich aufrechterhalten. Ich glaube nicht, daß die missionarischen Eifer haben und mich überzeugen wollen. Aber die Gesellschaft will sie zwingen, nach den Vorstellungen der Mehrheit dieser Gesellschaft zu leben.“

Die Häuseräumungen in Berlin stoßen kaum noch auf Widerstand. Der Überschwang der Revolte, von dem sich 1980 so viele noch fasziniert zeigten, ist in kurzer Zeit einer Resignation gewichen, von der noch keiner zu sagen weiß, was ihr folgen wird. Der „Götterdämmerung der Politik“ folgte die „Realpolitik“ der Grünen. Ob sich dahinter wirklich ein neuer Realismus im Umgang mit gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen verbirgt, oder nur ein neuer Ausdruck für die Austauschbarkeit, die Verfügbarkeit politischer Leerformeln?

Gehört auch das zu jener alles einflussenden Beliebigkeit, der Wildenhain in seinem Buch plastischen Ausdruck verschafft?

Michael Wildenhain, zum Beispiel k.; rotbuch Verlag Berlin, 128 S.

Hanno Loewy, Frankfurt

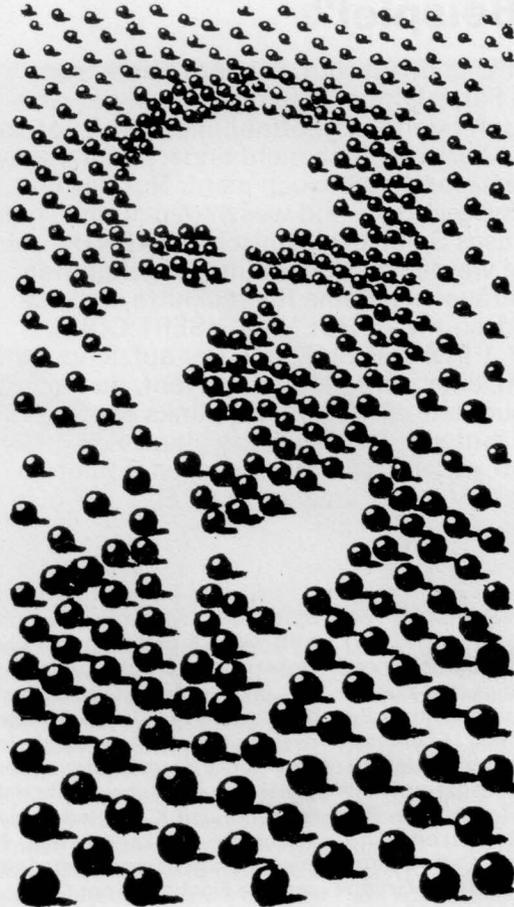
Raymond Roussel Literatur als Verwesung

Ein Bild von Cocteau, der ihn während einer Entziehungskur kennenlernte, charakterisiert ihn mit der nötigen Unbarmherzigkeit: „Roussel, krank (und in körperlicher Hinsicht Marcel Proust ähnlich), lebt in der Thermosflasche. Er stimmt mit nichts in der Außentemperatur überein.“ Raymond Roussel, 1877 einer vermögenden Familie entsproßen, stirbt früh – sofern man Leben als Prozeß begreift. 1896, während er an der Verserzählung „La Doublure“ arbeitet, verspürt er den „unermeßlichen Ruhm“, zu dem er sich prädestiniert glaubt; der in ihm lagere „wie in einer ungeheuren Granate, die noch nicht zersprungen ist“. Was er schreibt, er selbst ist von Strahlungen umgeben. Er zieht die Vorhänge zu: „Diese Papiere herumliegen lassen“, berichtet er später seinem Psychiater, „das hätte bedeutet, daß Lichtstrahlen bis nach China gedungen wären und die bestürzte Menge über das Haus hergefallen wäre“.

