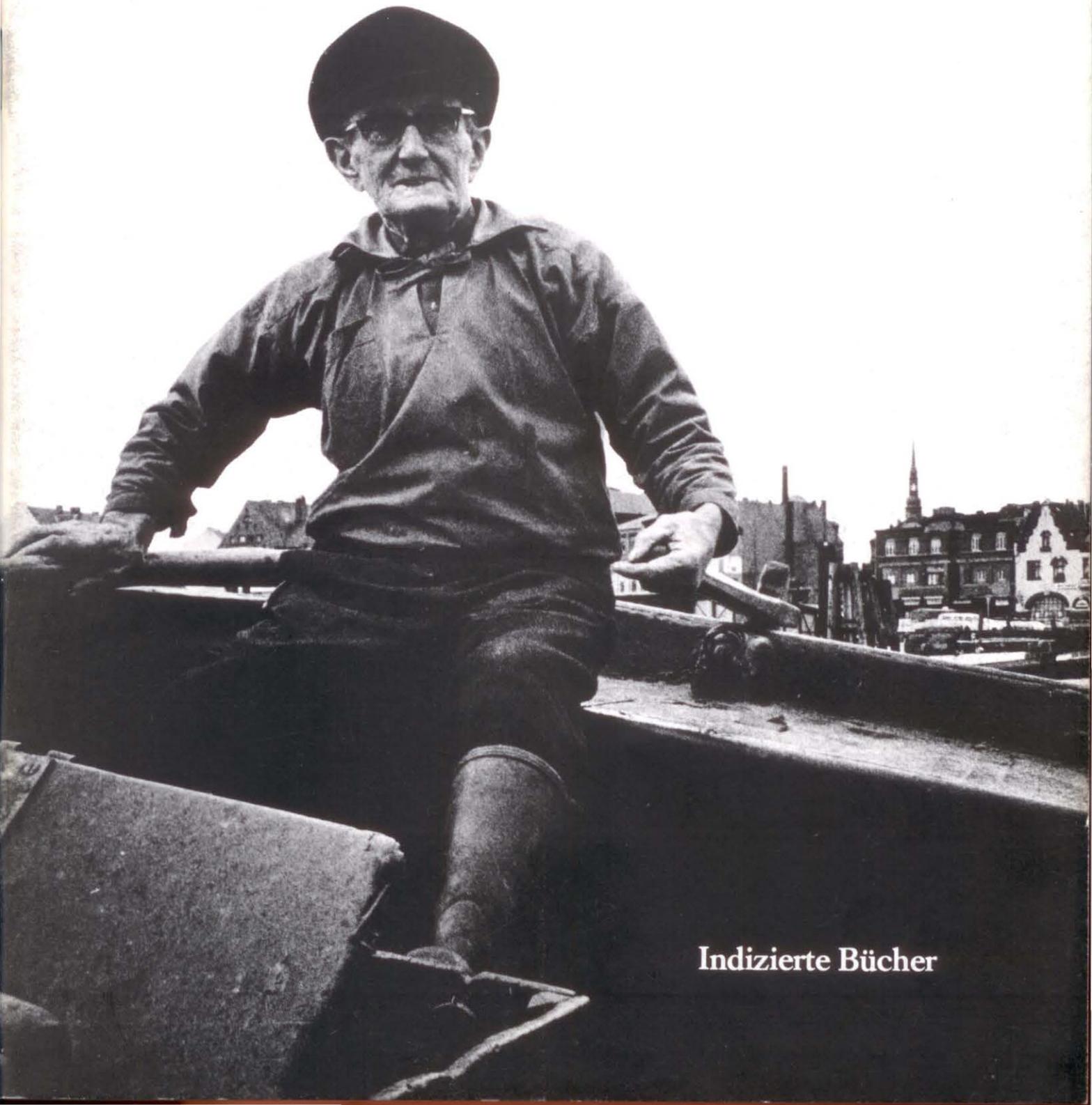


# Spuren

in Kunst und Gesellschaft

Nr. 21  
Nov./Dez. 1987  
ISSN  
0176-7240  
DM 8,-



Indizierte Bücher

# Editorial

„Porno-graphie: das ist zunächst eine Sache der Schrift, ein syntagmatisches Geflecht von graphischen Figuren, die nach grammatischen und textlichen Regeln aufgebaut und miteinander kombiniert werden. 'Geschrieben stinkt Scheiße nicht', sagte Roland Barthes und lenkte unsere Aufmerksamkeit auf das, was der pornographische Diskurs in seiner materiellen Wirklichkeit als geschriebenes Objekt ist. Die erotische Praxis, die wir lesen können, findet statt auf einer porno-grammatischen Bühne, ihre Figuren sind Figuren der Sprache, ihrer Wörter und Wortverkettungen. Die Materialität des Graphemischen ermöglicht seine Ausschließung. Bücher können eingesammelt und vernichtet werden. (...) Das ist, einen Gedanken Jean Baudrillards weiterführend, das eigentlich Obszöne. Daß alles, auch der geschriebene Diskurs der Sexualität, zu einem bloßen Ding wird, worum und womit man kämpft; daß die staatliche Gewalt in die Produktion, Distribution und Konsumtion von Büchern eingreift und uns dabei mit jenen Fakten konfrontiert, die sie herstellt. Die pornographische Schrift wird zum gedruckten Objekt, gegen das faktisch vorgegangen wird. Sie wird dabei selbst zu einer Erscheinung des Realen. So verschwindet das Künstliche, das Illusionäre, das Phantasmatische, das auf den Seiten der Bücher seine Spur hinterlassen hat. In Vergessenheit gerät, daß auch der pornographische Text nur lebt, wenn oder weil er auf der Szene der Illusion spielt.“

*D.R.Fangemeier*

Mit ihrer Kampagne gegen die Pornografie hat EMMA erneut eine Idee des Obszönen zu rehabilitieren gesucht, die das Obszöne selbst produziert. Sie arbeitet mit dem generellen Vorwurf, die Zeichen seien unmoralisch und gefährlich, weil sie eine an sich heile Welt zu pervertieren imstande seien. Sie besteht in der Strategie, die Ausschweifung der Zeichen durch den Akt des Verbots zu reduzieren und zu verdinglichen, anstatt sie als Spiel zu befreien. Sie reproduziert die Gewalt, anstatt sie aufzulösen, indem sie an ihre Stelle die Zeichen der Macht setzt.

Wer pornografische Texte, pornografische Bilder rezipiere, sei potentiell Vergewaltiger, denn Pornografie sei in der Theorie, was Vergewaltigung in der Praxis sei, Kriegspropaganda gegen Frauen (Alice Schwarzer). Ohne die winzige, aber entscheidende Zäsur zu registrieren, die einen

Text von der Welt trennt, in der er erscheint, wird er zur Realität selbst verschweift, um seine Autonomie einer Zensur unterstellen zu können, als deren Exekutivorgan die Redaktion einer Zeitschrift erscheint. Die Kampagne resultiert so in einer Machtanmaßung, die nicht deshalb schon weniger obszön ist, weil sie sich nicht mehr staatlich, sondern feministisch legitimiert. Der Akt obszöner Gegengewalt, den sie nahelegt und feiert, endet nämlich selbst in Phantasien der Vergewaltigung: „Dran ist der 29jährige Chefredakteur Irnberger des linksliberalen 'Extrablatt', der den Titel seiner Weihnachtsnummer mit einer nekischen Nackerten geziert hatte. Die Frauen fotografieren nun ihrerseits Irnberger als Sexhasen für ihr Frauenblatt. Zugegebenermaßen mußten sie dem bärtigen Jungjournalisten beim Ausziehen etwas nachhelfen... (...) Die Feministinnen sorgten zum Schaden auch noch für den Spott: 'Trotz aller Bemühungen der Fotografinnen reichte Irnberger als Modell nicht an die Qualität seiner eigenen Titelbilder heran'.“ (EMMA 10, Oktober '87) Obszön ist nicht der pornografische Text, sondern die Zerstörung einer Differenz, die ihn organisiert und öffnet. Obszön ist die Frage, wer „dran ist“, die Frage der Macht.

Pornographisch, so behauptet EMMA, seien „diejenigen Darstellungen zur sexuellen Anregung, die Frauen erniedrigen, sie in einer Ohnmachtsposition gegenüber Männern zeigen und zum Frauenhaß oder gar -mord aufstacheln.“ Woher stammt nur dieser schlichte Glaube? Weshalb kann er sich so beharrlich halten? Weshalb langweilt er ebenso wie die meist stereotypen Bildwelten, gegen die er sich richtet? Die „grausame Frau“ kommt in den Vorstellungen dieses hausbackenen Feminismus nicht vor; männerphantastisch auch sie, geht ihre Grammatik in Männerphantasien doch nicht restlos auf. Spätestens seit der „Juliette“ de Sades zeichnet sich in jenen Texten, die dieser Feminismus gern verboten sehen würden, auch die Figur einer weiblichen Souveränität ab, an der die patriarchale Semiokratie Brüche erfährt.

All das fällt aus der Definition des Pornografischen nicht zufällig heraus, die EMMA vorlegt. Erst diese systematische Verengung des Blicks, die in der Frau nur das Opfer sieht und selbst als Opfer fest schreibt, indem sie grausame Phantasien des Weiblichen ausblendet, erlaubt jene unheilige Allianz, die Reagans Protagonisten eines „sauberen Amerika“ dann ebenso unter sich begreift wie die Zensurinstanzen der Bundesrepublik.

Nicht an der Verschweifung von Zeichen und Referenz, sondern an ihrer weiteren Entkoppelung arbeiten dagegen die Beiträge des vorliegenden Heftes. Sie verteidigen die porno-grammatische Bühne der Texte, um der Obszönität der Macht zu widerstehen, die sich feministisch nur maskiert. *Susa Breit* polemisiert gegen den Meese-Report, den die amerikanische Rechte in Auftrag gegeben hatte und den EMMA zum Kronzeugen auch ihrer Initiative erhob. *Kurt Vonnegut* und *Betty Friedan*, zwei amerikanische Autoren, verteidigen Grundrechte, die sie durch die antipornografischen Gesetzesinitiativen bedroht sehen. Und *Carl Vogel* differenziert jene Beziehungen von Kunstwelten, Moral und Pornografie, die den Verdikten puritanischer Kriegspropaganda geopfert werden sollen.

*Hans-Joachim Lenger*

## Impressum

Spuren – Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Lerchenfeld 2, 2 Hamburg 76  
Zeitschrift des Spuren e.V. in Zusammenarbeit mit der Hochschule für bildende Künste Hamburg

*Herausgeberin*  
Karola Bloch

*Redaktion*  
Hans-Joachim Lenger (verantwortlich),  
Jan Robert Bloch, Jochen Hiltmann  
Ursula Pasero

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

*Redaktionsassistentz*  
Susanne Dudda

*Gestaltung und Druck*  
Bernd Konrad

*Satz*  
Gunda Nothhorn

*Autorinnen und Autoren dieses Heftes*  
Ulrich Baron, Erdmann Braschos,  
Susa Breit, D. R. Fangemeier,  
Vilém Flusser, Betty Friedan,  
Gerhard Götze, Susanne Klippel,  
Regina Kossek, Karin Schulze,  
Thomas Sparr, Carl Vogel,  
Kurt Vonnegut, Christian Wosgien-Mössinger, Thomas Zabka

Die Redaktion lädt zur Mitarbeit ein. Manuskripte bitte in doppelter Ausfertigung mit Rückporto. Die Mitarbeit muß bis auf weiteres ohne Honorar erfolgen. Copyright by the authors. Nachdruck nur mit Genehmigung und Quellenangabe.

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

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

## Inhalt

**Beobachtungen und Anfragen**  
Gerhard Götze: Pierre Boulez – „Repons“,  
eine Komposition des ausgehenden 20. Jahrhunderts (S. 4),  
Vilém Flusser: Vom Pflanzenreich (S. 5)

D. R. Fangemeier  
**Pornographische Schriften**  
*Eine Verteidigung des Illusionären* (S. 7)

Carl Vogel  
**Kunst und Pornographie**  
(S. 15)

Susa Breit  
**Mies, Mister Meese**  
*Report über eine sexualpolitische Aufrüstung* (S. 26)

Betty Friedan, Kurt Vonnegut  
**Zwei Stimmen aus Amerika**  
(S. 30)

**Fotoserie von Susanne Klippel**  
(S. 32-47)

## Magazin

Torsten Meiffert: Vom Werdegang der Ökologie (S. 52) / Regina Kossek: Briefwechsel (S. 53) / Ulrich Baron: Zwei Mal Halley (S. 54) / Thomas Sparr: Argumentum e Silentio (S. 55) / Martin Hielscher: Dialektik der Erinnerung (S. 56) / Karin Schulze: Der zerplitterte Mohr (S. 57) / Erdmann Braschos: Lustvoll arbiträre Prosa (S. 58) / Thomas Zabka: Licht aus der Peripherie (S. 59) / Jens Hagedstedt: Bach (S. 61)

„Spuren“-Aufsatz  
Christian Wosgien-Mössinger  
**Derridas Ausgangspunkt**  
S. 48

# Pierre Boulez – „Repons“

*Eine Komposition des ausgehenden 20. Jahrhunderts*

Im Gare de L'est, in Paris, endete der Zug. Eines der in Paris raren Taxis brachte mich umgehend zum Centre Georges Pompidou, wo „Repons“, das neueste Werk von Pierre Boulez zur Aufführung stand.

Der Zuschauerandrang ließ alle Vergleichsmaßstäbe antiquiert erscheinen. Pierre Boulez und sein Ensemble Intercontemporaine schien über all den erwartungsvollen Köpfen hervor. Tout Paris, oder jeder der daran Gefallen fand, hatte sich eingestellt, diese bislang nur an drei Orten aufgeführte Komposition „wahrzunehmen“.

„Repons“, eine Komposition, mehr ein KlangszENARIO, für Körper und Gehör. Polyphon wie der Straßenverkehr auf dem Montmartre. Zeichenhaft und furios. Und noch immer Fragment wie uns der Komponist wissen läßt.

Bisherige Aufführungen, ob in Donaueschingen, Mailand oder London oder jetzt in Paris, allemal waren sie nicht identisch. „Repons“, eine „variable Komposition“ für sechs Solisten, Kammerensemble, Computerklänge und Live-Elektronik, deren endgültige Fertigstellung der Maestro für 1990 angekündigt hat.

Mitte der fünfziger Jahre experimentierte Boulez schon mit ähnlichen Klangkörpern in seiner Komposition „Poesie pour pouvoir“, verwarf diese jedoch, da sie noch von den Unzulänglichkeiten dieser Jahre geprägt war. – Indes die Computerchips, eine ausgeklügelte Technik der achtziger Jahre, ihm die Möglichkeit bot, diese Komposition zu realisieren. Die dazu taugliche „Wundermaschine“: 4 x und 10 x entwickelte Pierre Boulez mit Guisepe Di Giugno einen Allroundcomputer, wie er einzig nur in den Studios des Musikforschungszentrums des IRCAM-Centers (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), dem Boulez in Paris vorsteht, und als Spiritus rector die nötige Innovation weist, existiert. – Denn ohne diese technische „Brücke“ wäre „Repons“ nicht aus der Taufe gehoben worden.

Schwindelerregend mutet schon die Partitur an: DIN A2 im Format und bislang 200 Seiten umfassend.

Und wer die Uraufführung unter der Leitung des Ensembledirektors von Intercontemporaine, Peter Estvös, 1981, erlebte, und dann noch die nachfolgenden Aufführungen hörte (wobei „hören“ hierbei deterministisch zu verstehen ist!), dem offenbarte sich jedesmal ein „neuer Aspekt“, der für Irritation und Überraschung sorgte.

Primäres Anliegen dieser Komposition ist der Klangraum – und in seiner „Abstoßung“ –, der Raumklang, der den herkömmlichen Begriff des Konzertsals bei „Repons“ neu bestimmt. Dabei ist die räumliche Disposition ein wesentlicher Teil dieser Komposition: mitseitig des Raumes befindet sich eine rechteckige Bühne, worauf das Kammerensemble plaziert ist: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 1 Tuba, 3 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli, 1 Kontrabaß. – Pierre Boulez dem Ensemble vis a vis als Dirigent vorgeordnet. Rechtsseitig davon sind Computer, Tonbandgeräte und „diverses“ technisches Gerät aufgebaut, das von einem Team bedient wird. Im Sechseck aufgebaute Stuhlreihen umschließen die „Bühne“. Hinter dieser wiederum befinden sich sechs Podeste, auf denen verschiedene Instrumente, je ein Tonbandgerät nebst Kontrollmonitoren im Wechselverhältnis stehen. Links und rechtsseitig Raumlautsprecher sowie an der Decke des Raumes. Auf benachbarten Podesten je ein Piano, 1 und 2, wovon das Linke gekoppelt ist mit einer elektronischen Orgel. Aufbenestehenden Podesten noch ein Vibravon, eine Harfe, ein Glockenspiel, ein Xylophon.

– Schnell und energisch, im Dreivierteltempo 138 beginnt „Repons“, dabei allerdings den Anschein einer „kammermusikalischen Suite“ widerspiegelnd, die auf ihrem Höhepunkt von einer Holz- und Blechsymbiose beendet wird.

Pierre Boulez während des ganzen Verlaufs statisch, aus dem Hüftgelenk heraus nur mit den Fingern dirigierend.

– Bestehend das musikalische Geflecht, die Struktur: Materialaustauschprozesse zwischen Instrumentengruppen; antiphonisches, refrainartiges Wechselspiel;

raffiniert organisierte Arpeggien, oszillierende Klänge, überreich an Farbnuancen, bruske Rhythmik, Polymetrik, Resonanzeffekte (I. Ahmels) bestimmen das weite Feld dieser Komposition. Sofort drängen sich Assoziationen an ethno-, sozio- und philosophische Konglomerate auf, die in dies Boulez'sche Opus unserer Zeit eingegangen sind, deren Lauf durch den Raum, durch das Gehör und durch die Körper der Zuhörer wie ein Initiationsritus wirkt. – Ähnlich einer Reise, die uns zu Gestaden bringt, welche nie wahrgenommenes offenbaren. Und wie diese Reise begann, so abrupt und unvermittelt endet sie:

Noch fühlt der „Zuhörer“ Klangsentenzen in sich zurückgelassen. Die räumliche Stille nimmt sich wie eine Verheißung aus: war es nur ein Traum?

# Vom Pflanzenreich

Bevor man darangeht, die sterbenden Wälder vor uns bösen Menschen zu retten, und bevor man bedenkt, wie sich einst die Menschen vor dem bösen Wald zu retten versuchten, sollte man sich einen beschleunigten Film des Pflanzenlebens ansehen. Das hilft, den Standpunkt des Waldes zum Kampf zwischen ihm und uns zu erkennen. Zu erkennen, was eigentlich zu retten versucht wird. Seltsam, daß nicht einmal die Radikalsten unter den Ökologen den Pflanzenstandpunkt einzunehmen versuchen. Auch sie lassen die Pflanzen nicht zu Wort, sondern reden über sie, wie eben Menschen reden. Das ist aus zwei Gründen seltsam. Erstens, weil die Ökologie zu zeigen versucht, wie verflochten die Lebensfunktionen in einem Ökosystem sind, sodaß es eigentlich ein Unsinn ist, von Menschen und Tieren einerseits, von Pflanzen andererseits zu sprechen. Und zweitens, weil nach dem Tod des Humanismus eigentlich alle nicht-menschlichen Standpunkte zugänglich sein sollten, auch jener des Vegetarismus (hier nicht als Pflanzenfresserei, sondern im Gegenteil als Pflanzlichkeit verstanden). Der beschleunigte Film kann nicht nur helfen, die Welt (inklusive uns) von der Pflanze her zu sehen, sondern auch, die seltsame Unfähigkeit auch der Radikalsten unter den Ökologen, pflanzlich zu denken, einzusehen.

Angenommen, der Film sei derart beschleunigt, daß die Folge von Tag und Nacht wie ein sekundenlanges Flackern die aufgenommene Szene beleuchtet (also: 24 Stunden = 1 Sekunde). Das allein läßt schon den Standpunkt der Pflanzen zur Erdrotation, zum Sonnensystem, zum Universum der Astronomie überhaupt erahnen. Denn, wie der Film zeigt, ist diese Beschleunigung ungefähr die richtige, um die Pflanzen als Lebewesen (als Fresser, Kopulierer, Kämpfer und Sterber) zu Worte kommen zu lassen. Tiere sind in solchen Aufnahmen bestenfalls als vorbeihuschende Schatten erkenntlich. Das läßt erahnen, daß die Tiere von den Pflanzen etwa so wahrgenommen werden, wie von uns die Teilchen in Wil-

sonkammern. Was hingegen in derartigen Aufnahmen deutlich sichtbar wird (und von uns sonst nicht wahrgenommen wird), ist das Wesentliche (das „eidos“) des Pflanzenlebens. Etwa das Ausstreuen von Samen aus einem Pilz als Ejakulation eines Phallus. Oder das Wachsen von Schlingpflanzen als mörderische Erdrosselungen. Wir stehen, bei solchen Filmen, vor einer Lebensform, die uns zwar fremd ist, aber an der wir zahlreiche Züge unserer eigenen Lebensform wiedererkennen. Warum eigentlich suchen wir nach fremdem Leben irgendwo in den Tiefen des Alls, wo wir doch „Begegnungen der dritten Art“ hier und jetzt haben können?

Wir haben, bei diesem Film, nichts anderes getan, als die Zeitdimension zu manipulieren: alle übrigen Dimensionen unserer Lebenswelt sind dabei die gleichen geblieben. Die Pflanzen leben nur etwas langsamer als wir, aber sonst sind sie den gleichen Lebensbedingungen wie wir unterworfen. Um das etwas eleganter zu sagen: ihr Lebensprogramm (ihre genetische Information) ist dem unseren verwandt, richtet sich nach den gleichen Regeln, und ist, vor einigen wenigen Millionen von Jahren, aus dem gleichen Keim wie das unsere entstanden. Vom Standpunkt des Inorganischen (zum Beispiel vom Standpunkt der Alpen aus) ist der Unterschied zwischen den Pflanzen und uns geradezu verächtlich. Sollte es ein fremdes Leben irgendwo im Weltall geben (oder auch hier auf unserer Erde), das sich etwa kristallin manifestiert, weder wir noch die Pflanzen würden es als ein solches erkennen, selbst wenn es noch so bedeutende „geistige Werte“ hervorbringen sollte. Ein dem toten (oder sterbenden) Humanismus zur Seite tretender Vegetarismus wäre demnach keine großartige Leistung. Und doch: das Beschleunigen der Zeitdimension allein macht es für uns sichtlich schwierig, uns in die Pflanzen einzuleben. Wir leben eben zu hastig für die Guten (oder, wie der beschleunigte Film zeigt: für die nicht unbedingt so Guten). Wir sollten uns ein wenig zügeln, wenn wir die Pflanzen zu Worte kommen lassen wollen (wie Husserl das empfiehlt), denn wohin wollen wir eigentlich?

Ein Beispiel dafür, was bei einer solchen Zügelung herauskommen könnte: Bekanntlich war die umwälzendste Revolution der Menschheitsgeschichte die neolithische, und sie bestand vor allem darin, daß der Mensch begann, Gras zu zähmen. Die Folgen für den Menschen waren erschütternd. Er ist nicht nur ein Fresser von Grassamen, sondern deswegen auch ein Seßhafter, ein Besitzer, ein Krieger, ein Geometer, ein Staatenbildner, kurz ein Mensch ungefähr wie wir es geworden sind. Wie mag die Sache wohl vom Standpunkt des Grases aus angesehen werden? Sie hat sich nicht etwa vor acht bis neun Jahrtausenden, sondern gestern ereignet. Damals ist es einigen wenigen Gräsern gelungen, einige besonders günstige Lebensbedingungen zum Ausbilden neuer Grasarten (zum Beispiel von hybridem Weizen) auszunutzen. Grasarten, die sich übrigens nach dem Prinzip der zufälligen Variation (der natürlichen Auslese) im Verlauf der künftigen Jahrhunderte wahrscheinlich ebenso ausgebildet hätten. Von einer Revolution ist, vom Standpunkt des Grases aus, beim Neolithikum keine Rede. Und die berühmte Beherrschung und Bedrohung der Pflanzenwelt seitens des Menschen beruht, von diesem Standpunkt aus, auf einer optischen Täuschung.

Was wir bei einem derartigen Versuch, vegetarisch zu denken, gewinnen, ist vor allem Distanz zu uns selbst: wir nehmen uns nicht mehr ganz so ernst. (Vegetarismus als Alternative für Humanismus öffnet neue Horizonte.) Aber eine derartige Distanz ist keine noble Transzendenz, sondern sie bleibt an die Erde gebunden. Denn, wie das gebotene Beispiel zeigt: wir düngen das Gras, um es fressen zu können, und das Gras läßt sich von uns fressen, um gedüngt werden zu können. Wir stehn mit dem Gras in ökologischer Wechselbeziehung: wir ernähren es, damit es uns ernährt, und es ernährt uns, damit wir es ernähren. („Do ut des“: das ökologische ist ein magisches Denken.) Von einem über uns und dem Gras stehenden Standpunkt (von einem Metastandpunkt) sind Gras und wir komplementäre Funktionen eines Systems, das

man etwa „Ackerbau“ nennen könnte. Aber auch dieser Metastandpunkt hat nichts Transzendentes an sich. Denn von einem noch höheren Standpunkt aus würde sich das System „Ackerbau“ als Funktion eines Systems von höherer Ordnung erweisen, und es ist nicht einzusehen, warum diese Hierarchie von Standpunkten nicht nach oben hin offen sein sollte. Nur: je höher man in dieser Pyramide klettert, desto mehr wird man Gras und uns aus den Augen verlieren. Also: beim hier versuchten Vegetarismus ist zwar von Distanz, aber nicht von Transzendenz die Rede. Der hl. Franz hat nichts zu tun mit der Sache.

Wir stehen mit dem Gras in ökologischer Wechselbeziehung, aber wir können miteinander nicht reden. (Es ist übrigens nicht berichtet worden, ob die Vögel dem hl. Franz geantwortet haben, und falls ja, was sie ihm geantwortet haben.) Der Humanismus behauptet, daß wir miteinander nicht reden, weil die Pflanzen nicht reden können („logos“ ist ausschließlich menschlich). Der hier vorgeschlagene Vegetarismus meint, daß die Pflanzen eine eigene Logik haben, aber daß wir sie nicht reden hören, weil sie uns zu langsam reden. Und er versucht daher (zum Beispiel mit Hilfe von beschleunigten Filmen), ihnen das Wort zu geben. Angenommen, daß das stimmt: worüber sollten wir denn miteinander reden? Nun, zuerst einmal wohl über unsere ökologische Wechselbeziehung. Und dann ließe sich das Gespräch vielleicht ausweiten, und wir könnten miteinander über das Leben überhaupt reden. Zum Beispiel über Geburtenkontrolle, über Sex, über den Kampf ums Dasein, über das Sterben. Wir würden vielleicht von den Pflanzen einiges in diesen Dingen erfahren.

Selbst die Radikalsten unter den Ökologen sind unfähig, so ein Gespräch in die Wege zu leiten. (Gemeint sind nicht die wissenschaftlichen Ökologen, denn sie sind nicht radikal, und sie versuchen tatsächlich, von den Pflanzen zu lernen. Sondern gemeint sind an Werten engagierte Ökologen, also Leute, die Wälder beweinen und gewählt werden wollen.) Wahrscheinlich ist diese Unfähigkeit auf Vorurteile bezüg-

lich Pflanzen zurückzuführen, die noch älter sind als der Humanismus. Laut diesen Vorurteilen sind die Pflanzen eine im Vergleich zu uns flüchtige und kurzlebige (und daher unserem Schutz anheimgestellte) Lebensform. („Der Mensch vergeht wie das Gras“ usw.) Nicht langsamer als wir, sondern schneller leben sie nach diesen Vorurteilen. Dieses seltsame Mißverständnis ist auf die Tatsache zurückzuführen, daß wir bei den meisten Pflanzen nur ihre kleinere Hälfte, nicht ihre Wurzeln sehen. Hätten wir etwa die Graswurzeln vor Augen, wir wären nicht von Vergänglichkeit, sondern von zäher Beständigkeit beeindruckt. Selbst die Radikalsten unter den Ökologen gehen der Pflanzlichkeit eben nicht bis zur Wurzel, was ein Widerspruch ist, falls „radikal“ mit „wurzelig“ übersetzt wird.

Was bei einem Gespräch mit den Pflanzen zu Tage treten würde, ist wohl vor allem diese ihre Verwurzelung, die Radikalität, die die meisten von ihnen kennzeichnet. Und, im Gegensatz dazu unsere eigene Wurzellosigkeit, unser unbehaustes Dasein. Dabei würde man erkennen, was eine „radikale“ und „fundamentale“ Einstellung bedeutet. Als die radikalsten und fundamentalsten aller Tiere, (als die pflanzenähnlichsten) würden dann wohl die sich im Meeresboden verkrallenden und gegen die Umwelt abschliessenden Muscheln erscheinen. Das wäre ein nicht von der Hand zu weisender Wink für ein Verstehen der gegenwärtigen politischen Szene (nicht unbedingt nur der islamischen, auch der unseren). Kurz: je radikaler und fundamentaler man denkt und lebt, desto mehr vegetiert man.

Und damit wäre der existentielle Aspekt der ökologischen Wechselbeziehung „Mensch-Tier/Pflanze“ zu Worte gekommen. Nicht daß die Pflanzen für uns die Sonnenenergie mundgerecht machen, und daß wir sie düngen, um ihnen dies zu gestatten, würde dann als der Kern dieser Wechselbeziehung erscheinen. Sondern daß die Pflanzen für uns die Wurzeln sind, dank denen wir uns an den Planeten Erde krallen, und daß wir für die Pflanzen jene Organe sind, dank denen sie einmal, in wei-

ter Zukunft, sich vom Erdball lösen könnten. Daß die Pflanzen jener Teil des den Erdball umhüllenden Lebensschleims sind, der uns erlaubt, überhaupt zu vegetieren (vom lateinischen „vegere“=ermuntern). Und daß wir Tiere jenen Teil dieser Biomasse bilden, der ihr (und uns) erlaubt, zu animieren (vom lateinischen „anima“=Atem). Die Pflanzen ermuntern uns, zu atmen, sie sind die Wurzeln unseres „Geistes“. Das würden sie uns im Verlauf des Gesprächs sagen. Und wir hätten ihnen zu sagen, was eigentlich wir selbst für sie sind.

Erst nach einem derartigen Gespräch könnte man tatsächlich die angebliche Bedrohung der Pflanzenwelt durch die gegenwärtige Kultur in den Griff bekommen. Es wäre dann nämlich deutlicher, was eintreten würde, wenn einer von uns beiden (Pflanze und Tier/Mensch) verschwände, ein allerdings vorläufig noch unvorstellbarer Zustand: Sollte die Tierwelt verschwinden und die Pflanzenwelt übrig bleiben (das Wahrscheinlichere), dann könnten die Pflanzen weiter vegetieren: wir sind für sie ein Luxus. Und mit der Zeit würden die Pflanzen wohl eine neue Tierwelt aus sich hervorbringen können. Sollte jedoch das Pflanzenreich verschwinden, (sollten die Wälder und Savannen tatsächlich sterben, ein bei der Zähigkeit der Wurzeln unwahrscheinlicher Zustand), und sollte das Tierreich (oder der Mensch allein) eine etwaige thermische Katastrophe überleben, dann müßten wir wohl lernen, ohne pflanzliche Ermunterung zu atmen. Wir müßten lernen, „völlig geistig“ zu werden, das heißt uns zu zerebralisieren und telematisieren. Das ist zwar technisch möglich, aber existentiell schwierig: ohne Pflanzen wären wir gezwungen, Engel zu werden, um zu überleben. So weit halten wir noch nicht: das Pflanzenreich ist zu sehr verwurzelt, um vernichtet zu werden, und uns zu erlauben, Engel zu werden.

D.R. Fangemeier

# Pornographische Schriften

*Eine Verteidigung des Illusionären*

## I. Fakten

26. Februar 1986. Auf Antrag der Staatsanwaltschaft ordnet das Amtsgericht Darmstadt die Durchsuchung der Geschäftsräume der Deutschen Buchgemeinschaft sowie die Beschlagnahme von Geschäftsunterlagen und Exemplaren von Henry Millers „Opus Pistorum“ an. Gleichzeitig wird ein Ermittlungsverfahren gegen die Drukerei eingeleitet sowie die allgemeine Beschlagnahme des Buches angeordnet. In der Begründung des amtsgerichtlichen Beschlusses heißt es u.a., daß „davon auszugehen ist, daß das Werk von finanziellen Erwartungen seines Verfassers und nicht vom künstlerischen Ausdrucksbemühen geprägt ist.“

12. März 1986. Die Geschäftsräume der Buchgemeinschaft werden durchsucht, wobei Bücher, Mitgliederkataloge und Geschäftsunterlagen beschlagnahmt werden. Am 21. März wird die Beschwerde der Betroffenen gegen die Beschlagnahme zurückgewiesen.

April 1986. Mehr als 700 Polizeibeamte durchsuchen in einer bundesweit koordinierten Aktion 285 Läden der Bertelsmann-Buchclubs und beschlagnahmen die dort gefundenen Exemplare von „Opus Pistorum“. Gegen einige für diese Läden verantwortlichen Buchhändler und in ihnen arbeitende Verkäufer/innen werden Ermittlungsverfahren eingeleitet.

7. Mai 1986. Gegen die Verantwortlichen der Buchgemeinschaft wird Anklage bei der großen Strafkammer des Landgerichts Darmstadt erhoben. Straftatbestand nach StGB § 184: Verbreitung pornographischer Schriften.

Frühsommer 1987. Die Staatsanwaltschaft beim Landgericht München I läßt Guillaume Apollinaires Roman „Die elftausend Ruten“ beschlagnahmen. Das Werk enthalte gewaltpornographische Szenen und verstoße gegen § 184 Abs. 3 StGB.

Seit 1981 wurden etwa 100 Buchläden durchsucht. Mehr als 1000 Polizeibeamte fahndeten nach *pornographischer* Literatur, die von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften *nicht indiziert* worden waren. Betroffen waren u.a. „Das Sex-

Buch“ von Günter Amendt, „Goodbye Jeannette“ von Harold Robbins, „Die sexuellen Fantasien der Männer“ von Nancy Friday, „Joy of Sex“ und „More Joy of Sex“ von Alex Comfort, „Perlen der Lust“ von Charles W. Fenton, „Wer liebt, stirbt zweimal“ von Hans Bjerregaard.

Seit dem 1. Januar 1981 hat die Bonner Bundesprüfstelle 415 Bücher *indiziert*, darunter Erotik-Klassiker wie „Lauras Erziehung“ (Honoré Graf Mirabeau), „Massimissa oder Die Lust der Freiheit“ (Jorge Ricardo Gomez), „Rosa Autostop“ (José Pierre), „Geschichte der O“ (Pauline Réage), „Rückkehr nach Roissy“ (Pauline Réage), „Josefine Mutzenbacher“ (von ihr selbst erzählt), „Lolotte oder Die Stufenleiter der Wollust“ (Chevalier Andréa de Nerciat), „Zärtliche Rituale“ (Gert Amsterdam). Zur Begründung der Indizierung wird in allen Fällen darauf verwiesen, daß die betreffenden Schriften geeignet sind, „Kinder und Jugendliche sittlich zu gefährden“ (§ 1 (1) GJS).

## II. Desillusionierungen

„Jeder, der die Szene und das Spiel mit der Illusion vergißt und zur einfachen Hypothese und Beherrschung des Realen übergeht, verfällt dem Obszönen. Die Erscheinungsform der Illusion ist die Szene, die Erscheinungsform des Realen ist das Obszöne.“ (1)

Auf den ersten Blick: In einer Buchhandlung liegen *Bücher* aus. Man kann sie in die Hand nehmen, in ihnen blättern. Man kann sie lesen und den Spuren der Buchstaben auf dem Weiß der Buchseiten folgen. Eine Welt von Texten liegt vor uns, geschriebene Tatsachen, deren Materialität uns einlädt, sie nachzulesen oder nachzusprechen. Kein Buch zwingt uns, nach ihm zu handeln. Auch pornographische Schriften lassen sich finden. Man erkennt sie am Vokabular, am wiederholten Auftreten von Wörtern wie „Schwanz“, „Arsch“, „Möse“, „ficken“, „spritzen“, „scheißen“... und der Art ihrer Kombinatorik: „Wie gern würde ich dir meinen Schwanz in den Arsch stecken“ (William Kotzwinkle); „Dann beweg-

## Strafgesetzbuch

§ 184 - Verbreitung pornographischer Schriften

- (1) Wer pornographische Schriften
1. einer Person unter achtzehn Jahren anbietet, überläßt oder zugänglich macht,
  2. an einem Ort, der Personen unter achtzehn Jahren zugänglich ist oder von ihnen eingesehen werden kann, ausstellt, anschlägt, vorführt oder sonst zugänglich macht,
  3. im Einzelhandel außerhalb von Geschäftsräumen, in Kiosken oder anderen Verkaufsstellen, die der Kunde nicht zu betreten pflegt, im Versandhandel oder in gewerblichen Leihbüchereien oder Lesezirkeln einem anderen anbietet oder überläßt,
  4. im Wege des Versandhandels in den räumlichen Geltungsbereich dieses Gesetzes einzuführen unternimmt,
  5. öffentlich an einem Ort, der Personen unter achtzehn Jahren zugänglich ist oder von ihnen eingesehen werden kann, oder durch Verbreiten von Schriften außerhalb des Geschäftsverkehrs mit dem einschlägigen Handel anbietet, ankündigt oder anpreist,
  6. an einen anderen gelangen läßt, ohne von diesem hierzu aufgefordert zu sein,
  7. in einer öffentlichen Filmvorführung gegen ein Entgelt zeigt, das ganz oder überwiegend für diese Vorführung verlangt wird,
  8. herstellt, bezieht, liefert, vorrätig hält oder in den räumlichen Geltungsbereich dieses Gesetzes einzuführen unternimmt, um sie oder aus ihnen gewonnene Stücke im Sinne der Nummern 1 bis 7 zu verwenden oder einem anderen eine solche Verwendung zu ermöglichen, oder
  9. auszuführen unternimmt, um sie oder aus ihnen gewonnene Stücke im Ausland unter Verstoß gegen die dort geltenden Strafvorschriften zu verbreiten oder öffentlich zugänglich zu machen oder eine solche Verwendung zu ermöglichen,
- wird mit Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr oder mit Geldstrafe bestraft.
- (2) Ebenso bestraft wird, wer eine pornographische Darstellung durch Rundfunk verbreitet.

(3) Wer pornographische Schriften, die Gewalttätigkeiten, den sexuellen Mißbrauch von Kindern oder sexuelle Handlungen von Menschen mit Tieren zum Gegenstand haben,

1. verbreitet

2. öffentlich ausstellt, anschlägt, vorführt oder sonst zugänglich macht oder

3. herstellt, bezieht, liefert, vorrätig hält, anbietet, ankündigt, anpreist, in den räumlichen Geltungsbereich dieses Gesetzes einzuführen oder daraus auszuführen unternimmt, um sie oder aus ihnen gewonnene Stücke im Sinne der Nummern 1 oder 2 zu verwenden oder einem anderen eine solche Verwendung zu ermöglichen,

wird mit Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr oder mit Geldstrafe bestraft.

(4) Absatz 1 Nr. 1 ist nicht anzuwenden, wenn der zur Sorge für die Person Berechtigte handelt.

### Kommentar zum Strafgesetzbuch § 184

(Lenckner)

Durch Abs. 1 und 3 werden *pornographische Schriften* erfaßt. Während § 184 a.F. von einer „unzüchtigen“ Schrift gesprochen hatte, verwendet die n.F. den Begriff der *Pornographie*, der jedoch kaum weniger problematisch sein dürfte. Als pornographisch ist eine Darstellung anzusehen, wenn sie unter Ausklammerung aller sonstigen menschlichen Bezüge sexuelle Vorgänge in grob aufdringlicher Weise in den Vordergrund rückt und ihre Gesamttendenz ausschließlich oder überwiegend auf das lüsterne Interesse an sexuellen Dingen abzielt. Wesentlich ist danach die Verabsolutierung sexuellen Lustgewinns und die Entmenschlichung der Sexualität, m.a.W., daß der Mensch durch die Vergrößerung des Sexuellen „auf ein physiologisches Reiz-Reaktions-Wesen reduziert“, daß er „zum bloßen (auswechselbaren) Objekt geschlechtlicher Begierde degradiert wird“. Dabei ist auf die objektive Tendenz der Darstellung abzustellen; die subjektive Tendenz des Verfassers ist bedeutungslos.

te sie sich wild mit dem Hintern, und als er spürte, daß sie kam, sagte er: 'Jetzt... ich spritze... jetzt... fick mich'" (Guillaume Apollinaire); „Sie fickt mich jetzt, ihr süßer kleiner Arsch stößt gegen meinen Busch, die Nacktheit ihrer Fut ist in meinen Haaren versteckt... Sie lacht, die kleine Puppe, sie liebt es, diesen Schwanz in sich zu haben“ (Henry Miller); „Zwei junge Minderstritten sich um meinen Arsch, meine Hoden und meinen Schwanz, und ich hörte nicht auf, die Beine der Mädchen zu spreizen, die feucht von Speichel und Samen waren“ (Georges Bataille)...

Porno-graphie: das ist zunächst eine Sache der *Schrift*, ein syntagmatisches Geflecht von graphischen Figuren, die nach grammatischen und textlichen Regeln aufgebaut und miteinander kombiniert werden. „Geschrieben stinkt Scheiße nicht“, sagte Roland Barthes und lenkte unsere Aufmerksamkeit auf das, was der pornographische Diskurs in seiner materiellen Wirklichkeit als geschriebenes Objekt ist. Die erotische Praxis, die wir lesen können, findet statt auf einer porno-grammatischen Bühne, ihre Figuren sind Figuren der Sprache, ihrer Wörter und Wortverkettungen.

Die Materialität des Graphemischen ermöglicht seine Ausschließung. Bücher können eingesammelt und vernichtet werden. Sie können verbrannt und eingestampft werden. Strafgesetzbücher stellen die Verbreitung pornographischer Schriften unter Strafe. Wer pornographische Bücher verbreitet, öffentlich ausstellt, anschlägt, vorführt oder sonst zugänglich macht oder herstellt, bezieht, liefert, vorrätig hält, anbietet, ankündigt, anpreist... wird mit Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr oder mit Geldstrafe (zwischen DM 10 und DM 3.600 000) bestraft. Strafgesetzbuch § 184. Das Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften regelt das Verbot des Anbietens, Überlassens oder sonst Zugänglichmachens indizierter Schriften, Verbreitungsverbote und Werbeverbot. Kinder oder Jugendliche werden vor den realen Gefahren geschützt, welche „sittlich gefährliche“ Schriften für sie beinhalten.

Geschriebenes wird zum Gegenstand staatlicher Zensur. Staatsanwälte und Gerichte treten auf den Plan, um die bedrohliche Materialität der pornographischen Schrift zu bekämpfen. Polizeibeamte durchsuchen Buchhandlungen und beschlagnahmen, was nicht gelesen werden soll. Die Realität des Geschriebenen unterliegt den Prozeduren der Ausschließung. Die sichtbarste und vertrauteste ist das *Verbot*. „Man weiß, daß man nicht das Recht hat, alles zu sagen, daß man nicht bei jeder Gelegenheit von allem sprechen kann, daß schließlich nicht jeder beliebige über alles beliebige reden kann. Tabu des Gegenstandes, Ritual der Umstände, bevorzugtes oder ausschließliches Recht des Sprechenden Subjekts – dies sind die drei Typen von Verboten, die sich überschneiden, verstärken oder ausgleichen und so einen komplexen Raster bilden, der sich ständig ändert.“ (2) Besonders die Bereiche der Sexualität und der Politik werden in diesem Raster einzufangen versucht.

Das ist, einen Gedanken Jean Baudrillards weiterführend, das eigentlich Obszöne. Daß alles, auch der geschriebene Diskurs der Sexualität, zu einem bloßen Ding wird, worum und womit man kämpft; daß die staatliche Gewalt in die Produktion, Distribution und Konsumtion von Büchern eingreift und uns dabei mit jenen *Fakten* konfrontiert, die sie herstellt. Die pornographische Schrift wird zum gedruckten Objekt, gegen das faktisch vorgegangen wird. Sie wird dabei selbst zu einer Erscheinung des Realen. So verschwindet das Künstliche, das Illusionäre, das Phantasmatische, das auf den Seiten der Bücher seine Spur hinterlassen hat. In Vergessenheit gerät, daß auch der pornographische Text nur lebt, wenn oder weil er auf der Szene der Illusion spielt. Erzwungen wird eine Teilnahme am Realen, das den spielerischen Umgang mit den graphemischen Simulakren des Sexuellen blockiert. Das Buch, das verboten wird, wird zum sichtbaren Faktum einer staatlichen Zensurmaßnahme. Es verliert dabei notwendigerweise sein Geheimnis, weil es nur noch in seiner greifbaren Materialität bedeutsam ist: man kann



es kaufen oder nicht. Man kann es anbieten oder wird dabei gehindert. Interessant ist es oft nur noch, weil seine Verbreitung verhindert wird. Seine Macht bezieht es weniger aus dem, was es künstlich inszeniert, als daraus, daß man es sich real aneignen kann oder nicht.

Diese juristische Desillusionierung wird unterstützt durch eine *realistische Lesart*, welche die pornographische Schrift entweder als direkte Abbildung von Sachverhalten versteht oder als Ausdruck einer psychologischen und gesellschaftlichen Faktizität begreift, das heißt: als Dokument. Psychologen, Soziologen, Historiker führen uns Pornographie als Dokumente einer sexuellen Verfassung vor, die es zu diagnostizieren gilt. (Auch der vorgebliche Schutz vor sittlicher Gefährdung legitimiert sich durch ein wirksames Realitätsprinzip: wer pornographische Bücher liest, setzt sich einer wirklichen Bedrohung aus.) Nicht das Simulative, das Illusionäre, das Fiktive des Pornographischen wird zur Kenntnis genommen, sondern allein das, was sich als psychologische oder gesellschaftliche Realität in ihm verwirklicht. Die Materialität der Schrift wird verkoppelt mit einer entschlüsselten Wirklichkeit, der kein Geheimnis mehr innewohnen darf. Alles wird desillusioniert, um es verschwinden lassen zu können. Susan Sontag hat diesen Mechanismus so beschrieben: „Wo sie zum Gegenstand der psychologischen Analyse wird, sieht man in der Pornographie kaum je etwas Interessanteres als Texte, die eine bedauernswerte Stagnation in der sexuellen Entwicklung des erwachsenen Men-

schen sichtbar machen. Unter dieser Perspektive betrachtet, ist Pornographie nichts anderes als der Niederschlag der Phantasien eines infantilen Geschlechtslebens, aufbereitet von dem erfahrenen, weniger unschuldigen Bewußtsein des masturbierenden Jünglings für den Erwerb durch sogenannte Erwachsene. Als gesellschaftliches Phänomen (...) wird sie nicht minder einmütig nach klinischen Gesichtspunkten beurteilt. Pornographie wird zu einem Phänomen der Gruppenpathologie, zur Krankheit einer ganzen Kultur, über deren Ursache man sich allenthalben ziemlich einig ist.“ (3)

### III. Phantasie

Zu diesem Mißverständnis gibt die sprachliche Form pornographischer Werke einen verfänglichen Anlaß. Ihr Verständnis hat es leicht, jene „Realität“ zu entdecken, die sich in ihr dokumentiert. Die pornographische Schrift scheint unverhüllt zu zeigen, wovon sie spricht. Sie scheint die Dinge und Vorgänge in ihrer Nacktheit auszusagen, ohne Verkleidung und Illusion. Jeder versteht sofort, wovon die Rede ist, wenn er einen pornographischen Text liest, in der Regel von sexuellen Ereignissen, von immer wieder neuen, auf die Dauer jedoch äußerst ermüdenden Stellungen der Kopulation. Die Sprache der Pornographie ist oft schmucklos, referentiell durchsichtig, ohne Schleier. Man muß nicht erst eine textuelle Undurchsichtigkeit durchqueren, um schließlich dort, wo sie zurückgehalten wird, die Tiefe des Wesentlichen zu errei-

Demgegenüber verstand der Sonderausschuß unter dem Begriff „Pornographie“ Darstellungen, die 1. zum Ausdruck bringen, daß sie ausschließlich oder überwiegend auf die Erregung eines sexuellen Reizes abzielen und dabei 2. die in Einklang mit allgemeinen gesellschaftlichen Wertvorstellungen gezogenen Grenzen des sexuellen Anstandes eindeutig überschreiten. Diese Definition ist z.T. auf Kritik gestoßen, weil sie mit den normativen Begriffen der „allgemeinen Wertvorstellungen“ und des „sexuellen Anstands“ viel zu unbestimmt sei, um eine brauchbare Richtlinie zu liefern. Doch wird hier das normative Element des Begriffs Pornographie, der rein deskriptiv überhaupt nicht zu bestimmen ist, lediglich besonders deutlich sichtbar. Insofern teilen alle Versuche einer Umschreibung das Schicksal der vom Sonderausschuß aufgestellten Definition, so etwa auch, wenn es im Rahmen der o. genannten Begriffsbestimmung darum geht, ob eine sexuelle Darstellung „grob aufdringlich“ oder „anreißerisch“ ist bzw. ob der Mensch durch sie zum „bloßen“ Objekt sexueller Begierde „degradiert“ wird. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den verschiedenen Möglichkeiten, den Begriff Pornographie zu definieren, besteht daher nicht; denn gleichgültig, wie dieser im einzelnen umschrieben werden mag, liegt die eigentliche Schwierigkeit immer in der Bestimmung der Maßstäbe, nach denen zu entscheiden ist, ob eine Darstellung bereits das Prädikat „pornographisch“ verdient. So sind Pornographie einerseits, *Kunst* und *Wissenschaft* andererseits einander ausschließende Begriffe, weil z.B. im Kunstwerk das Sexuelle nicht unter Ausklammerung aller sonstigen menschlichen Bezüge dargestellt, sondern durch die künstlerische Gestaltung so durchgeistigt und überhöht wird, daß es zum dienenden Bestandteil einer künstlerischen Aussage wird. Daß sich Kunst und Pornographie in der begrifflich-abstrakten Definition eindeutig und ohne Überschneidungen voneinander abgrenzen lassen, hilft jedoch im konkreten Fall oft wenig, weil die zur Umschreibung beider Bereiche benutzten Merkmale der Beurteilung einen z.T. erheblichen Spiel-

raum lassen. Das „alte Dilemma der Toleranzgrenze“ bleibt deshalb auch für § 184 n.F. bestehen, und gewonnen ist gegenüber dem früheren Begriff der „unzüchtigen“ Darstellung allenfalls so viel, daß der unsichere Randbereich enger geworden ist. Im übrigen wird man auch hier dem verfassungsrechtlichen Bestimmtheitsgebot (Art. 103 II GG) nur in der Weise Rechnung tragen können, daß eine Darstellung nur dann als „pornographisch“ bezeichnet werden darf, wenn die in Bezug genommenen außergesetzlichen Maßstäbe für den konkreten Fall eindeutig oder jedenfalls relativ eindeutig sind, eine abweichende Auffassung also schlechterdings nicht mehr „vertretbar“ erscheint.

Auf dieser Grundlage können als (*zusätzliche*) *typische Anzeichen* für den pornographischen Charakter einer Schrift z.B. angesehen werden: das Fehlen jedes sozialen Werts der Darstellung, die Flucht in eine Märchenwelt unaufhörlichen Genusses, die Fiktion einer unerschöpflichen Potenz des Mannes und der unermüdbaren Hingabebereitschaft der Frau, der fehlende Bezug zum wirklichen individuellen oder gesellschaftlichen Leben, die fortschreitende Eskalation der Darstellung durch eine Aneinanderreihung von Szenen mit sexuell immer provozierenden Reizen, ferner die Beschränkung auf den Lustgewinn als einziges Ziel. Um sog. Perversionen braucht es sich nicht zu handeln, zumal die Grenzen zwischen diesen und dem „Normalen“ durchaus fließend sind.

### Die Bundesprüfstelle (BPS)

DV zum Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften (§§ 1-15) Die BPS ist eine selbständige Bundesoberbehörde mit eigenem Haushalt. Sie ist dem Bundesministerium für Jugend, Familie und Gesundheit nachgeordnet. „Die Mitglieder der Bundesprüfstelle sind nicht an Weisungen gebunden“, heißt es ausdrücklich im § 10 GjS. Die BPS besteht aus Vorsitzendem und Stellvertreter, 38 Gruppenbesitzer, 27 Länderbesitzer.

Die BPS entscheidet im Antragsverfahren durch zwei Zwölfergremien, die mo-

chen. Pornographie ist oberflächlich. Es scheint, als treibe man die Dinge und Ereignisse ins Reale hinaus und bezeichne sie dort mit aller Gewalt. Eine Welt ohne Schein und Innerlichkeit, ein transparentes Universum, eine exaktifizierte Wirklichkeit. „Das Obszöne ist eine Eskalation der Wahrheit, die zum kalten Rausch der Pornographie führt“, kritisierte Baudrillard und setzte dagegen die geheimnisvolle, illusionäre Kraft des Verführerischen. „Man muß die Illusion wiederfinden.“ (4)

Was aber könnte illusionärer sein als die *Illusion des Realistischen*? Damit spielt der pornographische Text. Er suggeriert, als sei er durchsichtiger Hinweis auf eine überdeutliche Realität. Aber alles an ihm ist künstlich. Überrealisierung der Realität, die er vorführt. Das ist sein Geheimnis. Je offener und unverhüllter er die Körper entblößt und alle Möglichkeiten dessen durchspielt, was sexuell getan werden könnte, umso mehr verschreibt er sich dem Phantasma. Der pornographische Text ist absolut fiktiv. Denn die nackten Fakten, die unmittelbaren Gegebenheiten, von denen er spricht, sind nur der Effekt einer Lektüre, die seinem hyper-realen Spiel auf den Leim geht. Jeder gute pornographische Text verstrickt seine Leser in ein Phantasma des Realen. Aber keiner von ihnen, wie schlecht auch immer, ist „realistisch“.