Der Weltruhr bleibt aus; niemand forscht den Handlungen seiner Kindheit nach und bewundert die kleinsten seiner Gesten. Als 'La Doublure' veröffentlicht wird, verblasst der „Stern auf der Stirn“ Roussels. Die einmalige Ekstase seiner 'gloire' wird zum Trauma. Die bis dahin gelebte Zeit wird tabuisiert, eingefroren: Roussel vermeidet es krampfhaft, Erlebnisse seiner Kindheit und Jugend zu wiederholen, deren Orte wiederzusehen. Bis zu seinem Suizid 1933 wird er, finanziell hervorragend ausgestattet, ein standesgemäßes Dasein führen; er wird sich, obwohl homosexuell, eine Geliebte halten; wird in die Oper und ins Theater gehen und als Geschworener seinen gesellschaftlichen Pflichten nachkommen. Er wird viel reisen, wie unter Zwang, aber blicklos, ohne Neugier. In einem selbstentworfenen Wohnmobil läßt er sich durch Europa chauffieren, hinter zugezogenen Vorhängen lesend, buchstäblich Blatt für Blatt (damit er die einzelnen herausgerissenen Seiten verschwinden lassen kann, sobald er sich beobachtet fühlt). In Australien und Indien, Persien und auf Tahiti, wo immer er hinkommt, interessieren ihn nur die Speisen (Eis mit Lederzucker etwa oder Kängeruhuppe); frapiert ihn allenfalls die Übereinstimmung der ihm bekannten Roman- und Theaterfiktionen mit der Realität. „Aus all diesen Reisen“, erklärt er stolz, „habe ich nie etwas für meine Bücher geschöpft. Mir schien, das verdiente, mitgeteilt zu werden, beweist es doch, daß bei mir die

Einbildungskraft alles ist.“ Und Michel Leiris lobt er: „Ich sehe, daß Sie, wie ich, dem Bereich der Realität den der Konzeption vorziehen.“ Roussels Existenz nach der Publikation von 'La Doublure' ist allein der Aufgabe gewidmet, das durch das Ausbleiben des Ruhms gerissene Loch zu stopfen, den „Stern auf der Stirn“ erneut aufglühen zu lassen: sei's durch Drogen und Süßigkeiten oder vor allem indem er schreibt. Schlimm genug, nicht geliebt zu werden; katastrophal, wenn man wünscht, von aller Welt geliebt zu werden.

Schreiben ist für Roussel weder Selbstvergewisserung noch Ausdruck, auch beschwört er seinen Ruhm dadurch nicht; in einer sich selbst gegenüber grandios verblendeten Weise arbeitet er vielmehr an seinen Texten wie andere am Fließband („Ich blute über jedem Satz“). Wie eine mathematische Formel wendet Roussel beim Schreiben immer wieder eine – wie Breton es nannte – „philosophisch nicht zu rechtfertigende“ Methode an, die darin bestand, zwei klanggleiche oder -ähnliche Worte, Wortgruppen oder Sätze als Anfangs- bzw. Endglied einer Erzählung oder Beschreibung zu setzen. „Tatsachengleichungen, die es auf logische Weise zu lösen galt“ heißt er diesen Grundstock seiner Werke. Die Lösung folgt indes nicht der formalen Logik; der Weg, den die Texte zwischen den beiden Homonymen nehmen, wird von den Assoziationen einer psychopathischen Innenlebens springt, ohne aufzuhören, Schrifttum eines Wahnsinnigen zu sein, über in



die Chronik der kollektiven Phantasie des Bürgertums seiner Zeit. So sind die Menschen in Roussels Texten Wachfiguren, gebacken aus den literarischen Phrasen, wie sie z.B. Jules Verne verwendet, dem Roussel nachrühmte, sich „zu den Gipfeln der menschlichen Sprache“ erheben zu haben; die 'Impressions d'Afrique' sind eine unfreiwillige Karikatur des Kolonialismus; 'Locus Solus' eine stellenweise bestialisches Hymne auf die Wissenschaft, die sich zwar als imstande erweist, Lebensvorgänge auf künstliche Weise zu imitieren, damit aber zugleich nur einem Zweck dient: Verblüfung und Entzücken des unwissenden Publikums zu erwecken. Die Grotteske treibt dabei einsam schöne Blüten; so, wenn das Innere von Dantons Gesicht, im Wunderwasser 'aqua micans' schwebend, von einer haarlosen tauchenden Katze elektrisiert, muskelzuckende, stumme Anfälle seiner berühmten Rhetorik liefert. Oder die Haare auf dem Kopf eines Wahnsinnigen dazu inspiriert werden, eine Gigue zu tanzen.