„Er fickt seine verheiratete Tochter mit einer Hostie in den Arsch.“ (Marquis de Sade) Ein Sachverhalt wird geschildert. Man glaubt zu sehen, wovon die Rede ist: ein Mann, der mit einer Frau a tergo kopuliert, gibt seinem Tun ein wenig Getreidebrei bei. Aber die Sprache dieses Satzes sagt uns etwas ganz anderes. Sie ist durchsichtig nur infolge einer realistischen Illusion, die sie ausspielt, um einen Skandal zu provozieren. Das Ereignis wird zum Verbrechen. Denn „er“ ist der Vater der verheirateten Frau, die er von hinten vögelt, wobei etwas benutzt wird, dessen religiöse Bedeutung nicht übersehen werden kann. Das „reale“ Ereignis wird lesbar als Realisierung skandalöser Bedeutungssysteme: Inzest, Ehebruch, Sodomie, Sakrileg. Alles ist offen lesbar in einer Aussage, deren überdetermi-

nierte Bedeutung nicht im Reich des Wirklichen, sondern in der Dimension des Symbolischen und Illusionären verankert ist. (5)

Pornographische Texte sind lesbar als Zeichen der Phantasie. Ihre diskursive Form ist nicht die des transparenten oder neutralen Sprechens *über* Sexualität, um sie, wie die Sexualwissenschaft, zu entwandeln. Sie schildern keine Sachverhalte, auch wenn sie so tun, als ob. Sie entwerfen vielmehr ein absolutes Universum, das die affektive Macht besitzt, „alle Dinge, die sich ihm bieten, in sich aufzunehmen, zu verwandeln und in verwandelter Form weiterzugeben; und es reduziert dabei alles auf die einzig gültige Währung des erotischen Imperativs.“ (6) Das ist das Geheimnis des Pornographischen. Aber die Währung, von der hier gesprochen wird, ist selbst nur eine Marke des semantischen Austauschs im Medium sprachlicher Phantasie. Selbst das „realistische“ Vokabular, das die Sichtbarkeit der Dinge ohne Geheimnis darzustellen scheint, funktioniert im Rahmen einer „pornographischen Phantasie“, die ihr verbales Material für ihre besonderen Zwecke organisiert.

Kein Mann hat einen „Schwanz“, keine Frau eine „Fotze“. Niemand „fickt“ mit einem/einer anderen. Was wir hier lesen, sind Wörter, die wir billigen oder mißbilligen, akzeptieren oder entrüstet ablehnen. Hinter der Maske einer rein darstellenden Absicht sind ein Ausdruckswille, der die Sprache als Provokation inszeniert, und ein appellativer Anspruch wirksam, der das (semantische) Bewußtsein des Lesers erregt, verführt, abstößt, süchtig werden läßt, langweilt ...

Nur einem naiven Bewußtsein kann die „Realität“, die hier im Spiel ist, als sprachlose, materielle Wirklichkeit sexueller Akte erscheinen. Denn sie besitzt alle Zeichen jenes imaginären Szenariums, das die Psychoanalyse als „Phantasie“ in ihren verschiedenen Erscheinungsformen erhellt hat, spielend zwischen hell erleuchteten Tagträumen und unbewußten Urphantasien. Gerade die Verbote, die es treffen und mit denen es zu kämpfen hat, zeigen die

Macht des Affektiven, das sich *in* der pornographischen Sprache auszudrücken sucht, um *in* ihr einen Weg zum Bewußtsein und zur graphemischen Aktion zu finden.

#### IV. Kunst

Gemäß höchstrichterlicher Entscheidung hat das Strafgesetz die Aufgabe, „die Sozialordnung der Gemeinschaft vor Störungen und groben Belästigungen zu schützen“. (BGH 22.7.1969) Dabei trennt der Gesetzgeber scharf zwischen Kunst und unzüchtigen (pornographischen) Schriften. Nur so glaubt er den Widerspruch zwischen Freiheit und Verbot der Kunst überbrücken zu können. Denn die Kunst ist frei (GG Art. 5 (3)) – die Verbreitung pornographischer Schriften jedoch verboten (StBG § 184).

Das ist die Falle, in die auch liberale Literaturwissenschaftler geraten sind, auf der Suche nach klaren Kriterien zur Unterscheidung zwischen Kunst und Pornographie, um den gerichtlichen Instanzen zu ermöglichen, „sachlich und d.h. auch juristisch einwandfreie Entscheidungen“ (7) treffen zu können. Dabei werden Kunst und Moral, Ästhetik und Ethik gegeneinander ins Feld geführt. Getrennt wird, was nur gewaltsam zu trennen ist. Auf der einen Seite steht der Wille, die „auf den Wertvorstellungen unserer Kultur beruhenden sittlichen Grundanschauungen der Gemeinschaft in geschlechtlicher Hinsicht“ zu schützen, das Scham- und Sittlichkeitsgefühl zu verteidigen, sittliche Gefährdungen zu verhindern, etc. – Auf der anderen Seite steht das Bewußtsein künstlerischer Freiheit und ästhetischer Schönheit. Zwischen den Fronten zerrieben werden die pornographischen Texte, welche die herrschende Moral irritieren und zu kompromittieren drohen, ohne daß man ihnen jedoch einen künstlerischen Wert gänzlich absprechen kann. So wird der Schein erweckt, als gebe es zwei voneinander unabhängige Reaktionsweisen, die um unsere Loyalität kämpfen, wenn wir etwas lesen, das es eigentlich nicht geben dürfte: Werke der *pornographischen Literatur*.

„Nur wenn Kunstwerke auf Aussagen reduziert werden, die einen bestimmten Inhalt vermitteln, und wenn Moral mit einer spezifischen Moral gleichgesetzt wird (und jede Moral hat ihre wertlosen Elemente, jene nämlich, die nichts anderes sind als eine Verteidigung begrenzter sozialer Interessen und Klassenwerte) – nur dann kann man der Ansicht sein, daß ein Kunstwerk die Moral untergräbt. Nur dann kann die klare Trennung zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen vollzogen werden.“ (8)

*Ethik und Ästhetik sind Eins.* (9) Nichts kann uns dieses evidente Geheimnis besser vor Augen führen als die großen Werke der pornographischen Literatur. Sie verbinden moralisches Vergnügen oder Unbehagen mit künstlerisch erzeugter Lust oder Unlust. Dabei gehen sie so weit wie keine andere literarische Gattung. Sie stellen die Grenzen der Moral in Frage, überschreiten die Einfriedungen der gesellschaftlich herrschenden Anschauungen, und scheuen sich dabei zugleich nicht vor sprachlichen Abenteuern, die in ungesicherte und gefährliche Bereiche des Ästhetischen vorstoßen.

Porno-Graphie: die Etymologie des Wortes verweist auf den ethisch-ästhetischen Impuls einer Literatur, die mit den Mitteln der *Schrift* einen Bereich des Lebens erkundet, für den die *Hure* metonymisch einsteht. Sie lebt in jenem imaginären Land, für das Henry Miller nur einen vorläufigen Namen wußte: „Land des Ficks“. Ein seltsames Terrain, ein „Zwischenspiel“, ein phantastisches Szenarium, das nach Wirklichkeit klingt, obwohl es nur in einem Akt des Schreibens entworfen und gestaltet wird.

Bewußt wie kaum ein anderer hat dieser Schriftsteller die pornographische Illusion des Realistischen künstlerisch gestaltet. Er hat aus seinem Leben ein Kunstwerk zu machen versucht, und der Literatur das Leben zurückgeben wollen. Moral und Kunst verbinden sich in einem schöpferischen Impuls, der sich durch keine gesellschaftlichen Verbote mehr eingrenzen läßt. Es kann nicht überraschen, daß Millers

natlich einmal im Wechsel tagen, oder durch ein Dreiergremium im Eilverfahren. Im Verfahren von amtswegen durch den Vorsitzenden. Die Geschäftsverteilung für die Gremien wird jeweils im voraus für das Kalenderjahr festgelegt. Die 12er Gremien entscheiden aufgrund gerichtähnlicher Verfahren nach Anhörung des Verleges und Autors in mündlicher Verhandlung nach geheimer und weisungsfreier Beratung und Abstimmung. Für die Listenaufnahme bedarf es der qualifizierten Mehrheit des Zwölfergremiums und der Einstimmigkeit des Dreiergremiums. Nach Meinung des Bundesverwaltungsgerichts verbindet die Zusammensetzung der Spruchgremien vermutete Fachkenntnis und Elemente gesellschaftlicher Repräsentanz; bei der Aufnahme in die Liste werden die verschiedenen Gruppen unserer pluralistischen Gesellschaft wirksam. Die Verhandlung ist nicht öffentlich.

Die BPS hat in gerichtähnlichen Verfahren darüber zu entscheiden, *ob Medien geeignet sind, Kinder und Jugendliche sozialistisch zu desorientieren, wie das Tatbestandsmerkmal „sittlich zu gefährden“ in § 1 Abs. 1 Satz 1 GJS auszulegen ist.* Wird dies mit der erforderlichen Stimmenmehrheit bejaht, ist das Medium in die Liste der jugendgefährdenden Schriften einzutragen, und dies im Bundesanzeiger bekanntzumachen. Mit der Bekanntmachung treten die Beschränkungen für den Vertrieb des Mediums in Kraft.

#### Bundesverwaltungsgericht, Urteil vom 12. Januar 1966

Jugendschutz und Kunstfreiheit  
Jedenfalls hat der Gesetzgeber in dem GJS von etwaigen Möglichkeiten zur Beschränkung der Kunstfreiheit keinen Gebrauch gemacht. Er war auch nicht durch irgendwelche Bestimmungen des GG verpflichtet, dem Jugendschutz hier den Vorrang vor der Kunstfreiheit zu geben, zumal die Indizierung einer Schrift nicht nur in die Rechte des Autors und des Verlegers eingreift, sondern auch in das in Art. 5 Abs. 1 GG garantierte Recht der Erwachsenen,

sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten.

Der Wortlaut des Gesetzes ist hier so eindeutig, daß auch an dem Sinn keine Zweifel möglich sind. Wenn der Kunstvorbehalt keine absolute Geltung hätte haben sollen, sondern eine Interessenabwägung zwischen Jugendschutz und Kunstfreiheit hätte stattfinden sollen, hätte die Bestimmung etwa lauten müssen: „Eine Schrift darf nicht in die Liste aufgenommen werden, wenn das Interesse an der Kunstfreiheit das Jugendschutzinteresse überwiegt“.

Diese Auffassung wird auch durch die Gesetzesmaterialien bestätigt. In der amtlichen Begründung heißt es, daß abgesehen der Fassung des Art. 5 GG und der sich daraus ergebenden Unanwendbarkeit des Art. 5 Abs. 2 GG auf Art. 5 Abs. 3 GG davon ausgegangen werden muß, „daß der Gesetzgeber die Freiheit der Kunst und der Wissenschaft höher bewertet hat als den Schutz der Jugendlichen“.

### Bundesverwaltungsgericht, Urteil vom 16. Dezember 1971

Der Grundsatz „Kunstschutz geht vor Jugendschutz“ gilt nicht uneingeschränkt. Eine Schrift dient der Kunst im Sinne des § 1 Abs. 2 Nr. 2 GjS, wenn sie ein bestimmtes Maß an künstlerischem Niveau besitzt. Dies beurteilt sich nicht allein nach ästhetischen Kriterien, sondern auch nach dem Gewicht, das das Kunstwerk für die pluralistische Gesellschaft nach deren Vorstellungen über die Funktion der Kunst hat. Auch diese Entscheidung fällt in den Beurteilungsspielraum der Bundesprüfstelle.

### Bundesverwaltungsgericht, Urteil des 1. Senats vom 3. März 1987

Kunstschutz und Jugend („Josefine Mutzenbacher“)

Amtliche Leitsätze:

1. Die Regelung der Zusammensetzung der Bundesprüfstelle in § 9 Abs. 1 und 2 GjS genügt dem rechtsstaatlichen Bestimmtheitsgebot.



Werk zum paradigmatischen Streitfall zwischen Kunstfreiheit und Pornographieverbot wurde.

Er begann in völligem Chaos und völliger Dunkelheit, in einem Sumpf, einem Morast von Ideen, Empfindungen und Erfahrungen. Das Paris zu Beginn der dreißiger Jahre lieferte ihm einen ersten erhellenden Ausweg. Hier beginnt er zu leben und sein erstes großes „pornographisches“ Werk zu schreiben: „Wendekreis des Krebses“.

Mit wilder Ausgelassenheit und irrer Fröhlichkeit läßt er sich auf eine Welt ein, die wie ein Krebs ist, der sich selbst auffrißt. Er *lebt* am Rande des Abgrunds, ohne Geld, Zuflucht und Hoffnung. Paris – das ist ihm eine *Hure*. „Aus der Entfernung scheint es hinreißend, man kann es nicht erwarten, bis man es in Armen hält. Und fünf Minuten später fühlt man sich leer, angeekelt von sich selber. Man fühlt sich betrogen.“ (10) Nur die Ekstase, die Tollheit, die leidenschaftliche Schwärmerei auf dieser „künstlichen Bühne“ ohne Moral lassen ihn überleben. Laßt uns Lebende einen letzten Totentanz am Rande des Kraters vollführen. Aber einen Tanz! Das ist der einzige „moralische“ Imperativ, den Miller anzuerkennen bereit ist. Der ganze kulturelle und moralische Überbau erscheint ihm als Lüge, deren Fundament eine riesige, zitternde Angst ist. Gegen sie versucht er zu leben. „Ficken“ wird zur Chiffre eines Lebenswillens, der sich in einem großen ekstatischen Ausbruch seinen Weg sucht. Er beschließt, sich an nichts zu klammern, nichts zu erwarten, von nun an zu leben wie ein Tier,

ein Raubtier, ein Freibeuter, ein Räuber im „Land des Ficks“. „Laßt uns eine Welt von Männern und Frauen mit Dynamos zwischen den Beinen haben, eine Welt voll natürlicher Schwärmerei, Leidenschaft, Handlung, Drama, Träumen, Tollheit, eine Welt, die Ekstase und nicht trockene Fürze hervorbringt.“ (11)

Diese Welt findet er im *Schreiben*, in einem wilden Lyriismus und seinen strömenden, fließenden Worten, hinter denen das Chaos mit Mühe zurückgehalten wird. Er macht es sich als Schriftsteller zur Aufgabe, „vorhandene Werte zu stürzen, aus dem Chaos, das ihn umgibt, seine eigene Ordnung herzustellen, Aufstand und Gärung zu säen.“ (12) Er versucht, seine eigene Stimme zu finden, im Bewußtsein, nur durch das Schreiben sich seiner Wirklichkeit nähern zu können. Es sind nicht Bücher, die er schreiben will. Es ist der Rausch des ekstatischen Schreibens selbst, der sein Leben zu inszenieren ermöglicht, ein ungehemmter pornographischer Gesang. Und der „Wendekreis des Krebses“ selbst? „Dies ist kein Buch. Dies ist eine Schmähung, Verleumdung, Diffamierung eines Charakters. Dies ist kein Buch im gewöhnlichen Sinn des Wortes. Nein, dies ist eine fortwährende Beleidigung, ein Maulvoll Spucke ins Gesicht der Kunst, ein Fußtritt für Gott, Menschheit, Schicksal, Zeit, Liebe, Schönheit... was man will. Ich werde für euch singen, vielleicht ein bißchen falsch, aber ich will singen. Ich will singen, während ihr verröchelt, will über eurem schmutzigen Leichnam tanzen...“ (13)

Carl Vogel

## Kunst und Pornographie

Die deutsche Justiz hat daraus den Schluß gezogen, Millers Werk läge außerhalb jeder Kunst und menschlichen Ethik und müsse daher „schon kraft Gesetzes den Beschränkungen von Art. 5, Abs. 2 GG unterliegen“. (14) Auch die amerikanische Justiz hatte ähnlich argumentiert. Dreißig Jahre lang versuchte sie zu verhindern, daß der „Wendekreis des Krebses“ seine Leser findet. Anfang der dreißiger Jahre geschrieben, wurde er erst 1964 infolge einer Grundsatzentscheidung des Obersten Bundesgerichts zur Lektüre freigegeben. Bemerkenswert die Begründung: eine künstlerische Absicht sei zu erkennen und deswegen das Werk nicht als „obszön“ einzustufen. So hat die Freiheit des Lesens zwar einen Sieg errungen, aber die Falle blieb geschlossen: ein obszönes oder pornographisches Werk kann keine Kunst sein; und Kunst kann nicht obszön sein. (15) Noch immer hat die Staatsgewalt kein Ohr für die Einflüsterungen des Fiktionalen.

## V. Fiktionen (16)

Anderen mag das Universum anständig erscheinen. Den anständigen Leuten erscheint es anständig, weil sie kastrierte Augen haben. Er liebt das, was man für „schmutzig“ hält.

Wie gern würde ich ihm meinen Schwanz in den Arsch schieben, denkt Herr R. So fing alles an, als er noch ein kleiner Junge war, der mit seinem Freund Kinderspiele trieb. Darf ich ihn dir reinstecken, ja du darfst. War das wirklich der Anfang, oder lag es noch länger zurück, als seine Mutter sich weigerte, seine lieblichen Lokken abzuschneiden?

„Mein liebes Weib“, sagt Herr R., „bitte knie nieder und heb mir deinen Allerwertesten entgegen.“ Man kann sich vorstellen, in welche Verwirrung Frau R. gerät, aber sie will ihrem Ehemann gefällig sein und nimmt diese ungewohnte Position ein. Offenbar bevorzugte ihr Ehegemahl, wie ein Bulle zu kopulieren und sie von hinten zu besteigen.

„Weiter unten“, sagt sie, als sie spürt, wie sich sein Glied in der Dunkelheit zwischen ihren drallen Backen verirrt.

„Nein, genau hier, meine Liebe“, sagt er und plaziert sein Organ vor jenes kleine, als Ausgang und nicht als Eingang vorgesehene Loch, außer bei einer von Überdruß beladenen Beziehung, zu der sich die ihre, wie Frau R. erkannte, entwickelt.

Sie hat einen netten, weiblichen Arsch, mit viel Fleisch und Haaren. Und diese Stelle, diese dunkle, gefaltete Seele, wirkt wie geschaffen für das, was er im Sinn hat. Er zieht die Backen auseinander und starrt hinein. Man könnte glauben, er habe nie zuvor so etwas gesehen... Frau R. kickert.

Dieses verdammte Ding bewegt sich. Es lebt, es zuckt und scheint zu atmen. Über Arschlöcher könnte er sich eine sehr interessante Studie vorstellen. Man kann darin wahrscheinlich nicht das Geheimnis des Universums aufdecken, aber es wäre weit interessanter, als den eigenen Nabel zu studieren.

Ich habs gern im Arsch, denkt Herr R. Geschmack an dieser Variante fand er an der Universität. Ein graduierter Kommilitone an der juristischen Fakultät zeigte ihm, wie man das perfekte organische Gleichgewicht erlangt, indem man, auf dem Rücken liegend, die Knie bis zum Kinn hinaufzieht. Ein bißchen Vaseline auf die Spitze der Bohne und ab geht die Post, meine Herrn, sauber und tief – oh, mein Gott, ich kanns immer noch fühlen.

Da ist es, direkt vor seinen Augen, zu einem Fest einladend. Ein Loch, so rund wie das Auge eines Zyklopen, das sich zwischen zwei fleischigen, weißen und frischen Kugeln befindet. Sein Schwanz dringt mit Mühe ein.

Zu welchem Höllenlärm so ein Weib fähig ist! Wenn sie so weitermacht, werden bald die Nachbarn im Umkreis von vier Häuserblocks dem Spaß zusehen wollen. Er drückt ihren Kopf ins Kopfkissen und rammt sie weiter mit seinem Ding. Sie hält das natürlich nicht mehr aus, er bringe sie um usw. usw. ... Während er sie bearbeitet, ratscht sie die ganze Zeit dieselbe Leier...

2. Der Kunstvorbehalt des § 1 Abs. 2 Nr. 2 GJS hat dieselbe gegenständliche Reichweite und unterliegt denselben Schranken wie das Grundrecht des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG.

3. Schwer jugendgefährdende Schriften im Sinne des § 6 GJS können selbst dann in die Liste der jugendgefährdenden Schriften aufgenommen werden, wenn sie Kunstwerke sind; der Kunstvorbehalt des § 1 Abs. 2 Nr. 2 GJS gilt insofern nicht.

„Schlicht“ jugendgefährdende Schriften (§ 1 Abs. 1 GJS) unterliegen dagegen, wenn sie Kunstwerke sind, nicht der Indizierung.

*Gründe:* (...) Was die Schranken des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG und mithin auch des § 1 Abs. 2 Nr. 2 GJS betrifft, so ist die Kunstfreiheit vorbehaltlos gewährleistet. Die Kunstfreiheit hat daher auch den in Art. 5 Abs. 2 GG erwähnten gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Jugend nicht ohne weiteres zu weichen. Ihre Grenze findet sie vielmehr allein in anderen Normen des Grundgesetzes, die ein wesentliches Rechtsgut schützen; allerdings zieht die Kunstfreiheit ihrerseits diesen anderen verfassungsrechtlichen Grundwerten Grenzen.

Der Schutz der Jugend vor sittlicher Gefährdung durch Medien im Sinne des § 1 GJS beruht im Kern auf Grundwerten der Verfassung, namentlich auf Art. 1 Abs. 1 GG: Zu der in Art. 1 Abs. 1 GG normierten staatlichen Pflicht zum Schutze der Menschenwürde gehört nämlich auch, im Rahmen des Möglichen die äußeren Bedingungen für eine dem Menschenbild des Grundgesetzes entsprechende geistig-seelische Entwicklung der Kinder und Jugendlichen zu sichern. Dieses Gebot ergibt sich zugleich aus Art. 6 Abs. 2 GG. Danach ist die Erziehung der Kinder zuvörderst Recht und Pflicht der Eltern, wobei dem Staat ein „Wächteramt“ zukommt. Auch hieraus erwächst dem Staat die Aufgabe, Erziehungseinflüsse zurückzudrängen, die die geistig-seelische Entwicklung von Kindern und Jugendlichen in eine mit dem Menschenbild des Grundgesetzes nicht mehr vereinbare Richtung lenken. Das bedeutet nicht, daß der Staat von Verfassungen wegen

gehalten wäre, jeder nur möglichen sittliche Gefährdung von Kindern und Jugendlichen im Sinne des § 1 Abs. 1 GJS vorzubeugen. Anders verhält es sich aber bei Schriften im Sinne des § 6 GJS, Schriften also, die der Gesetzgeber – auf Grund einer nach derzeitigem Erkenntnisstand zumindest vertretbaren Wertung – als offensichtlich geeignet ansieht, Kinder und Jugendliche sittlich schwer zu gefährden; dazu zählen der Staat von Verfassungen wegen gehalten wäre, jeder möglichen sittlichen Gefährdung von Kindern und Jugendlichen im Sinne des § 1 Abs. 1 GJS vorzubeugen. Anders verhält es sich aber bei Schriften im Sinne des § 6 GJS, Schriften also, die der Gesetzgeber – auf Grund einer nach derzeitigem Erkenntnisstand zumindest vertretbaren Wertung – als offensichtlich geeignet ansieht, Kinder und Jugendliche sittlich schwer zu gefährden; dazu zählen insbesondere rassenhetzerische, gewaltverherrlichende und pornographische Schriften (§ 6 Nr. 1 und 2 GJS). Sie können jugendliche Leser zu einer der Wertordnung des Grundgesetzes krass widersprechenden sozialetischen Haltung verführen und beeinträchtigen daher die Grundwerte der Verfassung, die keinen geringeren Rang einnehmen als die Kunstfreiheit.

Es mag dahingestellt bleiben, ob schwer jugendgefährdende Schriften im Sinne des § 6 GJS überhaupt Kunstqualität zukommen kann. Angesichts des verfassungsrechtlichen Ranges des Schutzes der Jugend vor schwerer Gefährdung im Sinne des § 6 GJS kann Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG jedenfalls nicht hindern, daß die Abgabe-, Vertriebs- und Werbebeschränkungen des Gesetzes auch dann auf schwer gefährdende Schriften angewandt werden, wenn sie als Kunst einzustufen sein sollten. Denn die durch Nichtanwendung der Verbote des Gesetzes über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften bewirkte Preisgabe jenes verfassungsrechtlichen Gutes wäre der Wertordnung des Grundgesetzes noch mehr zuwider als der mit einer Indizierung verbundene Eingriff in die Kunstfreiheit.

Frau R. beginnt zu wimmern... es tut weh, aber trotzdem mag sie es, glaubt er.

Nach einigen heftigen Stößen schießt Herr R. endlich seinen ganzen Samen seiner Gemahlin in den Po. Danach zieht er den Pfropfen heraus, was „flock“ macht, als würde eine Flasche entkorkt, und auf der Eichel klebt noch Sperma, vermischt mit etwas Kot.

Danach bleibt er auf ihrem Rücken sitzen und betrachtet ihren Arsch. Sie ist schlaff, erschöpft und diese beiden großen, fetten Backen sind einfach zu verführerisch. Er schlägt sie und sie hält die Luft an, jault aber nicht richtig auf... und dann sagt sie: „Das war wunderbar“ und seufzt. „Danke“, flüstert sie, „danke, danke.“

Während er sich anzieht, fühlt er: Sein Leben hängt davon ab, daß er diesen Schleier durchdringt. Herr R. braucht Gewißheit, und wenn er sie auf einem anderen Stern, an einem fernen Punkt des Universums findet.

Er überquert die Hauptstraße, geht auf das Amtsgericht zu, wo Tatsachen zählen, wo Dieben und Schwindlern täglich die Masken vom Gesicht gerissen werden; die guten, dicken alten Mauern geben ihm sein Gefühl der Sicherheit zurück. Hier ist mein Reich, hier, wo ich mich sicher bewege, wo ich alle Dinge berühren und anfassen und Fragen stellen und die logischen Schlußfolgerungen ziehen kann. Ich darf nicht hoffen, hinter das Geheimnis der Nacht zu gelangen, den Spiegel eines glitzernden Flusses ergründen zu wollen. Solche Dinge sind für seine Gegner, die sich ihrer bedienen, um andere zu verblüffen. Er schließt kurz die Augen und an ihm zieht der Traum vorbei, den er kürzlich geträumt hat. Jemand hatte mit dem Finger auf ihn gezeigt und gesagt: „Fünfundvierzig Jahre alt und immer noch ne Schwuchtel.“

Ein müder Nachtwächter läßt ihn ein. Der Aktenarchiv riecht muffig und modrig nach den allmählich zerfallenden Blättern in den ledernen Mappen, Regal auf Regal. Sein Auge wandert die Reihen entlang, bis es gefunden hat, was er sucht.

Mag den anständigen Leuten das Universum anständig erscheinen. Herr R. hat

keine kastrierten Augen. Er schließt die Akte und geht den langen hallenden Korridor hinunter. Was einmal gewirkt hat, kann wieder wirken.

Einige Tage später wird das Amtsgericht eine bundesweite Polizeiaktion veranlassen, wobei mindestens 700 Polizeibeamte eingesetzt werden.

(1) Jean Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, München 1985, S. 60

(2) Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, München 1974,

(3) Susan Sontag, *Die pornographische Phantasie*, in: S.S., *Kunst und Antikunst*, Frankfurt 1982, S. 50.

(4) J. Baudrillard, a.a.O., S. 65

(5) Vgl. Roland Barthes, *Sade-Fourier-Loyola*, Frankfurt 1974, S. 178.

(6) S. Sontag, a.a.O., S. 81.

(7) Wilhelm Emrich, *Kunst und Pornographie*, in: W.E., *Polemik*, Frankfurt/Bonn 1968, S. 223.

(8) S. Sontag, *Über den Stil*, in: S.S., *Kunst und Antikunst*, a.a.O., S. 34.

(9) L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 6.421.

(10) Henry Miller, *Wendekreis des Krebses*, Reinbek bei Hamburg 1962, S. 245.

(11) Ebd., S. 297.

(12) Ebd., S. 193.

(13) Ebd., S. 14.

(14) Vgl. W. Emrich, *Henry Miller: Wendekreis des Krebses*, in: W.E., *Polemik*, a.a.O., S. 246.

(15) Vgl. Henry Miller, *Die Literatur und das Obszöne. Briefwechsel mit Elmer Gertz 1962-1964*, Hamburg 1981.

(16) Diese „Fiktionen“ sind zusammengestellt aus (leicht modifizierten) Zitaten. Verwendet wurde: Georges Bataille, *Geschichte des Auges*; Guillaume Appollinaire, *Die elftausend Ruten*; Henry Miller, *Opus Pistorum*; William Kotzwinkle, *Nachtgeschichten. Übereinstimmungen mit lebenden Personen sind rein zufällig*.

Carl Vogel

# Kunst und Pornographie

Lieber Herr Zimmermann, meine Damen und Herren, ich hätte hier – also im Rahmen der Veranstaltung eines philosophischen Seminars – unaufgefordert nicht zu sprechen gewagt, einmal, weil es mir an Gelehrsamkeit ermangelt – auf diese Weise drückten das die Alten immer so hübsch bescheiden aus, doch gebricht es mir wirklich daran – insonderheit aber auch deswegen nicht, weil die unabdingbare Vorbereitungszeit zu einer Darbietung, die in irgendeiner Weise wissenschaftlichen Charakter aufwies, mir durchaus nicht zur Verfügung stand. Ich muß Sie also bitten, mich als *Quelle* anzusehen, nicht eine Sekundärleistung zu erwarten. Dies allerdings wäre gerechtfertigt, weil die zwei Versatzstücke des Themas „*Bildende Kunst* und *Pornographie*“ mir seit mindestens einem halben Jahrhundert gewissermaßen Lebensthemen sind. Nicht allzuviele werden auf eine so lang andauernde, kontinuierliche und mannigfaltige Beschäftigung mit insbesondere der zeitgenössischen bildenden Kunst sich berufen können, bei gleichzeitigem – möglicherweise äquivalenten – Beschäftigtsein mit der Sexualität, und zwar sozusagen in ihren sittenwidrigen Formen. Dies müssen Sie bitte einmal so hinnehmen; Skeptikern gegenüber bin ich aber individuell gern bereit, den Wahrheitsbeweis anzutreten.

Was mein Thema betrifft, so erschiene eine etwas andere Fassung wohl als näherliegend, und gewiß hätten auch die meisten formuliert: „Die Pornographie in der bildenden Kunst“ (statt: „Bildende Kunst und Pornographie“).

Das wäre in meinem Falle jedoch journalistisch gewesen, journalistisch in demjenigen Sinne, daß durch die Ankündigung Aufmerksamkeit erregt werden soll auch um den Preis der Unrichtigkeit. Der so gewählte Titel hätte nämlich nur dann Sinn gehabt, wenn die These als Pointe an den Schluß gestellt worden wäre.

Die These nämlich lautet:

*Dergleichen* – Pornographie in der bildenden Kunst – gibt es nicht. Die Begriffe schließen nach aller ausreichend bemittelte Erfahrung einander aus, was die Zensur

ren von ehemals nicht gewußt haben, vielleicht auch nicht wissen konnten.

Gebraucht man den Begriff: „Begriff“, so ist man Definitionen schuldig. Definitionen sind derzeit wohl kaum en vogue – unter Philosophen müßten sie immerhin erlaubt sein, gerade wegen ihres gelegentlich gegen Unmöglich hin tendierenden Schwierigkeitsgrades. Was den Begriff „Kunst“, sei's auch nur: „Komma, bildende“ anbetrifft, so ist allenfalls asymptotische Annäherung möglich, und selbst diese bleibt eher müßig.

Im Falle der Pornographie bietet sich die Berufung auf den Sprachgebrauch plus subjektiver Setzung an. Da im vorliegenden Falle solche klärende Bemühung aber finaler Natur ist, mag die Angabe einiger Merkmale als „hinreichend“ erachtet werden. Folgen Sie also bitte probeweise den hier nun für das Spätere zum Zwecke der Verständigung vorzuschlagenden Übereinkünften.

Kunst, zunächst im weitesten Sinne, ist dasjenige Artefaktische, welches als „schön“ erlebt wird, welches außerhalb seiner selbst liegende Zwecke jedenfalls nicht primär verfolgt und das also Wirkungen auslöst, die – je nach Sprachgebrauch – Bedeutungsfelder wie: Freude, Erbauung, Erlebnis des Erhabenen, Sinngabe, auch Lebenshilfe zugehören. So ja wohl auch das übliche, allgemeine Verständnis von Kunst.

Kunst im engeren Sinne hingegen ist diejenige originäre *Forschung im visuellen Bereich*, die mögliche Auslöser eben solcher Wirkungen für die Allgemeinheit erfindet, entdeckt, „schafft“, also sie in der Folge für die übrigen überhaupt erst möglich macht.

Kunst wäre dann eine Form der Wahrheit, zunächst der Behauptung der Wahrheit, daß es jedermann möglich wäre, als schön zu erleben, was wesensmäßig – nämlich schon aus Gründen seiner Genese, da ja *neu* – zunächst so gar nicht wirken kann. *Allein*, offenbar, aber was in dieser Weise als *Neues* auftritt, behält dann in der Folge auch weiterhin die Kraft „immer wieder neu“ zu erscheinen. Kunst in diesem strengen Verständnis ist nicht das Ergebnis von Können, sondern das Resultat von je einmaligem –

gleichsam zu des Autors eigener, schlußendlichen Überraschung feststellbaren – Gekonnt-Habens. Schelling ist bis heute darin nicht zu widersprechen, daß in der Kunst ohne die „bewußtlose“ Komponente nur „Larven“ entstehen, als welchen Sachverhalt mein zu Unrecht verstorbener, witzig-geistreicher Kollege Hans Thiemann so ausgedrückt hat: „Kunst kommt von Können; denn wenn man's kann, ist's keine Kunst mehr.“

Kunst in solch strengem Verständnis ist dann übrigens heute angesichts der offenkundigen Uferlosigkeit (schlichtweg alles kann Kunst werden; nichts, das nicht Material für Kunst sein könnte) allein noch in formaler Weise zu definieren, etwa als diejenige menschliche Tätigkeit mit dem höchsten Freiheitsgrad unter den gesellschaftlich anerkannten, und pragmatisch gesprochen gilt erbarmungslos: Kunst ist Verkündigung, der Rest ist Gewöhnung; denn Normen oder Begründungen gibt es nicht, und nichts folgt dem, was ihm voranging, in irgendwie offenkundig zwingender Weise.

Nun zu dem zweiten Begriff: „Pornographie“. In der gebräuchlichen Redeweise tut man sich schwer mit dergleichen. Man sagt: „sinnlich“, wenn man „erotisch“ meint aber Sexuelles im Sinne hat, nennt Zeugung Sexualität oder gar vice versa; vor allem aber erlauben sich nur wenige, Sexualität wenigstens sprachlich, wenn denn schon nicht dem Erleben nach von Erotik zu scheiden, indem die weitaus meisten erotisch nicht zu handeln vermögen, ohne an Sexualität zu denken (*Iocis causa*: Frauen sind oft anders) und in Wahrheit *deserer* zu begehren, was ihnen aber verboten, was tabuisiert ist, (gewissermaßen Puppe in der Puppe: Tabu im Tabu). „Pornographisch“ sodann – und dies keineswegs deskriptiv, sondern entschieden pejorativ verwendend – nennen solche, die zu ihrer eigenen tiefen Befriedigung dem Schweine am fernsten stehen (welches bekanntlich eines der intelligentesten, saubersten, dem Menschen verwandtesten Tiere ist), alles, was überhaupt auf dem bezeichneten Felde Vergnügen bereiten könnte.

Hier nun soll aber als pornographisch im engsten – und wohl eigentlichen – Sinne bezeichnet werden, was als bildliche Darstellung geeignet ist, jemandem Lust zu machen (und ihn dazu auch in den Stand versetzt), sich selbst stante pede ein sexuelles Vergnügen zu bereiten, und zwar primär durchaus eben ein sexuelles, nicht etwa ein erotisches (wobei das Bonmot keineswegs außer Kraft gesetzt sein muß, selbst Pornographie verliere ihren Reiz, wenn keinerlei Zugeständnisse an die Sinnlichkeit gemacht werden würden).

Wäre ich ein philosophischer Kopf, so würde ich an dieser Stelle, vom psychologischen und vom anthropologischen Aspekt her Fragen nach dem Grunde stellen, ob also die pornographische Darstellung („Pikantes in Bild“, wie – zur Unterscheidung vom „Pikanten in Schrift“ – einstmals der St. Paulianer sagte, wenn er von unter dem Ludentisch her verkaufte), ob also diese der Lustverschaffung *causa efficiens* oder *causa finalis* sei – was Konsequenzen hätte hinsichtlich der Beurteilung der Institution der Zensur – und ich würde dann an einen der bemerkenswertesten – und demgemäß zugleich unbekanntesten – Menschen denken, der an dieser *alma mater* gelehrt hat, den (man staunte) Obersten der Reserve Josef König und an seine „Bemerkungen über den Begriff der Ursache“. Josef König hörte man damals auch als Nichtphilosoph, wobei nicht eigentlich *causa*, vielmehr Beweggrund im Sinne von Motiv die Lust auf Schönheit war, also wenn er zum Beispiel anhub: „Unter Ursache werde ich nun vornehmlich und hier zu Beginn ausschließlich jene Ursache verstehen, von der man sagt, sie bringe eine Wirkung hervor, wobei die Vorstellung die ist, daß die Ursache ihrer Wirkung der Zeit noch vorausgeht“, nach hübscherer Genauigkeit wird man vergeblich suchen.

Bei Königs Amtsbruder Günter Ralfs, übrigens, kam der Epikuräer noch deutlicher auf seine Kosten. Wenn der etwa „einige lyrische Fettaggen“ vorwie, „selbst auf Hegels logischer Suppe“. Er galt denn auch vielen als Kaffeehaus-Philosoph, wußte aber, wenn es ernst wurde, eine ganze Men-

ge. Der dritte im Bunde wurde vor allem dadurch bekannt, daß er in der S-Bahn vom Kontrolleur in der ihm fahrkartenmäßig nicht zustehenden Ersten Klasse erwischt wurde, dann als ein beim Lesen Angetroffener begnadigt, selbstverständlich beim folgenden Halt den nächsten Waggon aufsuchte, um vom selben Kontrolleur bei der gleichen Sünde erneut ertappt zu werden, in welchem Falle Josef König nicht nach dem „Warum“ gefragt haben würde, weil er – hierin Hume widersprechend, ohne Kant beizustimmen – lehrte, daß man so frage, eben nicht wenn Gleichartiges auf Gleichartiges folgt, sondern gerade dann, wenn jemand sich so verhält, daß er sich, indem er sich so verhält, anders verhält als bisher.

Bitte entschuldigen Sie diese persönlichen durch das Lokal angeregten – ich sage mit Bedacht nicht: „verursachten“ – Reminiszenzen; es stellt aber jedenfalls der Hinweis auf Josef König zugleich eine ernstgemeinte Anregung dar.

Um nun sicher zu gehen, daß im Folgenden die vorgeschlagene Bestimmung des Pornographischen nicht verfehlt werde, werden die dargebotenen visuellen Exempel ganz überwiegend dem sado-masochistischen Komplex entnommen sein oder diesem zugeordnet werden, indem dort die Zweitrangigkeit der erotischen Komponente als zweifelsfrei gesichert gelten darf.

Konstitutives Moment nämlich des Erotischen ist die Nähe, im Gegensatz dazu des eigentlich Sexuellen gerade die Distanz. Sado-masochistisches Erleben aber ist ohne Distanz unmöglich. (Ich entschlage mich hier begründender Terminologie, folge vielmehr einfach demjenigen allgemeinen Sprachgebrauch, den ich für unterscheidend und korrekt halte.)

Da nun hier vorzugsweise auf ein Denken gezielt wird, das aus dem Sehen folgt, und nicht auf dasjenige, welches auf Denken reagiert, werde ich zunächst optisch demonstrieren, was ich tatsächlich mit dem Gesagten meine. Sehen Sie also exemplarische visuelle Belege für Kunst im strengen Sinne und für Pornographie im hier von mir vorgeschlagenen Verständnis.

Ich zeige 8 Arbeiten, natürlich von Joseph Beuys (dem Größten fürwahr), die zugleich die Spannweite zeigen, dessen, was heute Kunst sein kann (Abb. 1 - 3). Klassische Tuschzeichnung (hier Eisenchlorid) und in gewisser Weise das Thema tangierend: „Amazone“ (Abb. 1) – noch einmal Zeichnung, diesmal in neugefundener Form, – Pinselzeichnung, ebenso, gewissermaßen Collage (Abb. 3) – Volumenplastik – Objekt (Abb. 2) – Environment – Aktion, Klang inklusive.

Als nächstes: Pornographische Fotos; in der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur würde stehen: „Amateurfotos eines Flagellanten“, sexualwissenschaftliches Institut etc. etc. (Abb. 4 - 6).

Sehen Sie im Anschluß daran also nun zunächst Bildbeispiele aus dem sogenannten Kunstbereich, von denen jedenfalls mir scheinen will, daß ihnen pornographische Wirkung im oben bezeichneten Sinne und Grade zuzuschreiben wäre, dergestalt also, daß dieselben, die das Geschehen der Selbstbefriedigung wohl in aller Regel auslösenden – respektive zum Zwecke herbeigerufenen – und dann dieses begleitenden visuellen Phantasien, sie voll ersetzend, überflüssig machen würden. (*locus causa*: Frauen sind oft anders.) (Abb. 7 - 12).

Zum Beispiel Bruno Bruni (Abb. 7 + 8) hat im pornographischen Sektor durchaus Delikates zu bieten. Sein einschlägiges Schaffen erfreut sich großer Beliebtheit. Wahrscheinlich gibt es immer noch viele Ärzte und andere Gebildete, die sich nicht so gern für 20,- DM die zutreffenden Hefte kaufen, und die es sich also einiges kosten lassen, daß sie bei der Erfüllung gesellschaftlich nicht lizenzierter Wünsche den Kunstschutz für sich in Anspruch nehmen können. Dann Böttger wohl einer der Hauskünstler der Büchergilde Gutenberg (Abb. 9 + 10) und der gefeierte Ernst Fuchs (Abb. 11 + 12).

Wer nun meine Unterstellung, das von diesen Bildern pornographischer Reiz ausgeht, nicht nachzuvollziehen vermag, der möge verzeihen: es könnte bei also derart Reagierenden eine andere psychische Konstruktion oder Befindlichkeit *oder* aber

ein anderer Bildungsstand vorliegen, je nachdem, welches von beidem als ursächlich für jene vorgestellte affirmative Reaktion angesehen werden würde. In jedem Falle muß ich Ihnen zumuten, mir abzunehmen, daß es sich um Kunst im eingangs bezeichneten Sinne nicht handelt, bloß um sogenannte Kunst.

Hier nun wird unweigerlich der eine oder der andere fragen: „Wieso? Woher solches Wissen?“, meist gegossen in die eindrucksvolle Formulierung: „Nach welchen Kriterien wollen Sie denn das eigentlich beurteilen, ob etwas Kunst ist oder nicht?“ Nun, sokratisch gedacht, jeder *weiß* natürlich, daß es hierfür keine *wissenschaftlichen* Kriterien gibt (weshalb er dann in völlig unwissenschaftlicher Weise unterstellt, es gäbe überhaupt keine). Das mäeutische Verfahren würde dies unweigerlich an den Tag bringen, und dazu bedarf es nicht einmal eines Sokrates; ich mache das auch selbst jedem mit fast jedem vor, aber *auch*, daß sofort im Anschluß daran der soeben zu Tage geförderte Erkenntnis-Tatbestand rüde wieder verleugnet wird! Die Frage ist kein akademischer Gegenstand oder genauer: es ist einer für *Akademien*, also nicht für die Universitäten, die wissenschaftlichen Hochschulen, wengleich an diesen der hoch geachtete Stamm der Kunsthistoriker beheimatet ist, ein bemerkenswerter kleiner Einzelstamm, dessen Angehörige die beinahe einzigen an solchen Instituten sind, die es, obwohl ausgewiesene Wissenschaftler, nicht mit einem definierbaren Gegenstände zu tun haben, sondern vielmehr mit einem durch individuelle Existenzzufälle bedingten, indem derselbe nämlich durch ein freies Vorgehen, also gewissermaßen infolge eines rein aleatorischen Prozesses festgelegt wird. Das ist durchaus singulär – und wirklich recht absurd – hat allerdings nie jemanden gestört. Sonst weiß der Wissenschaftler in aller Regel ziemlich genau, welcher Bündelung von Objekten gegenüber er Aufstellung genommen hat.

Ja, hieß der Kunsthistoriker *Bild*historiker, dann wäre konzidiert, daß das eigentliche Anzustrebende, die *Kunstwissenschaft*,

eben doch eine *contradictio in adjecto* wäre. Sodann wäre man natürlich auch weit eher in der Lage, es sich einfach zu machen und sich klar zu spezialisieren zum Beispiel auf „Zweidimensionalrechteckiges“, volkstümlich: „Flachware“, oder so.

Aber so?

Kurzum: Sie können meine Behauptung, bei den gezeigten Bildbeispielen handle es sich *nicht* um Kunst, nun gelten lassen (wenn, und indem Sie den geschilderten Eindruck nachzuvollziehen vermögen), oder Sie tun genau dieses nicht, – sicher ist, daß Ihr Standesgenosse, der Kunsthistoriker uns nicht würde helfen können; denn sei er persönlich selbst Wissenschaftler *par excellence*: den Gegenstand seiner Wissenschaft kann er wissenschaftlich nicht bestimmen, das bleibt dem Zufall überlassen. (Und es *ist* dann zumeist auch ein Zufall danach, wie dazu vielleicht der giftzüngige Arthur Schopenhauer sagen würde.)

Die nächste Folge von Bildbeispielen entstammt thematisch gesehen dem gleichen Umkreise wie die vorige, doch handelt es sich hier wirklich um Kunst, was zur Folge hat, daß die direkte sexuelle Stimulanz – wenigstens bei solchen, die den Kunstcharakter wahrzunehmen vermögen – wohl in aller Regel ausbleibt (Abb. 13 - 19).

Hierzu bedarf es eines klärenden Einschubs: Sie kennen das berühmte Weber-Fechnersche Gesetz. Ich vermute, daß der Ausdruck „Gesetz“ ungeachtet des Gegenstandes nahezu angebracht war. Denn sicher liegt es im Wesen des Reizes, jeglichen Reizes, daß er eine relative Größe darstellt. Bilder, die vor hundert Jahren die moralisierende Öffentlichkeit in Raserei versetzten – *weil* sie unter den herrschenden Bedingungen rasend machen konnten (man denke zum Beispiel in diesem Zusammenhang auch an Carl Sternheims bürgerliches Trauerspiel „Die Hose“) – die werden unter Umständen heute als einstmals auf sexuellen Reiz zielende gar nicht mehr erkannt. Häufiger erkennt man allerdings die ursprüngliche Absicht sehr wohl und ist daraufhin dann nicht etwa verschnupft, son-

dern auf's äußerste belustigt, denn auch in diesem Zusammenhange ist unserem Schiller recht zu geben: vom Erregenden „zum Lächerlichen ist nur ein Schritt“.

Das gleiche gilt natürlich auch für die in derselben Epoche lebenden Menschen untereinander; je nach Individualität und nach Individuallage werden Betrachter, die Zeitgenossen sind, – zumindest graduell – auf dieselben Bilder durchaus unterschiedlich reagieren.

Irgendwann im Laufe dieses Referats – und warum nicht an dieser Stelle – bin ich eine „zeitgemäße Betrachtung“ schuldig. Bildhafte Pornographie des hier gewählten Genres zeigt in aller Regel natürlich Menschen und diese – wenn nicht passive sondern, wie das gewöhnlich der Fall ist, aktive Vorstellungen ausgelöst werden sollen – notwendiger Weise in der Rolle von Objekten. Bei denjenigen derartigen Lustobjekten, die ich hier heute abend an die Wand werfen lasse, handelt es sich nun durchgehend um solche weiblichen Geschlechts. Dies entspricht weder meinem Vorsatz, noch in irgendeiner Weise meiner Haltung oder Gesinnung. (Im speziellen Fall nicht einmal einem ausschließenden persönlichen Geschmack). Das Resultat der Bildauswahl war also keineswegs gewollt, sondern es ist die zwingende Folge der Gegebenheiten, in diesem Falle, der Art des vorzufindenden Materials. Allerdings habe ich es unterlassen, krampfhaft nach andersartigen Beispielen zu forschen; denn hier bloße „Alibi-Männer“ zu zeigen, wäre genau so obszön, wie es in der Gesellschaft „Alibi-Frauen“ (oder „-Neger“) sind. Die Verhältnisse sind nun einmal (noch) so, wie sie sind.

Auch im Trivialbereich sind übrigens, wenn pornographische Bilder der einschlägigen Art auftauchen, solchselbige, sofern dort Männer die Objekte sind, doch ebenfalls von Männern und für Männer gemacht. Mir persönlich könnte das wie gesagt unter Umständen recht sein, jedoch zu diesem Zweck, für diesen Zusammenhang, wäre das Problem der beklagenswerten Einseitigkeit dadurch ja auch kaum gelöst;

selbst wenn es denn, dem entsprechend, irgendwo auch Kunst der Art gäbe.

Wenn seiner Zeit, wie man als Akademiker zu sagen gewohnt ist: mein verehrter Lehrer Rudolf Sieverts, weiland wiederholt Rektor Magnificus dieser Universität, in seiner Hauptvorlesung über allgemeine Kriminologie die Kriminalstatistik kommentierte, so pflegte er – eines herzhaften Lachers im voraus gewiß – im Hinblick auf den äußerst niedrigen Frauenanteil zu sagen: „Sie sehen, daß das für Frauen gewöhnliche Defizit an Einfallsreichtum und Aktivität auch hier seinen gesellschaftlichen Niederschlag findet.“

Nebenbei bemerkt: Witze der Vergangenheit sind ja oft Ärgernisse der Gegenwart; in diesem Falle sollten die Zornerregten jedoch ebenso vorsichtig sein wie die Lacher. Da steckt ein Problem verborgen; denn es ist doch nicht leicht vorstellbar, daß auch dort, wo Menschen sich gewissermaßen außerhalb der Gesellschaft bewegen, dennoch dieselben Unterdrückungsmechanismen in eben der gleichen Weise funktionieren.

Die Situation hat sich bis heute hin, wie in praktisch *allen* Bereichen, nur unwesentlich gebessert, und ebenso denn verhält es sich also auch – bloß *graduell* günstiger, vielleicht – auf dem Felde der Sexualität und demzufolge auch im Bereich der Pornographie. Zu sexueller Initiative werden Frauen von den Leitschafenden der Frauenbewegung (ich bilde den Begriff pflichtgemäß strikt analog der männlichen Form, bin aber auch bereit, Leitschäffinnen oder Leithämmelinnen zu sagen) durchaus nicht ermutigt, außer zu solcher untereinander. Daß „Objekt“ zu sein schändlich sei, wird ihnen eingeredet, ohngeachtet des bekannten Umstandes, daß genau eben dieses wohl die meisten Männer, jedenfalls soweit sie sich solchem gewachsen wüßten, insgeheim sehnlichst sich wünschen, und so bleibt eben *grosso modo* alles beim Alten, überall.

Wer in Hamburg über Kunst redet, wird früher oder später – meistens früher – den Namen Horst Janssen nennen, oder auf denselbst stoßen. Im Rheinland gibt es eini-

ge Rechtgläubige, die den Mann *nicht* als Künstler ansehen, doch kann deren Meinung vernachlässigt werden. Sofern es sich überhaupt um sonst ernst zu nehmende Beurteiler handelt: hie kennen sie sich nicht genügend aus.

Janssen exzelliert in erotischen Darstellungen (eine Zeichnung, die ich leider nicht selbst besitze, ist betitelt: „Vorlage für Carl Vogel“), und er hat auch die hier herangezogenen Bereiche gepflegt. Relativ wenig bekannt ist seine sehr schöne Radierfolge „L'heure de Mylene“ (Abb. 13). Was hier vor sich geht erkennen wir sofort, Janssen ist eben, den Verfechtern der „Realistischen Kunst“ zum Trotz, ein wirklicher Realist. (Bei der vor-erwähnten Zeichnung handelt es sich übrigens nicht um Erotisches im hier zu denkenden Verständnis, sondern um die wohlgemeinte Anregung, eine bestimmte Position zu favorisieren.) Diese drei Beispiele mögen genügen; man vermag sich nicht vorzustellen, daß ein zum Zwecke „erstelltes“ pornographisches Magazin um Abdruckgenehmigung einkäme. Rausgeworfenes Geld!

„Der Seehund“ (Abb. 15) ist meine Frau. Obwohl die Zeichnung nicht besonders gut ist, ist sie doch zu gut, um das in der Darstellung angelegte pornographische Element zu transportieren. Ich bitte Sie, mir zu glauben, daß der Zeichner meiner Frau *diesbezüglich* nicht gerecht wird.

Das nächste Beispiel stammt von George Grosz (Abb. 16). Lithografie, wie gewöhnlich bei Grosz, nicht notwendiger Weise echt – als Original-Lithografie – und mit wahrscheinlich unter seiner Aufsicht gefälschter Signatur. Zu sehen ist eine Frau, die offensichtlich Spuren einer Züchtigung trägt. Das sitzt grafisch so genau, daß die Frage, wie das „sitzt“, gesehen von einem naturalistischen Standpunkt aus, sich gar nicht erst stellt. Man bemerkt auch, daß der grafische Reiz der ausgeprägten Krampfader der Dame den Künstler weit mehr fasziniert hat, und hierbei nun dürfte auffallen, daß der Minderung des etwaigen erotischen Reizes der Striemen (die ja übrigens auch ganz unrealistisch verlaufen) eine ebensolche Minderung der allgemein

doch abstoßenden Wirkung solcher schrecklichen Krampfader entspricht. Man stelle sich *das* einmal in natura vor.

Hier werden wir Zeuge, wie der trojanische Krieg entsteht, (Abb. 17) nämlich zunächst die schöne Helena. Normalerweise wird der Vorgang so dargestellt, daß vor dem Bauche der Leda weißes Geflügel flattert. Lovis Corinth stellt sich die Liebeslust des obersten der Götter amüsanter vor. Das läßt Rückschlüsse auf ihn selbst zu. Auch sonst bietet er einiges (Abb. 18 + 19), aber auch das bleibt in *erster Linie* Kunst, der Direktheit der Thematik zum Trotz, wie bei George Grosz, wie bei Horst Janssen.