Das Scheitern der verschiedenen Versuche, die 'gloire' wiederzuerlangen: ob durch die Pu-

blikation von Büchern, die Auf-führung von Theaterstücken oder im Vorgang des Schreibens selbst, treibt Roussels Verwesung unaufhörlich voran. Seine Texte verlieren kontinuierlich an epischer Breite, drängen dem Verstummen zu. 1932 stellt er seinen Drogenbedarf auf Barbiturate um. Beharrlich steigert er die Dosis. (Schlaf und Tod sind bekanntlich Brüder.) Am 14. Juli 1933, dem Tag der 'Marseillaise' („Allons enfants de la patrie/ Le jour de gloire est arrive“) findet man Roussel ausgestreckt auf einer Matratze liegend in seinem Hotelzimmer in Palermo, gestorben an einer Überdosis Schlafmittel.

Die Reduktion lesbaren Inhalts ist in den 'Nouvelles Impressions d'Afrique', dem letzten Werk, das Roussel zu Lebzeiten in Druck gab, am weitesten fortgeschritten. Ursprünglich sollte der Text „ein winziges Opernglas in Anhängerform“ beschreiben, „von dem jeder Tubus – zwei Millimeter breit und so gebaut, daß man ihn vors Auge drücken kann – eine Photographie aus Glas enthält: die eine mit den Bazaren von Kairo, die andere mit einem Kai in Luksor“. Durch bis zu

neunfachen Verschachtelungen schon Logik gebahnt. Im zufälligen Korsett der Homonyme, zwischen den Backen dieses Schraubstocks spricht Roussel in bis zur völligen Verfremdung aufgeladenen Chiffren nur von seiner 'gloire'. So befindet sich etwa in 'Locus Solus', dem Wunderpark des genialen Erfinders Martial Canterel auf zehn mal vierzig Metern ein allseits einschichtiges Glasgebäude, in dem in acht Abteilungen Leichen durch das phänomenale Mittel 'Resurrectin' dazu gezwungen werden, eine bedeutsame Episode ihres erstorbenen Lebens vor Publikum nachzuspielen. Unschwer ist darin Roussels 'gloire'-Ekstase wiederzuerkennen, die ihn zum Zombie machte, dessen einzige Gier es ist, sich den Ruhm einzuverleiben, und bis dahin alles einzufrieren; wie in Kunstharz gegossen darauf zu warten, bis die Granate zerplatzt.

Roussels Werke zählen zu jenen Büchern, von denen Carl Einstein schrieb, daß sie „Erkenntnis und Züchten purer Kunst gewährten, in das Gebiet abgeschlossener Imagination verwiesen, und die Kraft eines in sich vollendeten Organismus erlangten“. Indem die perverse Strenge und mathematische Zucht seines literarischen Verfahrens sein Ausdrucksverlangen mehrfach bricht, gelingt es Roussel nicht nur, sich selbst vorzutäuschen, lediglich Worte miteinander zu kombinieren, „Tatsachengleichungen“ zu lösen (um die isoliert gewonnenen Erzählungen und Beschreibungen in den Gesamtrahmen eines Spaziergangs ('Locus Solus') oder einer Revue ('Impressions d'Afrique') zu montieren) – sondern seine Werke erreichen tatsächlich weitestgehende Eigenständigkeit; erscheinen nicht wie Erzeugnisse eines konkreten Dichters, der in ihnen und durch sie spricht, sondern wie verobjektivierte Gebilde. In der restlosen Fiktionalität und verweigerter Parteilichkeit seiner Texte ist Roussel nicht nur Vorläufer, sondern der Vollender des 'nouveau roman'. Hinter seinen Worten steht nichts, er sagt nichts aus. Indem Roussel jedoch seine Aufmerksamkeit den Worten statt der durch sie vermittelten Inhalte zuwendet, dem Bezeichnenden statt dem Bezeichneten, indem er eine tonlose Sprache spricht, wird diese ununterscheidbar von einer völlig instrumentalisierten Sprache – und die traumatische Verarbeitung

der Sätze wird freilich kaum noch beschrieben, als vielmehr jede Beschreibung im Keim erstickt. Unter der Klammer einer grammatischen Konstruktion werden seitenlange Beispielreihen abgespult. So gibt es eine Liste für trompe l'oeil-Phänomene abstrusester Art; für die Vertauschung von Größenverhältnissen. Oder aber eine Liste von Homonymen: Roussel ist mit den 'Nouvelles Impressions' am Nullpunkt seiner Literatur angelangt, unfähig, mehr zu entwickeln als nur das vom epischen Fleisch befreite Skelett seiner vorherigen Texte. Seine Literatur ist endgültig verwest.