Ich hoffe – des weiter oben erwähnten Mangels ohngeachtet – meine These, Kunst schlosse Pornographie aus, deutlich gemacht zu haben, durch Augenschein. Sofern es mir jedoch nicht gelingen ist, die Richtigkeit des Behaupteten evident zu machen, so stehen mir andere Mittel der Darlegung nicht zur Verfügung, allein, nicht nur mir nicht, sondern niemandem, jedenfalls dem Prinzip nach. Ein anderer mag suggestiver sprechen, überzeugendere Bildbeispiele aufreiben, ein nachgiebigeres oder bereiteres Publikum finden; auch möchte Wiederholung nach einer gewissen Inkubationszeit das ihrige tun. Für heute jedoch, hier, wäre jedenfalls ich gegenüber denen unter Ihnen, die mir nicht folgen mochten, konnten, oder wollten, mit meinem Latein am Ende. Freilich: den Gegenbeweis könnten die Verweigerer ihrerseits auch nicht führen. Das ist nun einmal so, in diesem Metier, und die Frage, wie man diesen Umstand beurteilen sollte, öffnet ein weites Feld.

Um nun jedoch unter gar keinen Umständen den Eindruck zu erwecken, ich hielte dafür, man könnte in jedem einzelnen Falle klar bestimmen und trennen, so, als hätte man es nicht mit Dingen des geistigen Lebens zu tun, hier noch eine Abrundung der Anschauung durch ausgewählte Bildbeispiele, die ich unterschiedlich und differenzierend interpretieren möchte, wobei sich dann zeigen wird, wer von Ihnen jeweils wie weit mir darin wird folgen wollen.

„Anschauung“ hatte Gabi Zinke beim Abschreiben durch ein schönes, selbsterfundenes Wort ersetzt, und: zur „Abrundung der Ansinnung“ ist eigentlich weit zutreffender, vor allem klingt es viel schöner. Man sieht: Nicht allein der Druckfehler (Karl Kraus), auch der Abschreibfehler kann recht haben.

Die nun folgenden Bildbeispiele sehen Sie, angeordnet in etwa der Reihenfolge: steigender Pornographie-Gehalt.

Dies ist der Biennale-Beitrag Gotthard Graubners von 1984 (Abb. 20). Beiläufig hat er einmal gesagt: „Das sind *meine* Obszönitäten.“ Er bezog sich dabei außer auf den sinnlichen Eindruck des Ganzen vor allem auf die besonders eigentümliche Farbigekeit gerade einiger dieser Bilder. Ich denke, man kann das nachvollziehen. Natürlich könnte man nun von solchem Eindruck aus zu pornographischen Fantasien gelangen, Auslöser; überdies wäre thematisch alles völlig offen. (Nur so gesehen wäre übrigens der Ausdruck: „Abstrakte Kunst“ proper.)

Bei Bellmer fehlt es wahrhaftig nicht an sexueller Direktheit, aber der hohe Grad künstlerischer Gestaltung bleibt dennoch vorrangig (Abb. 21-23). Obwohl sinnliche Schwingungen von den Darstellungen gewiß ausgehen, handelt es sich mehr der Sache als dem Timbre nach um Pornographie. Das gleiche gilt von diesen beiden Arbeiten Georg Greskos, eines allzu früh verstorbenen Kollegen unseres Hauses, der sich als Person im Metier recht wohl auskannte, aber als Zeichner eben zu stark war (Abb. 24 + 25).

Dies – bedeutende – Bild von Max Ernst heißt: „Die Jungfrau Maria züchtigt das Jesus-Kind“ (Abb. 26). Aber trotz der Unmißverständlichkeit der Darstellung – ein präzise so gestelltes farbiges Pornofoto mit entsprechend geeigneten Modellen würde jedes englische Spanking Magazin zieren – bleibt der Reiz eher latent. Erst wenn man die Zuschauer im Fenster (den Maler selbst, Apollinaire und Paul Eluard), welche erkennbar drei unterschiedliche Voyeurhaltungen einnehmen, in die Betrachtung einbezieht, wird es interessant,

und demgemäß gilt auch hier: der zu etwaigem Zwecke erforderliche Eigenbeitrag wäre arg hoch.

Dieser Boucher ist sicher erotisch (und natürlich auch so gemeint) (Abb. 27). Ein rechtschaffender Mann würde der Frau wohl kaum etwas abschlagen und ihr sicher auch gern einen Klaps geben. Aber Pornographie? Beim Original drängt sich die Malerei natürlich noch stärker vor. Man könnte an Gottfried Keller denken, der vor einem seiner Zeit, namentlich in der Schweiz aus sittlichen Gründen stark angefeindeten Böcklin-Bild, (auf dem sich eine Nixe lüsternt in den Wogen windet) gefragt wurde, ob er die allgemeine Entrüstung (die moralische! Das Bild galt allgemein als künstlerisch hervorragend) darüber begreifen könne, und der sich daraufhin folgendermaßen vernehmen ließ: „Um bei diesem Bilde etwas Schlechtes zu denken, dazu gehört eine enorm verdorbene Fantasie ... und gottlob, *die* habe ich!“

Diese Zeichnungen vom berühmten Tomi Ungerer zeigen, daß er jedenfalls (oder zumindest) von dieser Sache etwas versteht (Abb. 28-30). Er hat ja auch sonst allerlei produziert, das allemal im Sinne einer weiland kaiserlichen Zensurbehörde in höchstem Maße pornographisch ist. Mit solchen Blättern aber ist ihm dies wohl auch im bezeichneten, engeren Sinne gelungen, doch bleibt eben hier nun wiederum erkennbar der Kunstcharakter dubios. Zwar, die Zeichnungen sind in der renommierten Kestnergesellschaft in Hannover gezeigt worden, aber wie, wenn diesbezüglich nun der ganze Tomi ein Irrläufer wäre? (Wessen ich ziemlich sicher bin.)

Die folgenden, berühmten Skulpturen von Allen Jones (Abb. 31 - 33) werden Menschen, die einschlägig interessiert und ansprechbar sind, wohl kaum unberührt lassen. Die geistige Anstrengung, das Gezeigte als real sich vorzustellen, wäre eine minimale. Der Meister hat es seinem Publikum in dieser Hinsicht recht leicht gemacht. Die hier demonstrierte, äußerst originelle sachimmanente Fantasie und die selbst für Spezialisten, sofern nicht hoch bemittelt, offenkundig extrem geringe Chan-

ce eines entsprechenden Realerlebnisses steigern naturgemäß den Grad der Stimulanz. Zugegeben, der Kunstcharakter bleibt – meiner These entsprechend konstatiere ich erfreut: „demgemäß“ – durchaus strittig. Mein Freund Jochen Hiltmann würde ohne Zögern feststellen: „Kitsch!“, und wenn er das sagt, hat er eigentlich immer recht, aber auch der künstlerische Weggenosse unseres englischen Pop-isten, Eduardo Paolozzi, würde wohl nach Allen Jones genauso wie nach Paul Wunderlich fragen: „How is he? Still producing shit?“

Allerdings, so *völlig* sicher *muß* man sich da nicht sein. Extreme Erscheinungen erzwingen gelegentlich Sonderstellungen, wie überall, so auch hier. Vielleicht bei Zugrundelegung der Vorstellung eines polaren Bezugsverhältnisses, „reiner Kunstcharakter einerseits – reiner pornographischer Reiz andererseits“: hier ein Exempel für maximalen pornographischen Reiz bei minimalem Kunstcharakter. (Übrigens eine kleine, das Vermutete stützende Indiskretion: Allen Jones erscheint mir als typisch englisch prüde, und seine hübsche Frau, obwohl nicht selten sein einschlägiges Modell, gestattet keinen Bellmer als häuslichen Wandschmuck: zu unanständig!)

Immer wenn staatliche Instanzen gegen „Pornographie“ vorgegangen sind, haben Kritiker darauf hingewiesen, welche sittenwidrige Diskrepanz darin bestünde, daß man eines entblößten weiblichen Busens wegen die Staatsanwälte in Marsch setze – nicht etwa damit sie ihn streicheln könnten, sondern auf daß er verhüllt werde –, andererseits aber jede Art der Darstellung widerlicher Grausamkeit straffrei bliebe, wenn sie die nationale Kriegslust fördere, sogar öffentlich ermutigt werden würde.

Andererseits haben Künstler immer wieder geglaubt, gerade durch die bildnerische Darstellung des Entsetzlichen wider eben diese in der Wirklichkeit einwirken zu können, gewissermaßen in einem aufklärerischen Akt im unmittelbaren Sinne des Wortes. Allgemein hat die sogenannte engagierte Kunst für sich in Anspruch genommen, solcher Einwirkungsmöglichkeit fä-

hig zu sein. Nun muß zwar nicht, was für das Pornographische gilt – wenn es denn gilt, wie ich ja meine – in gleicher Weise auch für etwa das Grauerregende gelten, doch denke ich auf vergleichbare Erscheinungen aus diesem Bereich wohl hinweisen zu können, die meine obige These dann von anderer Seite her durchaus stützen könnten.

Das für diesen Siebdruck von Wolf Vostell verwendete Foto „ging um die Welt“ (Abb. 34). Es wird ein Abscheu erregender Vorgang dargestellt: Ein Mensch wird abgeknallt! – Aber was für ein hübscher Mord! Mehr davon! Und zwar nicht, weil etwa der (gar sexualisierte) Todestrieb uns triebe, – wie Georges Bataille es vorschlägt, – unter lizenzierenden Bedingungen öffentliche Hinrichtungen zu genießen, sondern wirklich nur, weil's so schön aussieht, Kunst. (Natürlich gibt es *noch* schönere Kunst.)

Hier sehen Sie ein paar hervorragende Landschaftsfotos: Dieses hier ist ausgesprochen virtuos fotografiert, im guten Sinne (Abb. 35). Die Wahrheit ist allerdings *keineswegs* so schön wie es die Bilder sind. Es handelt sich nämlich um unsere berühmten Hamburger Spülfelder: ein ökologisches Ärgernis ersten Ranges, und der Autor dieser Bilder klagt die Politiker an. Nun ist sehr wahrscheinlich, daß die meisten von denen die künstlerische Qualität der Fotos nicht würden wahrnehmen können, sicher aber ist, daß sie durch solche Bilder keineswegs aufgestört werden würden. Allerdings: im Zusammenhange mit dem dazugehörigen Text in der Zeitschrift „Spuren“ nimmt sich dann alles ganz anders aus. Ein nicht uninteressantes Phänomen.

Auf diesem polnischen Historienbild wird ein ergreifender Vorgang ungeheuer realistisch dargestellt (Abb. 36). Ein Kind erfährt die entsetzlichen Folgen des Krieges, ohne begreifen zu können. Seine Mutter liegt auf dem Felde, erschlagen, aber das vielleicht 4-jährige Kind weiß nicht, was das ist. Wir zeigen uns berührt, sind bewegt! Willy Brandt würden die Tränen kommen! (Das sage ich *nicht* mich mokierend, sondern sympathisierend.) Seine – ich hoffe doch echte – Sentimentalität erscheint mir als das Beste an dem, wie ich meine, zu-

meist phänomenal überschätzten Manne. Er verhält sich, denke ich, zu Bismarck wie dieses Bild zu, sagen wir, der „Erschießung der Kommunarden“ von Edouard Manet. Ein großes Bild! – aber die sachlichen Fotos, die wir kennen, von den offenen, aufrecht gestellten entsetzlichen Särgen, sie dringen direkt, auf ungefilterte Weise in unser System.

Nun werden Sie sagen: „Das war doch das falsche Bild!“ – Stimmt, und stimmt doch nicht. Ich konnte das richtige Bild nicht rechtzeitig wiederfinden, aber dieser berühmte Piloty: „Seni an der Leiche Wallensteins“ tut im gegebenen Zusammenhang seinen Dienst ebenso gut. Auch hier vermittelt das Bild dem Betrachter die gewünschte Gestimmtheit, vorausgesetzt er erwartet nicht Kunst, oder er vermag solche nicht selbst mit bloßem Auge zu erkennen. Man wird an die berühmte deutsche Dichterin Frederike Kempner erinnert: „Gigantisch war der Stoff, und nett gelang das Bild!“ Exkurs: auch im Falle der Schlesischen Nachtigall ist vor allzu bedenkenlosem Lachen nur zu warnen. Wohl keines ihrer Gedichte hat uns seit jeher mehr amüsiert, als dasjenige, in dem sie schildert, wie sie „sich mit festem Mut, Schnittlauch in das Rührei tut“ – und plötzlich ist da Wahrheitsgehalt. Eine prophetische Zeile!

In der Kunst geht es eben offenbar nicht darum, Eindruck zu machen – genausowenig, wie es darum geht (Max Ernst), „daß man sie schmecke“, daß also der persönliche Geschmack befriedigt werde – Kunst ist Ausdruck (basierend freilich auf Eindrücken) und das genauere Thema der Sache ist, daß dieser Ausdruck ein neuer, erregender, nie vorher Gesehener, aber *immer wieder neu erlebbarer* sei. Der Inhalt eines Realität thematisierenden Bildes ist dessen *causa finalis* und notwendige Bedingung zugleich, *dem Künstler* ist er indispensabel, im Nachhinein aber, für den (Kunst-)Betrachter erscheint er als bloß koinzidierend, und streng genommen als sekundär.

Meine Damen und Herren, nachdem ich gleich anfangs zugegeben hatte, daß ein „Summary“ meines Themas: „Bildende Kunst und Pornographie“ sich auf die Fest-

stellung beschränken könnte: „*Haben nicht miteinander zu tun*“, werden Sie es als nur konsequent empfinden, wenn ich hinsichtlich des Zusammenhanges mit dem Generalthema dieser Veranstaltung, welche ja „Kunst und Moral“ im Titel führt, was die spektakulärere Hälfte meiner beiden, nach jedenfalls vorläufigem Befunde also disparaten Komplexe betrifft, zu dem gleichen Resultat gelange. Mit Moral hat die Pornographie als solche präzise genau so viel zu tun wie eine Sehschärfeuntersuchung, eine Segelfahrt auf der Unterelbe oder ein Halteverbot in der Innenstadt, nämlich gar nichts, es sei denn, Umstände und Bedingungen verwickeln den Vorgang oder Sachverhalt in solcher Weise, daß der sittliche Indikator ausschlägt und auf der moralischen Skala einen Wert anzeigt irgendwo zwischen extrem positiv oder extrem negativ; allein dies kann ja wohl überall passieren. Die pornographischen Bilder – würde Martin Luther sagen – kann man haben oder man kann sie nicht haben, und das in diesem Referat herbeigezogene sado-masochistische Geschehen selbst, es stellt (in solcher Bindestrich-Verbindung) – real – die geradezu vollkommene Versöhnung einander sonst oft ausschließender individueller Strebungen und individual- und sozialetischer Werte dar. *Sittenwidrig* freilich ist beides gleichwohl schon, sofern wir Sitte – korrekt – als äußerlich und öffentlich begreifen. Bis zu welchem Grade andererseits auf diesem Felde klandestines Tun und kryptisches Wünschen durchaus allgemein sei, darüber spekuliere und erhebe wer will.

Was nun die zweite hier thematisierte Erscheinung betrifft, die Kunst, so verhält es sich genau umgekehrt. Hat Pornographie unmittelbar gar nichts mit Moral zu tun, so ist dieselbe für die Kunst nichts weniger, als sogar eine notwendige Bestimmung. Allerdings, zur Moral, lokalisiert in anderen Bezugsfeldern, wiederum, verhält sich die Kunst – wie die Pornographie – vollendet disparat. Menschenhaß, Gotteslästerung, abgrundtiefe Bosheit oder Verkommenheit – nichts braucht der Entstellung eines Kunstwerks entgegenzustehen,

sofern genuin. (Auch nicht, allerdings, dies sei gern zugegeben und möge Moralisten beruhigen, die entgegengesetzten Haltungen.)

Ich verkenne nicht, daß ich hier gegen Schluß möglicherweise beginne, mich in gewisse Widersprüche zu verwickeln; denn wenn jede tiefgründend redliche Haltung ihren Niederschlag in Kunst finden kann, warum sollte dann nicht auch jemand Erfolg haben können, dessen brennender Wunsch es ist, mal so eine richtig kapitale Ferkelei in die Hamburger Kunsthalle zu praktizieren, oder sagen wir besser ins Abteiberg-Museum in Mönchengladbach, weil ja in die Hamburger Kunsthalle ohnehin wirklich fast jede Art von Bild geraten kann. Nun, erstens halte ich es nicht notwendiger Weise für einen Fehler, wenn ein Vortrag mehr Fragen aufwirft als er beantwortet, aber ich wüßte natürlich auch, wie unter Umständen gegenzuhalten wäre. Erstens sollte unterschieden werden zwischen dem, was in ein Kunstwerk mündet und dem, was gewissermaßen wieder heraustritt, und zweitens läge vielleicht bei dem etwa angestrebten Zusammentreffen von Kunst und Pornographie doch ein Sonderfall vor, indem es sich beide Male deutlich um ganz vorrangig sinnliche Ereignisse handelt und zwar von extremer Provenienz.

Indem nun aber wohl moralische Haltung *dem Werk gegenüber* die notwendige Bestimmung – nicht eine moralische Haltung allgemein –, ist, so kommt alles darauf an, daß – wenn denn ein solches die Triebkraft ist – das jeweilige moralische Fehlverhalten seinerseits ehrlich ist, daß also der Künstler sich innerhalb seiner eigenen Befangenheit oder Verstricktheit „moralisch“ verhält, will heißen, er kann in seinem Werk Gott verfluchen – dazu muß er natürlich gläubig sein, sonst bringt das nichts – und er kann aus der Tiefe gerade solcher elementarer Empfindung heraus schöpferisch werden, – allerdings: mal so ein bißchen Gotteslästerung, um sich bei bestimmten Leuten interessant zu machen, das würde wohl nichts Rechtes ergeben, könnte nichts anderes werden als „Mache“. Da sei

dann eher etwas abstrakt Gehaltenes empfohlen, was unter den Bedingungen zwar auch nicht klappen würde aber doch wenigstens von noch weniger Leuten bemerkt werden könnte.

Oscar Wilde hat gesagt: „Wer die Wahrheit spricht, wird sicher früher oder später dabei ertappt.“ Das mag für das Leben zutreffen, nicht für die Kunst. *Unwahrhaftigkeit* im Empfinden oder im Tun, – der Autor *wird* früher oder später dabei ertappt werden, ertappt bei der unmoralischen Handlung, bei dem bewußten Betrüge, für Kunst ausgeben zu wollen, was von Beginn an nicht Kunst werden konnte. (Freilich: der Umkehrschluß griffe *nicht*. Von uneingeschränkt moralischer Haltung getragenes schaffendes Handeln allein garantiert als Resultat keineswegs Kunst. Der richtig richtig „saure“ Kitsch ist eben nicht verlogen wie fälschlicherweise oft behauptet (auch hartnäckig zum Beispiel angesichts der so öden Nazi-Kunst), sondern er ist *gut gemeint*. Ich hoffe, ich habe nicht etwa hier zum Schluß selbst Kitsch produziert.

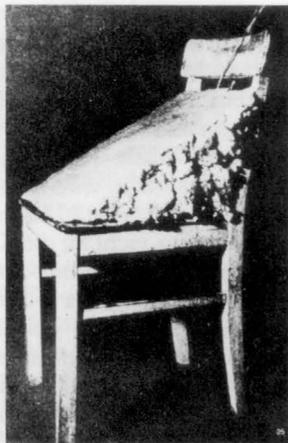
Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.

Der Vortrag wurde gehalten im Rahmen des von Prof. Dr. Jörg Zimmermann geleiteten Hamburger Kolloquiums zur Ästhetik und Kulturtheorie: „Ästhetische Erfahrung und die Moral in der Kunst“ vom 20. – 22. Mai 1986 (am 21. Mai 1986)

1



2



3



4



5



6



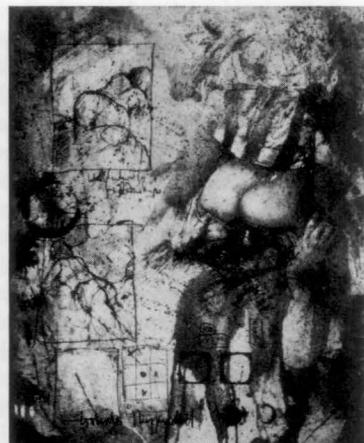
7



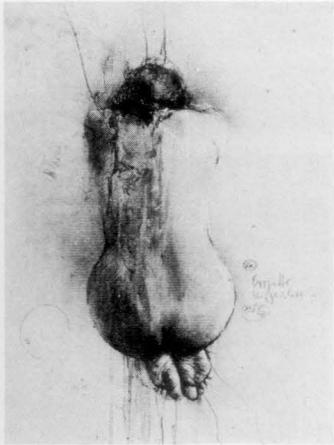
8



9



10



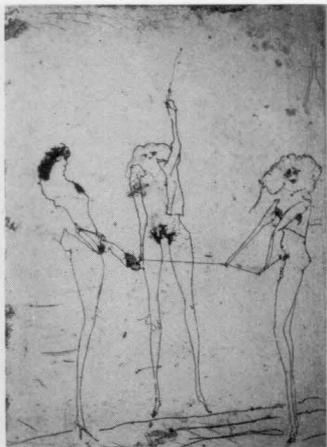
11



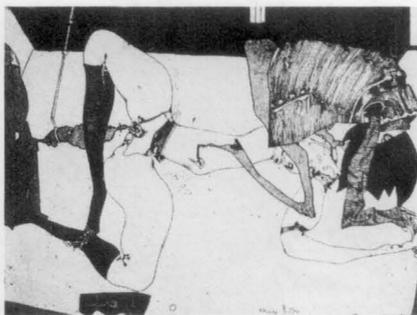
12



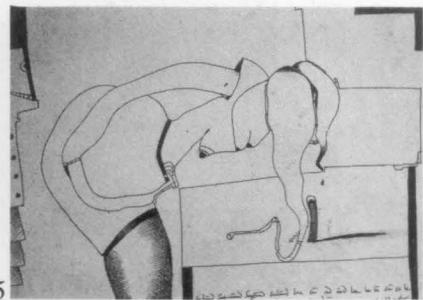
13



14



15



16

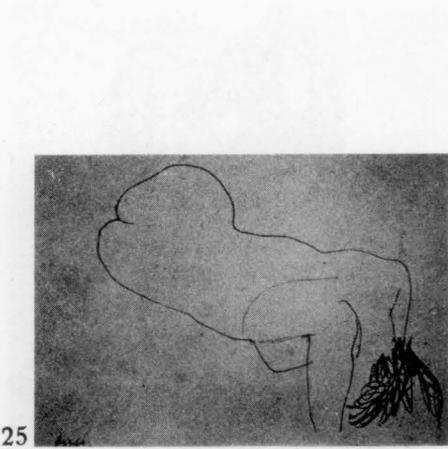
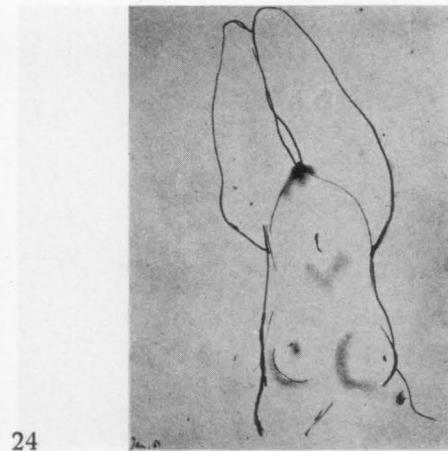
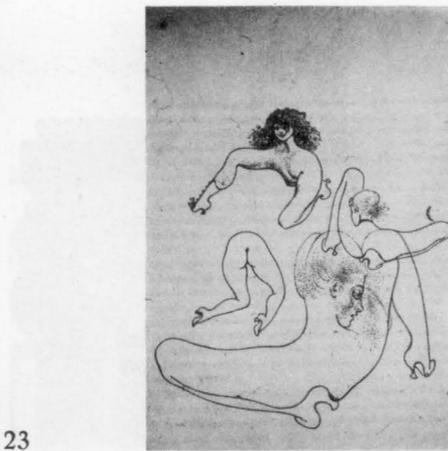
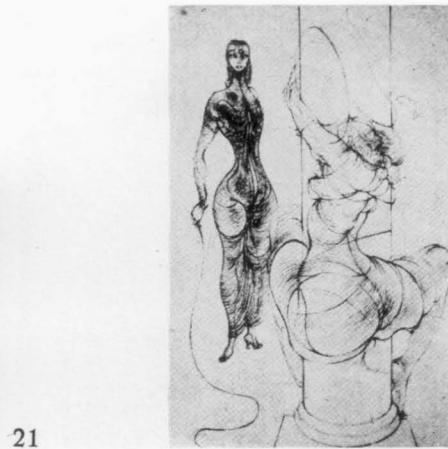
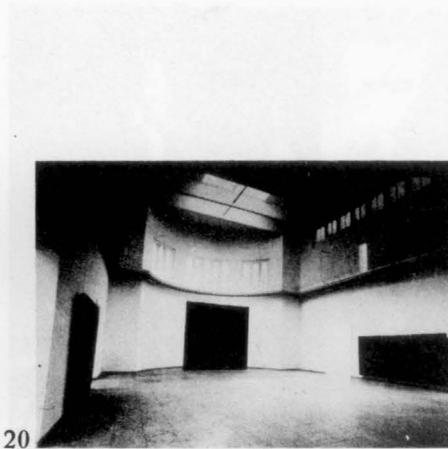


17

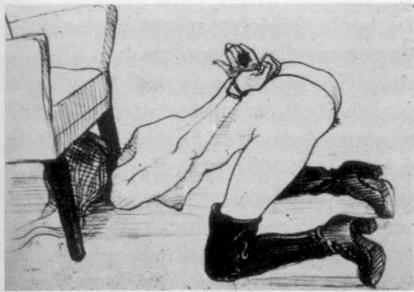


18

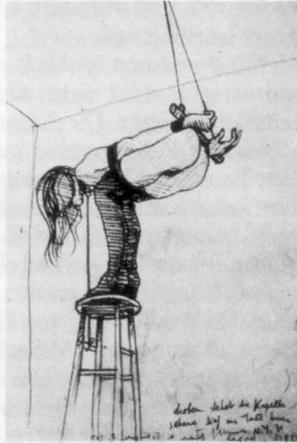




Mies van der Rohe  
Mies van der Rohe  
Mies van der Rohe



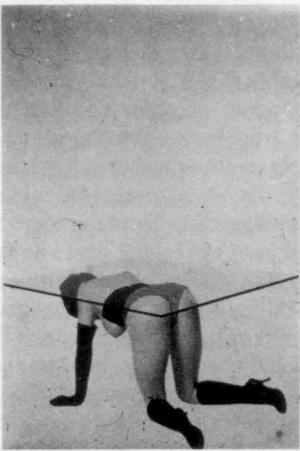
28



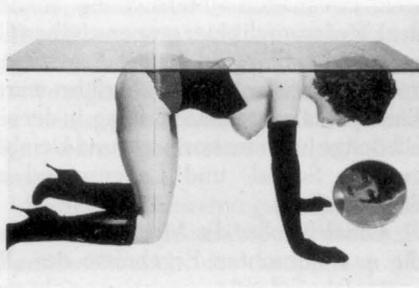
29



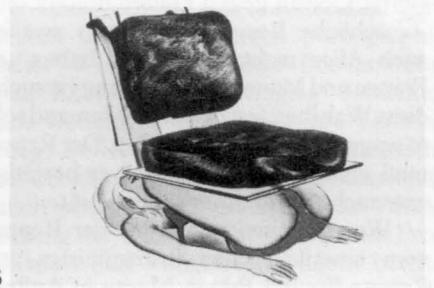
30



31



32



33



34



35



36

Susa Breit

# Mies, Mister Meese

*Report über eine sexualpolitische Aufrüstung*

*„Eine politische Haltung, die die erotischen, phantastischen Aspekte unseres Lebens durch keimfreie Rationalität zu ersetzen trachtet, wird nicht Herrschaftsbeziehungen überwinden, sondern lediglich ein Vakuum schaffen.“  
Jessica Benjamin*

In ihrer Antwort auf die neuen Männer, deren brutalen Wolf sie hinter dem Gewand obszöner Liberalität aufstöbert, hat Emma-Alice sich u.a. auf einen „offiziellen Report über die Produktionsbedingungen und Auswirkungen von Pornographie in den USA“ (Emma Nr.9, 1986, S.4) bezogen. Was sie in diesem Report las, war einfach „grauenregend“: Ausweitung der Pornoproduktion auf dem Rücken junger models, neue Formen einer harten Sklaverei, Gewalt gegen Frauen und zwanghafte Erpressung. Endlich hat eine „offizielle“ staatliche Untersuchung die unbezweifelbare Wahrheit entdeckt: zwischen gewaltverherrlichender Pornographie und sexuell motivierter Gewalt gegen Frauen besteht eine „ursächliche Beziehung“. Daran zweifelt auch Alice nicht. Schließlich haben „elf Frauen und Männer“ ein Jahr lang versucht, diese Wahrheit festzustellen. Niemand sollte wagen, sie infrage zu stellen. Der Report muß einfach wahr sein, weil er bestätigt, was auch Alice immer schon wußte.

Was verschwiegen wird: der Report, vom amerikanischen Justizminister und Reagan-Freund Edwin Meese in Auftrag gegeben, ist Teil einer gesellschaftspolitischen Offensive der amerikanischen Rechtsaußen, um all das identifizieren und bekämpfen zu können, was subkulturell die Heilige Familie und ihren normalisierten Sex bedroht. Es geht um sexuelle Abweichung. Durch sie fühlen sich die Vertreter eines ordentlichen amerikanischen Lebens fundamental bedroht. Die Lösung? Verboten das Obszöne und Pornographische, begrenzt die bereits minimalen Rechte all jener, die den Kern der familiären Liebe angereifen, kämpft gegen die Herausforderung durch sexuelle Minderheiten, gegen schwule Männer und Lesben, gegen Sodomasochisten und Prostituierte, gegen Pornoproduzenten und -verbraucher, gegen

Päderasten und swingers. Das moralische Amerika rüstet auf.

Ob von ihnen wirklich eine reale Gewalt ausgeht oder nicht, steht dabei nicht ernstlich in Frage. Die Angst vor dem Gespenst der Pornographie genügt, um das Urteil zu fällen. Wer Pornographie produziert oder konsumiert, ist schuldig. Er ist auch verantwortlich für all das, was der Meese-Report im Gewand einer „feministischen“ Rhetorik ausdrückt: für Degradierung und Ausbeutung von Frauen, für ihre Unterdrückung und Mißachtung, für die Gewalt und Sklaverei, unter der Frauen leiden, für ihren sexuellen Mißbrauch als männliche Lustobjekte usw.

Daß die „Attorney General's Commission on Pornography“ nur die Schlagworte übernimmt, um ihre eigene Politik zu machen und das konservativ-puritanische Lager zu stärken, ist leicht zu sehen. Man braucht sich nur anzusehen, wie der Report zustande kam. Denn er war kein Ergebnis einer ernsthaften Untersuchung, sondern der Urteilspruch einer gespenstischen Gerichtsverhandlung, in der die Angeklagten von vornherein als Täter überführt waren. Eine spektakuläre Inszenierung, in der eine elfköpfige Jury ihre bornierte und kleinbürgerliche Sexual- und Lebensmoral zur Schau stellte.

Offiziell sollte die Meese-Kommission die unerwünschten Ergebnisse des „Reports of the federal commission on obscenity and pornography“, 1970 von Nixon in Auftrag gegeben, widerlegen und als völlig überholt zurückweisen. Mit einem Budget von 2 Millionen Dollar hatten damals 22 unabhängige Sexualwissenschaftler 2 Jahre lang die Auswirkungen von pornographischen Werken untersucht. Und dabei im wesentlichen festgestellt: sie sind im großen und ganzen harmlos; sie werden in der Regel nicht von Sexualtätern konsumiert, sondern von Durchschnittsbürgern aus konservativem Elternhaus und mit sexualfeindlicher Erziehung. Und schließlich: there is no evidence that sexually explicit material caused antisocial behavior. Daraus hat die Kommission gefolgert, daß hier keine weiteren gesetzlichen Verbote notwen-

dig sind, sondern, wenn überhaupt, eine breitere und vorurteilsfreie Sexualaufklärung. Es überrascht nicht, daß Nixon meinte, die Kommission habe der Nation einen schlechten Dienst erwiesen. Der Report verschwand in der Versenkung.

Sechzehn Jahre später, in einem veränderten gesellschaftspolitischen Klima, eine neue Kommission, diesmal elf Mitglieder, ein Jahr Zeit und ausgestattet mit nur 8 Prozent der damaligen finanziellen Unterstützung, ganze 400 000 Dollar (denen 1970 etwa 150 000 Dollar entsprachen). Das Ziel war klar: Pornographie ist von Übel und effektive staatliche Maßnahmen sind erforderlich, um ihre Ausbreitung einzuschränken und zu verhindern.

Also muß man erst einmal die *richtigen Geschworenen* zusammenstellen, um den Angeklagten seiner Schuld zu überführen. Sieben von ihnen bekleideten schon seit langem offizielle staatliche Positionen im Kampf gegen Pornographie, Unzucht und abweichendes Sexualverhalten. Allen voran der Vorsitzende Henry Hudson, ein ehemaliger Sheriff mit dem Spitznamen Henry „Hang'em High“, der es zu seinem Lebensinhalt erklärt hat „to put people in jail“. In Arlington, Country, Virginia, hatte er bereits erreicht, alle schwulen Bars und publiken Pornoläden schließen zu lassen. An seiner Seite, unter anderen: ein Franziskanerpriester, Reverend Bruce Ritter, der selbstbewußt allein Gott und nicht die Sozialwissenschaften als Grundlage seiner Moralvorstellungen angibt und seit Jahren einen Kampf gegen Pornographie geführt hat; James Dobson, Leiter der konservativen fundamentalistischen Organisation „Focus on Family“, der offen bekennt: „I have a personal dislike for pornography and all it implies“; ein religiöser Radiokommentator, der auch publizistisch für die körperliche Züchtigung von Kindern eintritt; Frederick Schauer, ein Professor für Rechtswissenschaft an der Universität von Michigan, der schon immer für die Verfassungswidrigkeit von Pornographie argumentiert hat; Diane Cusack, Mitglied der Stadtverwaltung von Scottsdale, Arizona, die veranlaßt hatte, die Personalien von Besuchern des örtlichen

„adult theater“ festzustellen. Dazu, als nicht-staatliche Jurymitglieder, Park Elliot Dietz, ein Universitätspsychiater und zeitweiliger Berater der FBI-Akademie, spezialisiert auf sexuelle Abweichungen; Ellen Levine, eine der vier Frauen der Kommission, der während der Untersuchung wenigstens einige Zweifel gekommen sind („Why don't we just admit that we have a lot of interesting questions and few answers?“); und schließlich als einzige Fachfrau: Judith Becker, Psychologin an der Columbia-Universität. Sie wird abweichend vom Rest der Kommission feststellen: „There is no social science evidence linking pornography with violence.“

Natürlich war dieses Urteil, das eine „ursächliche Beziehung“ zwischen Pornokonsum und Gewalttätigkeit bezweifelt, nicht erwünscht. Und es hatte es auch nicht leicht, sich gegen das vorgelegte Beweismaterial zu behaupten. Welches Beweismaterial? So sehr das „Who is Who?“ der Kommission sich als reaktionäres Panoptikum lesen läßt, so sehr war die Beweisaufnahme eine einzigartige Farce. Die Gerichtsverhandlung war eine publikumswirksame Show, um den verderblichen Übeltäter vorzuführen und zu verurteilen. Hang'em High. Auf eigene Untersuchungen verzichtete man. In sechs öffentlichen Hearings quer durchs Land wurden 208 Zeugen und Berater gehört, meist ältere Polizeibeamte im jahrelangen Dienst der Pornographieverfolgung, Beamte aus den Sittendezernaten, dazu 14 Repräsentanten aus Organisationen zum Schutz des gesunden amerikanischen Lebens und der familiären Sexualnorm. Als Betroffene dann eine große Anzahl von „Opfern“ – frühere Prostituierte und Pornomodelle, mißbrauchte Frauen und Kinder; ehemalige Rauschgiftsüchtige und „Perverse“. All diese Zeugen der Anklage erzählten, oft versteckt hinter undurchsichtigen Trennscheiben, von ihren großen Problemen mit obszönem Sex und Pornographie. Fast alle von ihnen waren bekehrte Sünder, Neugeborene der gesunden Normalität ein Paulus nach dem anderen. Das klingt, bei einem smarten 38-Jährigen, der während des Mia-

mi-Hearings mit der Bibel in der Hand auftrat, z.B. so: „Ich bin ein Opfer der Pornographie. Mit zwölf war ich ein typisch normaler, gesunder Junge. Mein Leben war erfüllt mit normalen Aktivitäten und Hobbies. All das änderte sich im folgenden Sommer, als ich Verwandte besuchte, die mich etwas über Sex lehren wollten. Da sah ich zum ersten Mal ein Playboy-Magazin. Der ganze Ärger begann einige Monate später. Ich entdeckte 52 Bilder mit hard-core Pornographie. Sie erregten mich und erweckten Wünsche, die ich vorher nicht kannte.“ Was er dann alles praktizierte, war für ihn eine einzige große Verfehlung. Es reicht von Masturbation bis „oral and finger stimulation on my parent's dog“. Am Ende dann die Rettung: „If it were not to my faith in God, and the forgiveness of Jesus Christ, I would now possibly be a pervert, an alcoholic, or dead. I am a victim of pornography.“

Entlastungszeugen wurden kaum gehört. Wer hätte schon gewagt, vor diesem moralapostolischen Gericht zu bekennen, daß er Obszönität und Pornographie liebt, und doch kein perverses und gewalttätiges Schwein geworden ist? Im Blick der Ankläger (und es gab nur Ankläger, keine Verteidiger) wäre er doch stets schon ein Schwein gewesen.

Soviel zur Entstehungsgeschichte dieses „offiziellen“ Meese-Reports, dessen „Erkenntnisse“ auch der antipornographischen Strategie von Alice Schwarzer und ihrer Mitkämpferinnen vordergründig ins Konzept passen. Einige Bemerkungen noch zu seinen Auswirkungen. Sie zeigen, worauf das Ganze hinausläuft. Auf jeden Fall nicht zu einer Befreiung der Frau aus den Fesseln ihrer Opferrolle. Im Gegenteil. Die Frau wird noch einmal, diesmal in der Perspektive ihres Schutzes als Element des familiären nukleus, als Opfer bestätigt. Geschützt vor den Verfehlungen der nicht-familiären Sexualität bleibt sie, was sie schon immer sein sollte: ein behütetes Lämmchen.

Auf *juristischer* Ebene beschränkt sich der Meese-Report auf eine Fülle von „recommendations“. Er gibt Empfehlungen an fast alle nationalen, bundesstaatlichen

und örtlichen Arme des Gesetzes. An ihnen sieht man, woher der Wind weht – und gegen wen. Tendenziell soll alles verhindert, verboten oder unter härtere Strafen gestellt werden, was die engen Grenzen des „normalen“ Sex zwischen verheirateten Heterosexuellen überschreitet. Einige zufällig herausgegriffene Beispiele: es soll für alle Personen, egal wie alt sie sind, illegal sein, auf pornographischen Fotos zu erscheinen oder an Aufführungen und Darstellungen teilzunehmen, in denen sado-masochistische Aktionen vorkommen; die Teilnahme an solchen Aktivitäten rückt in die Nähe von Schwerverbrechen, mit entsprechenden Bestrafungsmöglichkeiten; totale Kontrolle von Peep-Shows und Porno-Buchläden; Behandlung eines wiederholten Verstößes gegen die „Obszönitäts-Gesetze“ als Kapitalverbrechen; Ausweitung staatlicher Möglichkeiten, Buchläden zu kontrollieren oder zu schließen, in denen Pornographie gehandelt wird; Verstärkung der undercover-Überwachung von Produzenten, Verteilern und Konsumenten pornographischer Werke; verschärfte Beobachtung und Kontrolle der „swinging“-Subkultur und Berichterstattung über ihre Verbreitung; Verhinderung aller Sex-Annoncen, ob öffentlich oder privat, unter Einschluß auch persönlicher Korrespondenz; Abänderung der Gesetze, um nicht nur die Produktion und Verteilung, sondern bereits den Besitz von „child pornography“ als Schwerverbrechen bestrafen zu können; Erhöhung des Alters von Porno-models von 18 auf 21 Jahren; Einrichtung einer nationalen Behörde, um den Kampf gegen Pornographie zu zentralisieren und erfolgreicher zu machen... usw. – Es reicht. Big brother is watching you. Sein staatliches Beobachtungs- und Verfolgungspersonal soll effektiv erweitert werden, nichts soll sich seinem strafenden Blick entziehen. Auch was verborgen „im Privaten“ geschieht, soll unter staatliche Kontrolle geraten. Auf jeden Fall gilt harte Pornographie (auch wenn es der Kommission unmöglich war, sie zu „definieren“) als Kapitalverbrechen, auf einer Stufe mit Mord und schwerem Raub.

Und wenn die staatliche Gesetzgebung noch immer zu schwach erscheint, weil bestimmte Freiheitsrechte der Bürger nicht ohne weiteres abgeschafft werden können, so empfiehlt die Kommission „private Aktionen“: Bürgerinitiativen und -proteste werden ausdrücklich begrüßt, die auch dort noch eingreifen können, wo der Arm des Gesetzes zu schwach ist. Auch was der Staat noch schützt, z.B. obszöne künstlerische Werke, wird der Selbstjustiz des kleinbürgerlichen Moralisten ausgeliefert. Es kennzeichnet die Perversität der Kommission, daß sie diese „privaten Aktionen“ als bürgerliche Freiheitsrechte gegenüber dem staatlichen Gewaltmonopol ins Spiel bringt: „it should be clear that citizens have every right to condemn a wide variety of material that is protected. Protest and related activities are entirely appropriate if citizens are dissatisfied with the work of their law enforcement officials, their prosecutors, their administrators and executives, their legislators and their judges.“ Bildet noch mehr Bürgerinitiativen gegen obszönen und pornographischen Sex! Blockiert und boykottiert die Sex-Läden und schwulen Bars! Verhindert, was gesetzlich noch nicht verhindert werden kann! Die Kommission sagt euch, wer euer Feind ist.

Wie man dabei erfolgreich vorgehen kann, hat die Kommission selbst vorgeführt, z.B. so: sie verschickte, mit dem Briefkopf des Justizministers versehen, eine anklägerische Warnung an alle Grossisten und Verkaufsketten, die „Playboy“, „Penthouse“ und „Hustler“ im Angebot haben, und warnte sie vor dem Vertrieb und Verkauf ihrer pornographischen Waren. (Die Liste war zusammengestellt worden von Reverend Don Wildmon, einem Erwekungsprediger aus Mississippi und Leiter der „National Federation for Decency“ (Anstand und Sitte). Im Gewand einer freudlichen Empfehlung verbarg sich die offene Drohung: „Die Kommission hat entschieden, daß es richtig wäre, Ihrer Firma die Gelegenheit zu geben, auf diese Anschuldigungen zu antworten. Sollten Sie auf eine Entgegnung verzichten, so werten wir dies als Zeichen dafür, daß Sie die An-

schuldigung nicht bestreiten.“ Der Erfolg dieser „illegalen Aktion“ ließ nicht lange auf sich warten. Southland Corporation z.B., eine der großen Zeitschriften-Grossisten, verzichteten darauf, „Playboy“ und „Penthouse“ weiterhin zu vertreiben. Andere Großvertriebe folgten. In zehntausenden von Läden verschwanden die Sex-Magazine aus den Regalen. Da nützte es auch nichts, daß nach einer Anzeige des „Playboy“ Richter John Garrett Penn die Briefaktion der Kommission am 3. Juli 1986 als gesetzeswidrig verurteilte und der Kommission fünf Tage Zeit für eine Richtigstellung an die Zeitschriftenvertriebe einräumte, derzufolge der Brief „did not mean to imply that their publications were obscene“. Die private Aktion hatte bereits ihren Zweck erfüllt, jenseits des Gesetzes. Die betreffenden Zeitschriften blieben nicht länger im Angebot.

Soviel zum „offiziellen“ Meese-Report. Hintergrund, Zielrichtung und Auswirkungen sind klar: Kampf des moralisch-rechtskonservativen Puritanismus gegen die sexuelle Bedrohung, im Namen von Anstand und Sitte der Familie Saubermann. Was hat das mit *antipornographischem Feminismus* zu tun?

Bei einigen Feministinnen, die sich der Kommission auch als Zeuginnen der Anklage zur Verfügung gestellt hatten, fand der Meese-Report volle Unterstützung. Endlich war auch von staatlicher Seite festgestellt worden, daß obszöner und pornographischer Sex gewaltsam gegen Frauen gerichtet ist und gegen ihre civil rights verstößt. Vorbehaltlos wird der Meese-Report als Erfolg der Frauenbewegung begrüßt: Andrea Dworkin und Catherina MacKinnon, seit Jahren mit dem Kampf gegen Pornographie beschäftigt, freuen sich, daß die Kommission endlich „has recommended to Congress the civil rights legislation women have sought“. Feministische Vorstellungen im Gewand staatlicher Repressionsmaßnahmen. Und Dorchen Leidholdt, Gründerin der „Women against Pornography“, stellt glücklich fest: „I am not embarrassed at being in agreement with Ed Meese.“ Auch die Briefaktion an die Grossisten wird von ihr ausdrücklich begrüßt.

Sehen die antipornographischen Feministinnen nicht, wem sie da auf den Leim gehen? Vor welchen Karren sie sich spannen lassen? Im Kampf gegen die sexuelle Ausbeutung der Frau und gegen jene sexuellen Formen, die, so Andrea Dworkin, dazu führen, „that life seems worth living“, scheint jeder Bündnispartner willkommen zu sein, egal was er will. Das Vokabular der Meese-Kommission ist dabei besonders verführerisch. Auch wenn klar ist, daß Hudson, Sears, Ritter, Dobson und die ganze konservative Kohorte alles andere als feministisch sind, so verwenden sie doch das „degrading“-Vokabular der Feministinnen. Sie verurteilen pornographisches Material als Zeichen der Erniedrigung von Frauen, die nur zur sexuellen Befriedigung von Anderen, besonders von Männern, da zu sein scheinen, in untergeordneter sexueller Abhängigkeit. Die Formulierung, daß Pornographie die Frau „degradiere“ und „erniedrige“, erscheint als ein trickreiches Mittel, um den antipornographischen Feminismus für die Zwecke eines wiedererstarkten sexfeindlichen Fundamentalismus zu verwenden. Aber es sollte dabei nicht übersehen werden, daß Hudson „the degradation of women“ gezielt in eine „degradation of femininity“ übersetzt hat, um damit die konservative Vision einer viktorianischen Weiblichkeit wachzuhalten, gegen jede Form sexueller Befreiung und Autonomie. Selbst das Wort „degradation“ hat bei ihm einen anderen Klang. Für die antipornographischen Feministinnen bedeutet es, daß Pornographie Frauen „erniedrigt“, weil sie sexistischen Sex glorifiziert, die männliche Lust an die erste Stelle setzt und der Frau nur die Rolle des männlichen Lustobjekts zuschreibt; für die Fundamentalisten dagegen umfaßt es fast alles, was außerhalb des ehelichen Sex praktiziert wird, einschließlich Masturbation, gay- und lesbischen Sex und erotischen Voyeurismus.

Nicht nur Carole S. Vance hat diese unheilige Allianz entlarvt, in der die Frauen wieder einmal den Kürzeren ziehen werden, in der Illusion des Erfolgs: „The Meese commission used feminist language to justify its conservative agenda, while antiporno-

graphic feminist groups used the Meese commission to gain public recognition and legitimacy. It doesn't take more than a moment's reflection to see who came out on top." (The Nation, August 2/9, 1986, p.80). Auch feministische Gruppen wie COYOTE, das U.S. Prostitute Collective, das A.C.L.U. Women's Right Project und FACT (Feminist Anti Censorship Task Force) kritisierten die engstirnige Verbindung der Kommission zwischen sexuellen Imaginationen und Gewalt gegen Frauen, eine Verkopplung, die nicht zufällig zu einer Zeit hergestellt wird, in der die amerikanische Administration alle möglichen, besonders lesbischen Frauenprojekte beschneidet, wo sie nur kann. Anlässlich der Hearings in New York und Los Angeles fanden Protestaktionen feministischer Gruppen statt, organisiert u.a. durch FEMCOM (Feminists Against the Meese-Commission). Auch bei den Frauen der Kommission selbst zeigten sich zunehmend Zweifel: Judith Becker, Ellen Levine und Deanne Tilton sprachen zwar grundsätzlich gegen jede Ausbeutung verletzbarer Personen, aber wiesen entschieden zurück „judgemental and condescending efforts to speak on women's behalf as though they were helpless, mindless children“. Am Ende formulierten Becker und Levine ein achtzehnseitiges abweichendes Statement zum offiziellen Meese-Report, in dem sie ihre Bedenken öffentlich formulierten.

Es hätte sich nicht gelohnt, so ausführlich auf den Meese-Report einzugehen, wenn hier nicht ein grundsätzliches Problem in aller Schärfe deutlich würde, das im deutschen Nebel zu verschwimmen droht. Weil hier die staatliche Gewalt noch nicht zur großen Offensive/Wende gegen „abweichendes Sexualverhalten“ bläst, verlaufen die Fronten kreuz und quer. Feministische Aktivistinnen kämpfen gegen liberale Linke, die den Sex grundsätzlich als „privates“ Freiheitsrecht gegen staatliche Reglementierungen schützen wollen. Es ist ein Kampf voller Haken und Ösen, mit neuen „Speerspitzen“ (wie Andrea Dworkin), alten Verteidigungslinien und verschwommenen Perspektiven. Auf jeden Fall taugt

der Meese-Report kaum dazu, diese Verschwommenheit aufzulösen, es sei denn um den Preis eines sexualpolitischen Rollback. Sollte das unsere Zukunft sein?

Kurt Vonnegut, Betty Friedan

# Zwei Stimmen aus Amerika

Ich habe viele der herzerreißenden Zeugenaussagen gelesen, die man, bei den verschiedenen Veranstaltungen der „Attorney General's Commission on Pornography“, den Opfern sexuellen Mißbrauchs entlockt hat. Es steht für mich außer Frage, daß unserer Regierung die Macht gegeben werden muß, all die Wörter und Bilder unterdrücken zu können, die für sexuell motivierten Wahnsinn und entsprechende Verbrechen verantwortlich sind. Wie die Bibel sagt: „Am Anfang war das Wort.“

Ich selbst lebe in Wörtern, und fühle mich zutiefst beschämt. Angesichts des fürchterlichen Schadens, den frei flottierende Ideen einer Gesellschaft, besonders den unschuldigen Kindern, zufügen können, bitte ich meine Regierung, aus meinen Werken alle gefährlichen Gedanken und Wörter zu streichen. Ich wünsche mir Hilfe seitens unserer auserwählten Führer, meine eigenen Gedanken mit ihren harmonisieren zu können, auch mit den Gedanken all derer, die sie gewählt haben. Das ist Demokratie.

Ich will versuchen, wenn es noch nicht zu spät ist, alles wiedergutzumachen. Die Kommission unseres Justizministers, Gott schütze ihn, muß auf das Fundament der Obszönität achten, auf dem alles ruht. Sie muß die Wurzel des tödlichen Giftbaums erkennen. Tötet diese Wurzel – und der Baum wird sterben; und mit ihm all seine tödlichen Früchte: Notzucht, Sodomie, Gewalt gegen Frauen, Mißbrauch von Kindern, Scheidung, Abtreibung, Ehebruch, Tripper, Herpes und AIDS.

Ich möchte das unwürdigste Stück dieser sogenannten Literatur laut vorlesen, so daß diejenigen, die zu hören wagen, seine ganze Gewalt fühlen können. Ich empfehle allen Personen unter 14, und allen unter 30 ohne Begleitung Erwachsener, den Raum zu verlassen. Wer bleibt und Herzbeschwerden hat, oder Atmungsschwierigkeiten, oder zu Notzucht angesichts geringster Anlässe neigt, wird seine Ohren zu verschließen wünschen. Und was ich von ihnen nur für so kurze Zeit fordere, das erdulden die selbstlosen Mitglieder der

Kommission Tag für Tag, im Interesse unserer Kinder. Ich werde sie in den Schmutz eintauchen und sie wieder herausziehen und säubern. Die Kommission aber muß sich ständig, mit dem Risiko der Infektion, in Pornographie suhlen. Sie ist tapfer und furchtlos. Ihre Mitglieder sind wie Astronauten im Abwasserkanal.

Sind alle bereit? Schnallt euch fest. Es geht los:

„Der Kongreß darf keine Gesetze beschließen im Namen einer bestimmten etablierten Religion. Er darf auch keine freie religiöse Betätigung verbieten. Er darf die Freiheit der Rede nicht beschränken, oder die Pressefreiheit, oder das freie Versammlungsrecht. Auch das Recht auf Wiedergutmachung eines erlittenen Unrechts seitens der Regierung darf nicht beschränkt werden.“

Es geschah, Freunde und Nachbarn, daß diese gottlose Schlinge einer ekelhaften Sexualität ein Grundrecht unseres Staates wurde. Wie konnte das geschehen? Während wir nicht auf der Hut waren, müssen einige kommunistische, päderastische und frauenmißhandelnde Kongreßmitglieder diesen Grundsatz ins Gesetz eingeschmuggelt haben. Er sollte möglichst schnell wieder gestrichen werden, damit unschuldige Kinder wieder sicher leben können.

Adolf Hitler machte die Juden für die sexuelle Entartung in Deutschland verantwortlich, und versuchte sie zu liquidieren. Man mag von ihm halten, was man will, auf jeden Fall führte er ein äußerst sauberes Sexualleben. Am Ende machte er seine einzige Sexualpartnerin, Eva Braun, zu einer ehrenwerten Frau.