Während in 'Locus Solus' oder den 'Impressions d'Afrique' vornehmlich Maschinen oder maschinenähnliche Vorgänge beschrieben werden, sind die 'Nouvelles Impressions' selbst eine literarische Maschine, die leerläuft und nichts mehr, keine Erzählungen und Beschreibungen, keine Inhalte produziert, sondern allenfalls Verblüffung des Lesers.

Jacques-B. Brunius und Juan Esteban Fassio haben beide, 1937 und 1954, Lesemaschinen für die 'Nouvelles Impressions' konstruiert. Die Teilsätze sind einzeln auf Karten in verschiedenen Farben, die den Grad der Verschachtelung angeben, notiert und auf eine Trommel montiert, die mit einer Kurbel bedient wird. Diese Lesemaschinen ermöglichen, was die Buchform verhindert: die Kurbel kann so schnell bewegt werden, bis schließlich der Text nicht mehr lesbar ist und, obgleich weiter vorhanden, für den Leser so verschwindet wie die Außenwelt für Roussel, zeitlebens und endgültig ein Jahr nach der Publikation der 'Nouvelles Impressions'.

Raymond Roussel: Nouvelles Impressions d'Afrique, frz./det., übers. und hrsg. von Hanns Grösel, München: edition text + kritik, 1980, 140 S.

urian, Hamburg

UMBRUCH



FRAUEN AN DER KUNSTHOCHSCHULE

Warum gibt es so wenige Frauen als Professorinnen an Kunsthochschulen? Sarah Haffner ist dieser Frage zusammen mit Studentinnen und Studenten eines Fachbereichs der Westberliner »Hochschule der Künste« nachgegangen. Ein offensichtlicher Grund: »Die Angst vieler Professoren vor dem Verlust von Privilegien und ihre Angst, die Frau als Stütze sowohl im praktischen Leben als auch für das eigene Selbstbewußtsein zu verlieren.« — Mit einer Dokumentation der »Realistinnen«-Ausstellung von ehemaligen Schülerinnen der HdK.

LESEN IN UMBRUCH-ZEITEN: SEMPRUN + MYRDAL

Ihre Bücher sind alles andere als weltabgewandt und traumverloren, ihre Biografie ist auf's engste mit der Geschichte der europäischen Linken verknüpft. Und ihre Denkweise erlaubt die kritische Prüfung und Strukturierung des eigenen Denkens und Wahrnehmens: ... Jorge Semprún und Jan Myrdal

FOURIER TODAY: DIE ZUKUNFT DER LIEBE

Jener Franzose hat sich mit seinen Texten über die Beziehungen der Geschlechter und die Bedeutung der Gefühle bei den »späteren« Sozialisten genauso unbeliebt gemacht wie bei den heutigen »Realsozialisten«. Und Charles Fouriers diesbezügliche Ideen sind nach wie vor Utopie: Ein Plädoyer für ein »posthistorisches Zusammengehen von utopischem und wissenschaftlichem Sozialismus« von D.I. Michels.

Außerdem zur Frage »Kultur, was ist das?« Beiträge von Fritz Güde und Runa Fecher — in Vorbereitung des Kultur-Seminars im Juni.

Der UMBRUCH? Eine marxistische Zeitschrift für Kultur und Wissenschaft. Einmal im Monat, interessant und gut aufgemacht. **Probeheft** gibt's für 5 DM (Briefmarken oder Scheck mitschicken) beim UMBRUCH, Postfach 111162, 6000 Frankfurt 11 (Stichwort „Sparen“).



Willfried Maier über aussterbende Deutsche / Claudia Siede über eine Reise in die DDR /
Frieder Reininghaus und Stephan Lohr: Präludien zur terroristischen Gesellschaft /
Drei Texte von Norbert Hinterberger

Anfrage des Bürgers Bloch, sein Recht auf Fälschung neuer Ausweise betreffend / Jean
Baudrillard über das nicht stattfindende Jahr 2000 / Hans-Joachim Lenger über Terror und Zeichen /
Boris Effenberger über Louis Malle / Christian Mürner und Gesche-M. Cordes über Zeichen /
Jochen Hiltmann: Fünf Finger hat die Hand, vierundzwanzig Stunden der Tag

Marie Luise Syring über Symbole, Mythen, Legenden und die Postmoderne der Kunst /
Andreas Huyssen über Stationen der Postmoderne

Außerdem: Berichte, Kommentare, Glossen und Rezensionen