Mein Gott! Bin ich schon wieder in die Pornographie geschlittert? Das ist ja so leicht möglich.

Hitler irrte sich über die Juden. Denn es sind die unsauberen Bilder und Wörter, die für unsaubere Sexualität verantwortlich sind.

Um die unschuldigen deutschen Kinder zu schützen, hätte er nur den Ersten Zusatzartikel zur Verfassung der USA loswerden müssen. Das kann auf keinen Fall

als antisemitischer Akt mißverstanden werden. Denn die Verfasser dieses Zusatzartikels, Thomas Jefferson und James Madison, waren ja keine Juden.

Es genügt noch nicht, daß Sexualverbrechen jeder Art gegen die Gesetze verstoßen und bereits mit bewundernswerter Strenge bestraft werden. Unsere Führung, und besonders unser Justizminister, hat unsere Mitbürger davon zu überzeugen, daß eine Reihe fürchterlicher Sexualverbrechen völlig legal sind und in einigen gottlosen Behausungen sogar praktiziert werden, weil unsere Verfassung so großzügig ist. Das muß geändert werden. Unsere Mitbürger müssen aufgeklärt werden, um mit gerechtem Zorn den Ersten Zusatzartikel zu zerschlagen, und auch einige andere weniger gefährliche Abschnitte unserer „Bill of Rights“ (Zusatzartikel zur amerikanischen Verfassung).

Wenn erst einmal die Entdeckungen der Pornographie-Kommission veröffentlicht sind, wird jeder sehen können, welche Sorte von Amerikanern für die Kosten der Freiheit einstehen. Ich will euch sagen, was für Typen das sind. Es sind die, die ein dreijähriges Kind rauben, mit Benzin übergießen, anzünden und die Feuerleiter runterschmeißen.

In unserem Geometrieunterricht in der Schule pflegten wir zu sagen: „Q.E.D.-quod erat demonstrandum.“

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

*Kurt Vonnegut*

Im Namen vieler Frauen unseres Landes, im Namen von Feministinnen und Verteidigern der Menschenrechte, möchte ich zu bedenken geben, daß diese aktuelle Bewegung zur Erweiterung von Zensurmaßnahmen gegenüber Pornographie äußerst gefährlich für Frauen ist. Sie ist äußerst gefährlich für das Recht von Frauen (und auch Männern), um ihre Grundrechte zu kämpfen, über ihr Leben und ihren Körper zu bestimmen, und frei denken und sprechen zu können.

Es handelt sich hier um einen gefährlichen Versuch, eine Art feministische Nebelwolke zu benutzen und so zu tun, als wäre diese anti-pornographische Gesetzesinitiative eine Waffe gegen die sexuelle Diskriminierung von Frauen, eine Maßnahme, um die Frauen aus ihrer Degradierung durch Pornographie zu befreien. Ich spreche hier als jemand, der keine besondere Vorliebe für Pornographie hat, und ich muß auch sagen, daß sie mich nicht besonders erfreut. Ich finde Pornographie, sehr viel davon kenne ich nicht, ziemlich langweilig. Sie kitzelt mich nicht. Aber ich achte das Recht derjenigen, die sich auf diese Art und Weise kitzeln lassen. Ich halte es deshalb für sehr gefährlich, das Vorkommen von Sexualität in Büchern und anderen Medien zu unterdrücken. Mein eigenes Buch, „The Feminine Mystique“, das vor 28 Jahren den Problemen der Unterdrückung von Frauen einen Namen gab und dabei half, die moderne Frauenbewegung zu starten, wurde als pornographisch unterdrückt. Warum weiß ich nicht. Es setzte sich allein für die Persönlichkeit von Frauen ein. Es wurde in mehreren Büchereien im Mittelwesten als pornographisch unterdrückt, so wie es auch mit mehreren Büchern von Kurt Vonnegut geschah. Ich erinnere mich, daß sogar „Alice im Wunderland“ in diesen Büchereien unterdrückt worden ist.

Wenn die antipornographische Gesetzesinitiative, die Unterdrückung von Pornographie, erfolgreich sein sollte, dann werden feministische Bücher ihre ersten Ziele sein, Bücher wie „Our Bodies, Ourselves“. Es werden Bücher sein, die für das eigenverantwortliche Recht von Frauen auf

ihren eigenen Körper plädieren. Denn die Kräfte, die hinter dieser Kampagne stehen, kämpfen gegen dieses Recht. Es sind die Kräfte, die auch Bücher verhindern wollen, die für Frauen andere Rollen als die von Sex-Objekten entwerfen, die Frauen in nicht-traditionalistischen Rollen zeigen, als Astronautinnen oder Geschäftsführerinnen, als Ärztinnen oder Richterinnen. Wir müssen uns fragen, was machen sie da eigentlich auf dieser Nebenbühne, in diesem Zirkus zur Unterdrückung von Pornographie?

Wir wissen, daß bestimmte Pornographie Frauen erniedrigt. Sie degradiert auch die Männer und entwürdigt die Sexualität. Gewaltverherrlichende Pornographie ist besonders beklagenswert. Aber jene Kräfte, die Pornographie zu verhindern suchen, kämpfen nicht gegen die Gewalt von Waffen. Sie arbeiten nicht im Interesse der Gesetzgebung, um Frauen und Kinder vor tatsächlicher Gewalt zu schützen. Was wollen sie eigentlich?

Die wirkliche Obszönität in Amerika besteht in der tödlichen, mörderischen Gewalt, sie besteht im Versuch, unsere Freiheiten und Freiheitsrechte abzubauen, welche die Demokratie zum Strahlen brachten. Die wirkliche Obszönität ist auch die Armut und die Macht derjenigen, die von dieser Armut profitieren.

Hinter der Bühne wird versucht, die Gefühle von Menschen gegen bestimmte, sexuell erregende oder abstoßende, Ideen und Gedanken zu mobilisieren, gegen Ideen, nicht gegen Taten, nicht gegen wirkliche Gewalt, nicht gegen die Obszönität der Armut. So wird unsere Aufmerksamkeit abgelenkt, während wir manipuliert und unsere Rechte bedroht werden. Ich nenne es „obszön“, wenn es in der Schule kein Essen mehr gibt, wenn die Ernährung für Babies reduziert wird, wenn den alten Menschen die medizinische Betreuung erschwert wird und die sozialen Sicherheiten aufgelöst werden. Das ist die eigentliche Obszönität. Für Frauen gibt es dabei eine besondere Gefahr: die „Feminisierung“ der Armut. Und ich bedaure es deshalb besonders, daß nicht wenige Feministinnen

sich durch die Streitfrage „Pornographie“ von den grundlegenden Problemen ablenken ließen, die den Schutz unserer Rechte betreffen. Nun, ich kann alle Frauen nur auffordern, die Augen offen zu halten gegenüber den Gefahren, die unseren Grundrechten drohen durch die Aktivitäten einer antipornographischen Gesetzesinitiative.  
*Betty Friedan*

Betty Friedan ist eine der Wortführerinnen und Initiatorinnen der amerikanischen Frauenbewegung. Kurt Vonnegut zählt zu den wichtigsten Autoren der modernen amerikanischen Literatur. Ihre Stellungnahmen wurden vorgetragen im Rahmen einer Anhörung der Meese-Kommission.

Übersetzt aus dem Amerikanischen von Manfred Geier.

# Wahlrecht



Fischer Wenzel ist 82 Jahre alt.



Er fährt jeden Tag in den Hamburger Hafen, um Aale zu fangen.



Mitten im Hamburger Hafen, hinter Dock 17 Blohm & Voss, wirft er den Anker aus.



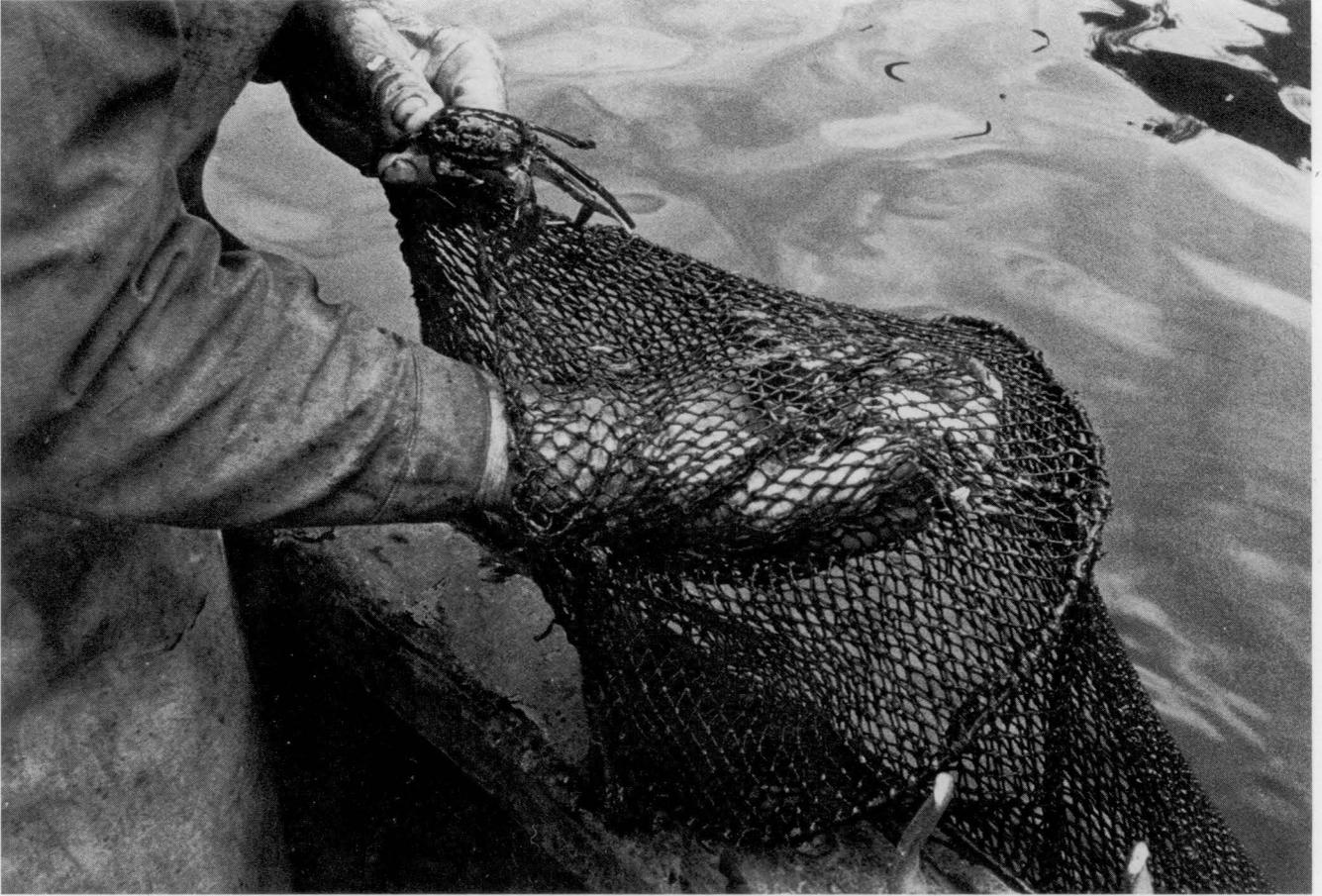
Hier liegt eine seiner fast zwanzig Aalnetzreusen, unsichtbar wegen des trüben Hafenwassers.



„Wie ich die Reusen wiederfinde? Das ist genau wie mit dem Photographieren, der eine muß stundenlang hin und her suchen, der andere hat's sofort“, sagt Fischer Wenzel.



„Mal seh'n, ob wir Glück haben?!“



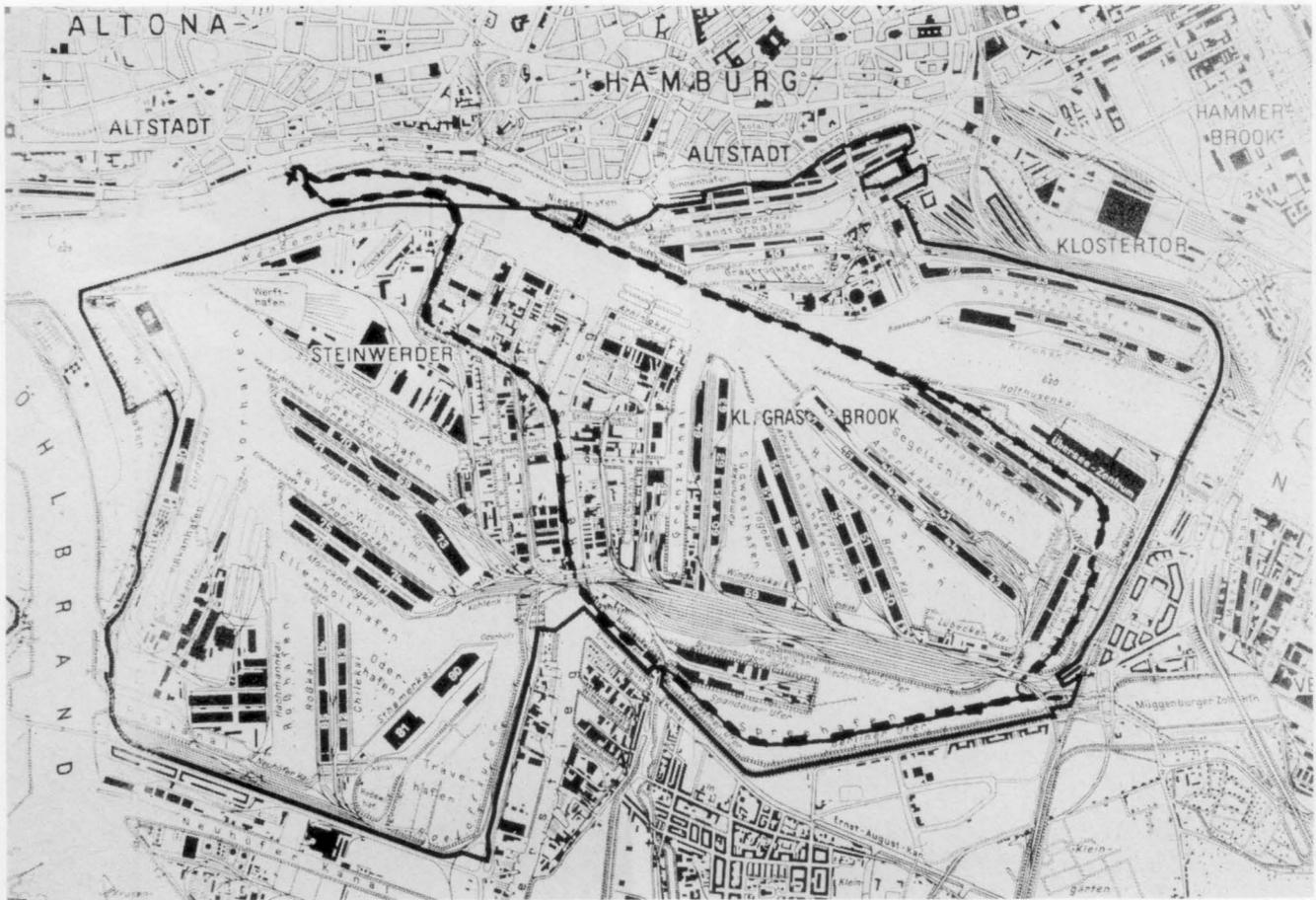
„Der Aal ist so empfindlich...“



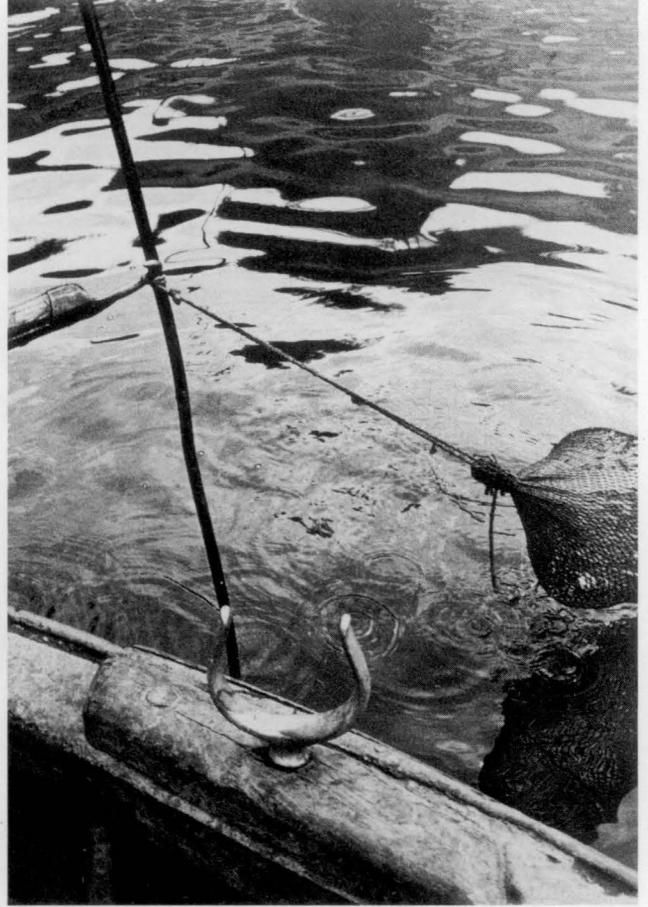
„... es hängt alles vom Wetter ab, man weiß bloß nicht von welchem.“



Fischer Wenzel arbeitet schon 60 Jahre im Hamburger Hafen. Früher fuhr er zehn bis zwölf Stunden täglich, auch sonntags, heute noch drei. Dabei richtet er sich nach dem Stand der Ebbe, nicht nach der Uhr. „Dem Glücklichen schlägt keine Stunde“, sagt er.



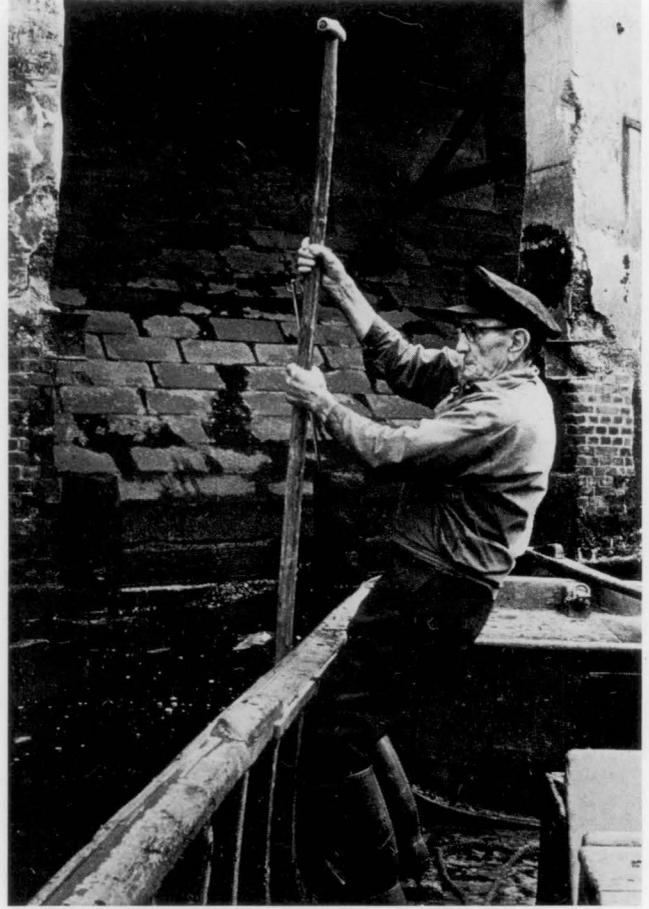
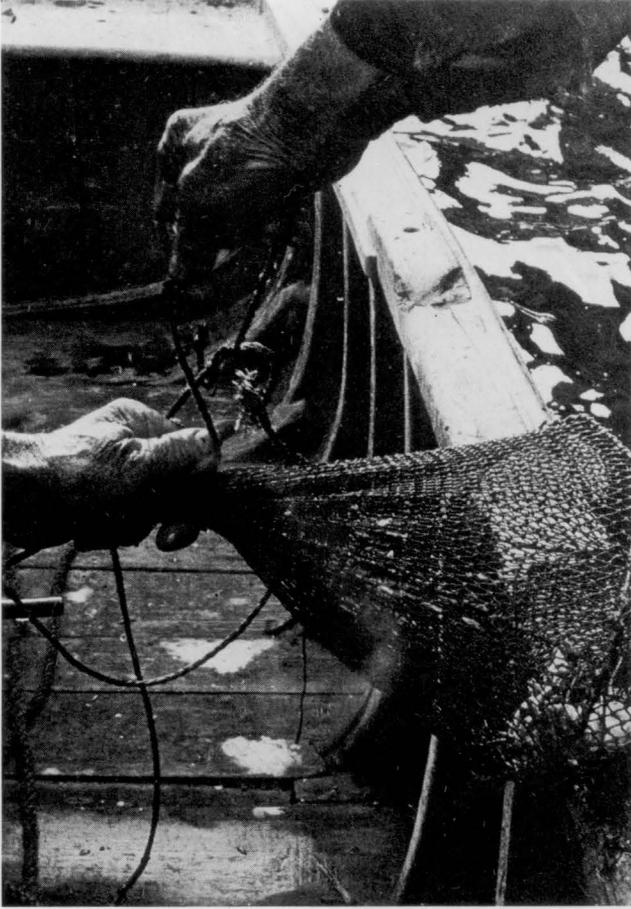
„Früher waren das alles Weiden hier.“ Fischer Wenzel kennt den Hafen zwischen Altona und Wilhelmsburg genau. Auf dieses riesige Gebiet verteilt er seine Reusen. Für das Aalfischen gibt es kein „Rezept“. Man braucht keine Lizenz, denn es handelt sich um Binnenfischerei: „Nur Können braucht man. Machen will das heute keiner mehr. Wir sind jetzt nur noch drei alte Herren, und ich bin der Älteste.“



Die Aalnetzreusen sind an drei Metallstäben im Hafenboden verankert. Vom Boot aus zieht Fischer Wenzel mit dem „Haken“ das Kopfende der Reuse aus dem Wasser.



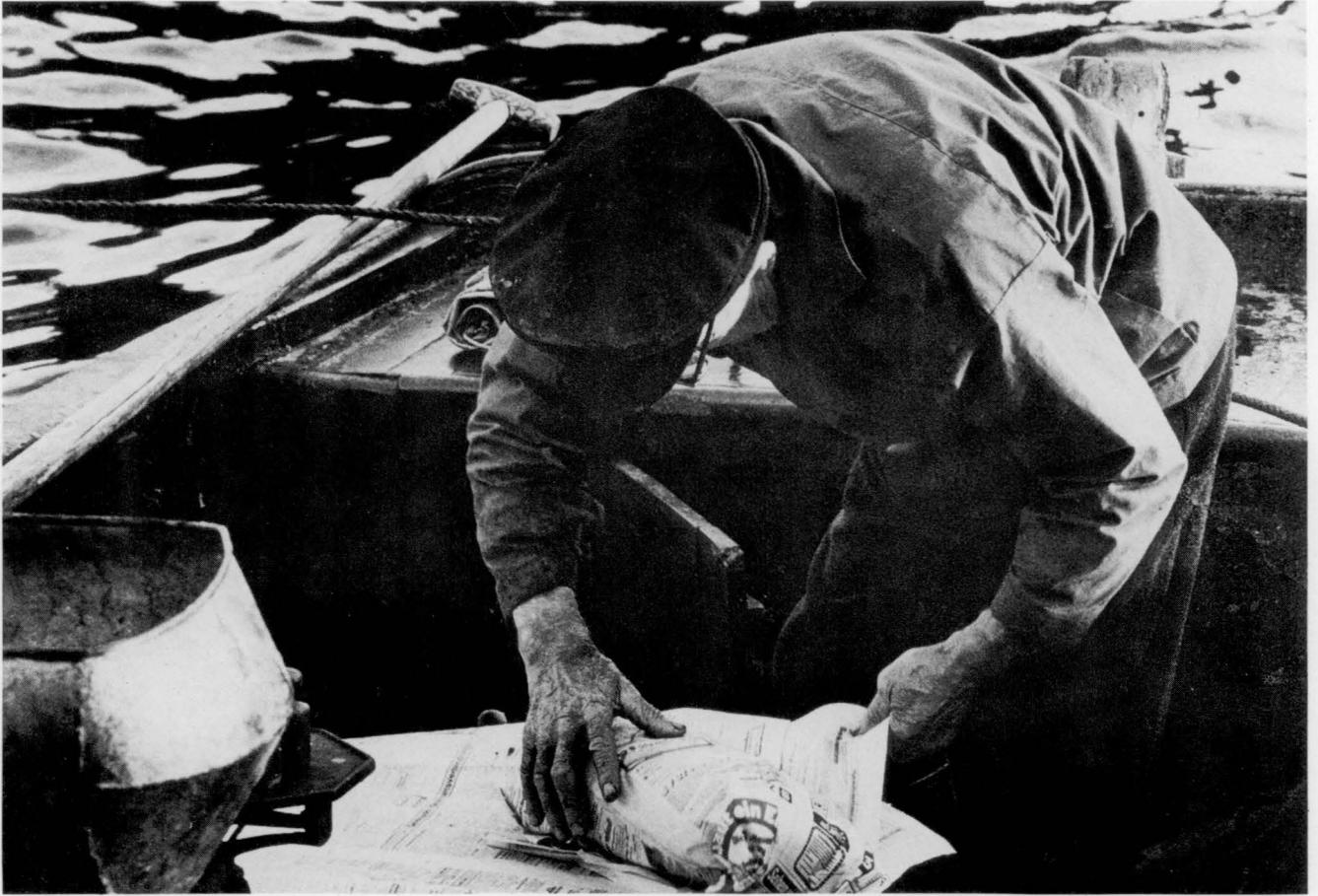
Die Reuse wird geleert, der Fang in die verschiedenen Bottiche sortiert. Die Flußkrebse, von denen immer eine Menge ins Netz gehen, kann man als Köder verwenden.



Ein guter Fang, das bedeutet 3, 4 große und 9 bis 12 kleine Aale, die Fischer Wenzel als Setzlinge verkauft. Ist der Fang gut, bleibt die Reuse am selben Platz. Mit dem „Stecker“ rammt Fischer Wenzel die Reuse in den Grund – bei steinigem Boden keine einfache Sache.



„Ob ich von der Fischerei leben kann? Heute wär's knapp. Aber ich fahr ja nur drei Stunden. Früher hab ich drei- bis viertausend Mark im Monat gehabt. Aber es muß sich ja lohnen, das kostet alles... die Reusen, Benzin, das Boot...“



Sonntag morgens um 5 Uhr verkauft Fischer Wenzel seine Aale auf dem Fischmarkt.



Sie kosten 6, 8 und 10 Mark, je nach Größe, und leben noch.

# Derridas Ausgangspunkt

für M.

„Diese Bewegung ist auch das Absolute einer Gefahr. Denn wenn es den Sinn nur im Durchgang gibt, so kann sich sein Licht auch unterwegs verlieren. Als Wort kann es nur in einer unechten Rede verlorengehen, wenn sich ein sprechendes Wesen seiner Authentizität begibt. So gesehen ist die Phänomenologie als Methode des Diskurses vor allem Selbstbesinnung und Verantwortung, freier Entschluß, 'sich rückzubesinnen', um so durch das Wort die Verantwortung für einen gefährvollen Weg zu übernehmen. Historisch ist dieses Wort, weil es immer schon Antwort ist.“ Jacques Derrida, *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie*

Für Karl Marx gab es keine homogene Geschichte des Geistes, die unabhängig von der technischen Seite der menschlichen Produktion wäre, das heißt von dem, was er die materielle Basis einer jeden Gesellschaftsform nannte. Ihm galt es, den Schein der Unabhängigkeit, den in seinen Augen jede bürgerliche Ideologie hervorbringt, durch die Analyse der politischen Ökonomie der bürgerlichen Gesellschaft zu zerstören. Jacques Derrida zerstört diesen Schein der Homogenität von einer ganz anderen Seite her, aber mit vergleichbarer ideologiekritischer Radikalität. Er tut dies nicht, indem er wie Feuerbach, dem gefolgt Marx ist, das *Andere* des Geistes, als Natur verstanden, ihm entgegensetzt, sondern indem er innerhalb des Geistes das Andere auffindet, ohne es ihm erneut – wie es Hegel mit dem listig-dialektischen Zusatz 'sein' tat, zu assimilieren.

Derridas äußerst genaue Lektüren vor allem philosophischer, literarischer und psychoanalytischer Texte treiben deren verborgene Brüche heraus, de-konstruieren sie. Dabei bezieht er sich ausdrücklich auf die Vorarbeiten der Phänomenologie, des Strukturalismus und der Psychoanalyse, die mit den Namen Husserl, Saussure und Freud verbunden sind.

## 1

In der Betrachtung der Rezeption eines zeitgenössischen Autors ist immer derjenige Moment bedeutsam, in dem dessen frühe Arbeiten veröffentlicht werden. Denn das ist derjenige Zeitpunkt, an dem dieser 'klassisch' zu werden beginnt. Nun ist in diesem Jahr im Wilhelm Fink Verlag die erste Veröffentlichung Derridas erschienen: Seine 1961 abgeschlossene Dissertation über eine späte Schrift von Edmund Husserl mit dem nicht von diesem selbst stammenden Titel „Der Ursprung der Geometrie“. Vergleicht man die Titel der französischen und der deutschen Ausgabe der Arbeit Derridas, so kann man eine bemerkenswerte Akzentverschiebung feststellen. Die französische Ausgabe lautet: „Edmund Husserl, l'origine de la géométrie. Traduction et introduction par Jacques Derrida.“ Die deutsche dagegen: „Jacques Derrida, Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie.“ Es findet also in der deutschen Veröffentlichung eine Verschiebung zum Kommentar und zur „introduction“ hin statt.

Die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt zu richten hilft ein Licht auf das Verfahren zu lenken, dem tradierte Texte von Derrida ausgesetzt werden: In allen Arbeiten dieses Philosophen nämlich läßt sich ein faszinierendes Spiel zwischen Text und Kommentar beobachten, ein Spiel, in dem die scheinbar deutlichen Grenzen zwi-

schen beiden aufgelöst werden. Denn der Kommentar, so wie Derrida ihn versteht, betrachtet den Text nicht als einen abgeschlossenen, toten Gegenstand, sondern als ein bewegliches Gefüge, in dessen Innerem selbst Kommentar und Text sich ineinanderschieben. Eine Verschiebung, die auch für jede Übersetzung konstitutiv ist. Und Jacques Derrida ist in dieser ersten veröffentlichten Arbeit Übersetzer und Kommentator. (Diese aufschlußreiche Verschränkung beider Funktionen muß natürlich in einer deutschen Veröffentlichung verlorengehen.)

Fast scheint es, als hätten es sich die beiden Herausgeber der Reihe „Übergänge“, als dessen 17. Band die Schrift von Derrida erscheint, zur Aufgabe gemacht, gerade für sie eine Publikationsform zu wählen, in der einem dies auf vielen Ebenen begegnet. Es gibt ein kurzes Vorwort „Über die Reihe“, an das sich eine Aufzählung der bisher geplanten Bände anschließt, ein sehr gutes einführendes „Vorwort zur deutschen Ausgabe“ von Rudolf Bernet, eine „Vorbemerkung zur deutschen Übersetzung“, schließlich die „Einleitung“ von Derrida selbst zu seinem Kommentar, dann der Kommentar als Einführung in die Schrift von Edmund Husserl und zuletzt, als Anhang, den husserlschen Text.

Eine genaue Analyse all dieser Rahmungen, zu der auch die Betrachtung des Verhältnisses zwischen Text und Anmerkungen gehören müßte, würde hier manches zu Tage fördern, was zum wichtigsten Bestand des Denkens von Derrida zählt. Nicht zuletzt seine Beiträge zu dem philosophischen Problem der Vorrede.

## 2

Derjenige Leser, der sich aus der Kenntnis der späteren Arbeiten Derridas dieser ersten zuwendet, kann verfolgen, wie sich in ihr viele Linien, die sich im darauf folgenden Zeitraum von 26 Jahren vertiefen werden, bereits andeuten. Eines vor allem aber macht einer solchen Rückschau diese Schrift deutlich: Derrida hat sich von Anfang an um die Wiedergewinnung einer autonomen Stellung der Philosophie bemüht, einer Stellung, die sie unter dem Ansturm der positivistisch eingeschworenen Wissenschaften in diesem Jahrhundert geräumt hatte, um sich in den fragwürdigen Nischen einer „Wissenschaftstheorie“, eines neukantianischen Apriorismus oder auch einer linken Kulturkritik niederzulassen.

Derridas Arbeiten in den Kontext *dieser* Bemühung, wenn auch nachträglich, gestellt zu haben, ist das erste herauszuhebende Verdienst der Herausgeber der Reihe. Zumal die bundesdeutsche Rezeption, sieht man einmal von Jürgen Habermas und Hans-Georg Gadamer ab, ihn bisher ausschließlich aus der Perspektive einer Literaturtheorie gelesen hat, die sich Zug um Zug den Arbeiten Lacans an der Erneuerung bzw. Rekonstruktion der Psychoanalyse sowie denjenigen Saussures und seiner Nachfolger an einer Semiotik geöffnet hat, ohne dabei die zum Teil wichtigen Differenzen zum Beispiel zwischen Derrida und Lacan zu berücksichtigen. Als *Philosoph* wurde Derrida nicht wahr- und angesichts seiner Arbeiten der letzten Jahre, wohl auch nicht ernstgenommen.

Innerhalb der marxistischen Theoriebildung der 60er Jahre aber war der Gedanke an eine autonome Stellung der Philosophie

durch das Marx'sche Diktum von der 'Aufhebung' der Philosophie durch das Proletariat (wenn auch im hegelschen Sinne) beiseitegeschoben worden. Es wurde nicht zur Kenntnis genommen, wie sehr man damit in die erkenntnistheoretische Naivität zurückfiel, die dem so heftig kritisierten Positivismus in nichts nachstand.

### 3

„Tatsächlich gewahrt Husserl... in der 'gegenwärtigen Lage der europäischen Wissenschaften' ein Motiv zu 'radikalen Besinnungen'... Die Befreiung der Wissenschaft von ihren Grundlagen... bleibt sicher eine notwendige Bedingung ihrer Errungenschaften; doch führt sie auch die Drohung objektivistischer Entfremdung mit sich, die uns die gründenden Ursprünge verstellt und fremd und unerreichbar macht. Diese Verdunkelung, die auch eine Technisierung ist und die die 'Naivität höherer Stufe' des sich nicht mehr verantwortenden Wissenschaftlers und der Philosophie an sich selbst zerstört; sie hat unsere Welt unverständlich gemacht. Sich auf die Ursprünge zu besinnen, heißt gleichzeitig, den Sinn der Wissenschaft und der Philosophie zu verantworten; heißt, ihn in 'Klarheitsfülle' zu überführen; heißt, imstande zu sein, ihn aus der Totalität unserer Existenz heraus zu verantworten.“

Husserl konstatiert, und Derrida nimmt diesen Gedanken in seinem Buch mehrfach und von verschiedenen Seiten auf, im Gang des wissenschaftlichen Fortschritts eine zunehmende Entfremdung, die nichts anderes ist als eine Enthistorisierung, als Verschüttung und Vergessen der geschichtlichen Ursprünge.

Derridas Interpretation hebt zu Recht hervor, daß es hierbei nicht um den Verlust empirischer Geschichte geht, in diesem Fall etwa um die Frage, wer denn nun faktisch die Geometrie 'erfunden' hat. Sondern daß gerade in der Engführung der Begriffe 'Ursprung' und 'Geschichte' ein radikaler, wirklicher Begriff der Geschichte überhaupt erst denkbar wird. Denn einen authentischen Begriff von Geschichte ohne Rekurs auf die 'List der Vernunft' oder die Idee des 'verborgenen Gottes' kann nur haben, wer die Möglichkeit des In-Existenz-Tretens eines Seienden annimmt, das noch *nie* war. Es ist interessant zu sehen, daß Husserl in der Dialektik, die daraus entsteht, mehr auf Seiten Kants als Hegels steht.

Von Hegel unterscheidet Husserl das Insistieren auf der Unmittelbarkeit des „ersten Mal“, die nicht gänzlich sich in den dialektischen Prozeß auflösen läßt, soll Geschichte – wie auch Marx anmerkte – nicht doch wieder nur scheinhafte sein. Von Kant indessen entfernt Husserl sich genau an der Stelle, wo jener zur Erklärung der Möglichkeit von aus empirischer Erfahrung gezogenen allgemeingültigen Gesetzen den Apriorismus wählte, in dessen hermeneutischen Raum keine Zeit eindringen kann.

Derrida gelingt eine sehr genaue Grenzziehung zwischen den einzelnen philosophischen Diskursen über das Problem der Geschichte sowie den verschiedenen Positionen innerhalb der damaligen phänomenologischen Debatte. Sie macht seinen Ort in ihr erkennbar: Seine Distanz zu Merleau-Ponty – dort, wo dieser ihm in der Bestimmung des Verhältnisses zwischen der Philosophie und den deskriptiven Wissenschaften zu sehr zum Empirismus neigt –, seine Nähe zu Lévinas – dort, wo dieser die gemeinsame Wurzel des Theoretischen und des Ethischen betont. Derrida weiß dabei um die Fallen der einfachen Negation philosophischer Kategorien, denn sie kann nicht aus den von diesen aufgespannten Netzen herausführen und versteht ihnen mittels einer Strategie zu begegnen, die man später die Methode der Dekonstruktion nennen wird.

Sie entspringt im Grunde nichts anderem als einer philosophischen Haltung, die sich um äußerste Differenzierung in der Analyse und Unterscheidung der philosophischen Kategorien bemüht.

Seine Dissertation zeigt, daß deren Schule die Phänomenologie und deren Vorgehensweise die Reduktion war. Insofern ist die-

ses Buch auch als hervorragende Einführung in die Phänomenologie zu lesen, die, vom jeweiligen in der unmittelbaren Erfahrung Gegebenen ausgehend, Schritt für Schritt dessen transzendente Voraussetzungen zu enthüllen sucht, um, wie Merleau-Ponty es einmal ausgedrückt hat, zuletzt „die Unmöglichkeit der *vollständigen* Reduktion“ zu entdecken.

### 4

Große Teile der Dissertation nimmt – gemäß dem Anteil, den es in der Schrift von Husserl besitzt – das Problem der Tradierung von Wahrheit ein, das Derrida später als Problem des Verhältnisses zwischen Sinn und Schrift behandeln wird und das für die bundesdeutsche Rezeption seiner Philosophie aufgrund des Erscheinungsmodus seiner Arbeiten im deutschsprachigen Raum große Bedeutung erhielt. In seiner zweiten großen Auseinandersetzung mit der husserlschen Philosophie, „Die Stimme und das Phänomen“, wird er dieses Problem radikalieren, indem er es bereits in dem Feld des „idealen Sinns“ selbst situiert. Ist diese Problemstellung lange Jahre bekannt, macht demgegenüber die Einführung der Begriffe „Differenz“ und „Aufschub“ am Ende der Diskussion dessen, was die „Idee im kantischen Sinne“ für Husserl ist, einen ganz neuen Blick auf die Entstehung dieser bis heute für das Verständnis der Philosophie so konstitutiven Kategorien möglich.

Für Husserl wird jede Sinnstiftung notwendig von einem antizipativen Vermögen, einer „Idee“ begleitet, denn in jeder findet eine „Idealisierung“ statt. Der Übergang nun von einer wenn auch zunehmend genaueren Deskription der gegenständlichen Welt zu den idealen Gegenständen der Geometrie stellt einen irreduziblen Bruch mit jener dar und ist damit ein genuin philosophischer Akt. Die idealen Gegenstände der Geometrie (zum Beispiel der Kreis) sind Husserl „Limes-Gestalten“, die „die Offenheit des Horizonts und die Schneise zum Unendlichen in Gestalt eines 'immer wieder' oder 'und so weiter'“ voraussetzen. In dieser Iteration aber ist ein unendlicher Vorgriff auf die Zukunft enthalten, der, so sehr seine Annahme in dem husserlschen Gedankengebäude auch *notwendig* ist, doch nie seinem Wesen nach eingeholt werden kann. Jede Sinnstiftung, jedes „Rätsel einer Bestimmung“, ist ein Versprechen, das sich nie ganz einlösen läßt. Als derart *uneinholbare Voraussetzung* aber wird die „Idee im kantischen Sinn“ für Derrida in Anlehnung an Emmanuel Levinas zu dem Ort, wo sich theoretisches und praktisches Bewußtsein, Theorie, Ethik und Teleologie miteinander verschränken. In der näheren Bestimmung dieser „Idee“ weist Derrida alle Versuche, sie zu substantialisieren, zurück und beharrt auf ihrem Status als „reiner Intentionalität“ ohne Anschauung. Sie ist dasjenige, was, ohne sichtbar zu sein, das „Sehen“ ermöglicht. Sie ist – und hier sind die Bezüge zu Derridas späteren Versuchen einer Bestimmung der 'Differenz' besonders deutlich – „dunkle Quelle des Lichts“.

Bei der Frage nach *ihrer* Geschichtlichkeit kommt er jedoch zu einigen Formulierungen, die letztlich doch wieder eine dialektische Lösung zu favorisieren scheinen.

Dem hegelschen Klammergriff versucht Derrida mit einer Beharrlichkeit, die – erstaunlicherweise – vieles mit Ernst Bloch gemein hat, immer wieder auszuweichen. Denn wie letzterer weiß er, daß das Schicksal der echten Antizipation und damit der Geschichte von der *Differenz* zwischen Subjekt und Objekt, Sein und Sinn, Bewußtsein und Welt abhängt.

### 5

Die Phänomenologie als Philosophie, die sich dem Problem der Geschichtlichkeit, den Fragen nach Ursprung und dem Wesen der Zeit wirklich stellt, öffnet sich in ihrem Inneren dem Drama. Derrida führt denn auch durch seine Textgliederung ihre Methode, das Verfahren der Reduktion und der „Einklammerung“, als eine der

Dramatisierung vor. Hat die Frage nach der Möglichkeit der Geometrie als Wissenschaft idealer Gegenstände zur Überschreitung der empirischen Welt geführt, hat die 'Erfindung' der Geometrie als originär *philosophischer* Akt die „Idee im Kantischen Sinn“ als ihre Voraussetzung enthüllt, die weder als Subjekt noch als Objekt gedacht werden kann und hat schließlich die Frage nach dem Wesen der teleologischen Vernunft das Verhältnis zwischen Teleologie und Theologie berührt, so lassen sich am *Ende* eines solchen Denkwegs als durchschrittener Raum vom Empirischen bis zum Göttlichen, und mit Notwendigkeit erst dort, Fragen stellen, die „jenseits der Phänomenologie“ liegen. „Warum gibt es überhaupt Geschichte und nicht vielmehr nichts?“ kann als ihr gemeinsamer Kern gelten.

Für Derrida muß die Philosophie gleichermaßen wie die empirischen Wissenschaften die reine Faktizität, das heißt das Gegebenheit des Gegebenen ernst nehmen. Nur liegt – und hierin besteht der wesentliche Unterschied – dieses Ernstnehmen nicht am Anfang ihres Gangs, sondern an dessen Ende, und zwar in Form einer *Frage*, deren Antwort offenbleiben muß.

Die Formulierungen, in denen er am Ende des Buchs auf dem Recht dieser Frage und der Unmöglichkeit einer Antwort insistiert, erinnern an den frühen Ludwig Wittgenstein. Ging dessen berühmter „Tractatus logico-philosophicus“ im Versuch einer Fundierung der Sprache in der Logik doch auch von der Notwendigkeit der Annahme einer Identität zwischen Sein und Sinn, „Name“ und „Gegenstand“ aus, die sie sich nur zeigt, nicht aussprechen läßt, da sie aller Sprache vorausliegt. Im Gegensatz dazu ist diese Identität für Husserl und Derrida aber nicht einfach postulierbar, sondern enthüllt und verbirgt sich gleichzeitig in der Geschichte.

Ihr topologischer Ort wäre dann nirgendwo, Utopie im genauen Wortsinn. Demgemäß muß ein Denken dieses „Ortes“, das erst wahrhaft u-topisches Denken wäre, stets zu spät kommen und ihn stets verfehlen. Was *bleibt*, ist das Bewußtsein der Differenz.

Spätestens hier erweist Derrida sich als Philosoph in der Tradition der Moderne, wenn man unter Moderne die radikale Verweigerung jedes als absolut gesetzten Prinzips versteht. In der Folge wird es Derrida immer wieder darum gehen, die Unruhe eines solchen Denkens zu dokumentieren, um im Gegensatz zu Heidegger jeden „Diskurs der Eigentlichkeit“ zu vermeiden. Ein solcher Diskurs würde die Differenz verdinglichend nur wieder in die Beschwörung des „schweigend sich zeigenden Seins“ münden. Die politischen Folgen einer derartigen Haltung sind nicht zuletzt am Beispiel Heideggers exemplarisch deutlich geworden.

## 6

„Erkennen, daß das, was wir Spur, Text oder Kontext (und unter anderem all die sogenannten Bedingungen eines 'Performativums') nennen, sich weder auf Linguistisches oder Phonetisches beschränkt, und sich übrigens auf gar nichts beschränkt.“

Jacques Derrida, *Die Sprache*

Zu der Entstehungsgeschichte eines Le Monde Dimanche-Artikels von Jacques Derrida, dessen deutsche Übersetzung „Die Sprache“ 1984 in der Zeitschrift 'Theatro Machinarum' erschienen ist, wurde dem Autor dieser Zeilen erzählt, die verantwortliche Redakteurin habe Derrida anrufen wollen, um ihn um einen Artikel für Le Monde zu bitten, ihn jedoch nicht erreicht und deshalb ihre Bitte auf dessen Anrufbeantworter gesprochen. Dasselbe sei Derrida bei seiner Rückfrage geschehen, dann wiederum der Redakteurin und so weiter, so daß die schließlich in der Zeitung veröffentlichte kleine Arbeit als Ergebnis einer Kommunikation über zwei Anrufbeantworter betrachtet werden könne.

Die Anekdote eignet sich zur Veranschaulichung dessen, in welchem Bedeutungsfeld Derrida den Vorgang bzw. das Problem des Verstehens innerhalb der menschlichen Kommunikation zu denken versucht: Er denkt ihn nach dem Modell der Telekommunikation. Spuren davon finden sich in einer Bemerkung, die er zu

seiner Übersetzung des Husserlschen Begriffs der „Rückfrage“ mit 'question en retour' macht. „Wie ihr deutsches Synonym ist die 'question en retour' durch ihren postalisch-brieflichen Bezug auf eine Fernkommunikation gekennzeichnet. Wie die 'Rückfrage' wird die 'question en retour' nach einer ersten Sendung gestellt. Angesichts des erhaltenen und *schon* lesbaren *Dokuments* ist es mir möglich, nach der ursprünglichen und gezielten Intention dessen, was mir durch Tradition überliefert ist, noch einmal rückzufragen. Diese Tradition, die nur die Vermitteltheit selber und die Eröffnung einer Telekommunikation überhaupt ist, 'läßt sich' nun, wie Husserl sagt, 'fortgesetzt befragen'.“

Auch wenn Platon im „Phaidros“ mit seiner Kritik der *Schrift* eine Apologie der *Rede* beabsichtigte, ohne dem Umstand Rechnung zu tragen, daß in ihr wie in jedem Medium, in dem Sprache sich realisiert, eine prinzipiell unaufhebbare Abwesenheit des Ursprungssinns sich einstellt, so hat er doch die Gefahr, die dem Sinn in ihr droht und der sich Husserl ebenfalls bewußt war, sehr genau beschrieben. „Denn diese Erfindung wird den Seelen der Lernenden vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung der Erinnerung, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittels fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden. Nicht also für die Erinnerung, sondern nur für das Erinnern hast du ein Mittel erfunden, und von der Weisheit bringst du deinen Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst.“

Als Übertragungsmedium des Sinns ist die Schrift notwendig, soll er nicht in der Geschichte, die dann kein kohärenter Traditionszusammenhang mehr wäre, verlorengehen, und doch verhindert sie gleichzeitig seine „reine“ Weitergabe. Eine solche Überlegung weist der Schrift nicht mehr hauptsächlich die Eigenschaft zu, als ein äußerst technisches *Mittel* lediglich die räumliche und zeitliche Reichweite dessen zu erweitern, was sie als Unverletzbares hütet und repräsentiert, sondern im Gegenteil die Macht, in das Innere des Sinns selbst einzugreifen. Diese Macht wird Derrida später mit dem Begriff der „Dissémination“ bezeichnen, das heißt dem der „Zerstreuung“, der „Ausstreuung“, aber auch der „Zersplitterung“ des Sinns, und wird ihn gegen den der „Polysemie“ absetzen, der immer noch das Bild einer faßbaren und vom Interpretieren beherrschbaren Totalität erweckt.

Dieses fundamentale Schweigen der Schrift gegenüber jeder „Rückfrage“, die den Sinn erschöpfen möchte, bezieht Derrida nicht nur auf die „klassische“ Schrift, sondern auf Sprache überhaupt, das heißt auf alle denkbaren Zeichensysteme, „sogar, über die semio-linguistische Kommunikation hinaus“ auf „das ganze Feld dessen, was die Philosophie Erfahrung nennen würde, ja sogar Erfahrung des Seins: die sogenannte 'Präsenz'“.

Durch die damit vollzogene Verallgemeinerung des Schriftbegriffs wird der Gedanke nahegelegt, ob sich nicht Derridas Überlegungen auch für eine allgemeine Medientheorie fruchtbar machen ließen. Ihre Aufnahme würde zumindest helfen, einige fundamentale Annahmen in deren bisherigem Gebäude in Gefahr zu bringen. Unter anderem diejenige, die Medien lediglich als *Mittel*, als äußeres *Instrument* anzusehen, oder die Vorstellung, die Geschichte ihrer technischen Entwicklung sei der Entwicklungsgeschichte der menschlichen Wahrnehmung und des menschlichen Denkens äußerlich.

Auf der anderen Seite würde die genaue Betrachtung der einzelnen Medien und der Infrastruktur, die jeweils zu deren Funktion notwendig ist, dazu führen, in Derridas Theorie der Schrift wichtige Differenzierungen einzuführen. So zum Beispiel in Bezug auf die Frage nach je verschiedenen Stufen der Abwesenheit, die durch die unterschiedlichen Medien konstituiert werden. Die klassische Schrift hat geschichtlich eine gegenüber der unmittelbaren Rede neuartige Form der Abwesenheit hervorgebracht. Gleiches gilt etwa für das Telephon oder das Telefaxgerät gegenüber der Schrift und so weiter. Deutlich kamen diese Unterschiede denjenigen zu Bewußtsein, die die Einführung eines neuen Mas-

senmediums erlebten. So berichtet Roland Barthes in seinem Buch „Fragmente einer Sprache der Liebe“ von der Haltung, die Sigmund Freud zum Telephon einnahm.

„Anscheinend mochte Freud das Telephon nicht, er, der gleichwohl das *Zuhören* liebte. Vielleicht spürte er, sah er voraus, daß das Telephon immer eine *Kakophonie* ist und, was es übermittelt, die *böse Stimme*, die falsche Kommunikation? Mittels des Telephons versuche ich fraglos, die Trennung zu leugnen – wie das Kind, das, weil es die Mutter zu verlieren fürchtet, pausenlos mit einer Spule spielt; aber die Telefonschnur ist kein gutes Übergangsobjekt, sie ist keine leblose Spule; sie ist mit einer Bedeutung behaftet, die nicht die der Verbindung, sondern die der Distanz ist. . . Und dann ist der Andere dabei immer im Aufbruch begriffen; er entfernt sich auf doppelte Weise: durch sein Schweigen und durch seine Stimme: an wem ist es zu sprechen? Wir schweigen gemeinsam: Stauung zweier Leeren. *Ich werde dich verlassen*, sagt jeden Augenblick die Stimme des Telephons.“

Darin traf sich Freud mit Franz Kafka, der wie er das Aufkommen der technischen (telekommunikativen) Medien als einen Aufprall zweier unvereinbarer Kräfte ansah, denn die Medien prallen auf den Wunsch nach Präsenz, der in ihnen das sucht, was sie nie erfüllen können, ja, was sie in seinen Augen betrügen. „Die leichte Möglichkeit des Briefeschreibens muß – bloß theoretisch angesehen – eine schreckliche Zerrüttung der Seelen in die Welt gebracht haben. Es ist ja ein Verkehr mit Gespenstern und zwar nicht nur mit dem Gespenst des Adressaten, sondern auch mit dem eigenen Gespenst, das sich einem unter der Hand in dem Brief, den man schreibt, entwickelt oder gar in einer Folge von Briefen, wo ein Brief den andern erhärtet und sich auf ihn als Zeugen berufen kann. Wie kam man nur auf den Gedanken, daß Menschen durch Briefe miteinander verkehren können!“

Die Stufungen der Abwesenheit, die dergestalt in den Begriff der Schrift eingeführt werden müßten, können jedoch nie den Ausweg eröffnen, den Kafka in seinem Brief an Milena anspricht, nämlich die Förderung des „natürlichen Verkehrs“ durch die Eisenbahn, das Auto und das Flugzeug. Denn Abwesenheit, „Dissemination“ des Sinns ist nach Derrida nicht dieser oder jener, sondern jeder Kommunikation eigen.

## 7

*„Die Konstruktion des Lebens liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen. Und zwar von solchen Fakten, wie sie zur Grundlage von Überzeugungen fast nie noch und nirgend geworden sind.“*  
Walter Benjamin, *Einbahnstraße*

„Les enfants“, der bisher letzte Film von Marguerite Duras, geht von dem Gedanken aus, die heutige Schule sei den Erfordernissen der gegenwärtigen technischen und gesellschaftlichen Entwicklung in keiner Weise mehr gewachsen. So verweigert das 30jährige „Kind“ folgerichtig den gesetzlich vorgeschriebenen Besuch dieser Vermittlungsinstanz traditionellen Wissens, das es nur zu einem modernen Analphabeten machen wird.

Walter Benjamin hat diesen Sachverhalt in seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“ einmal so formuliert: „Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein.“ Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine Bilder nicht lesen kann?“ Er hat damit herausgehoben, daß die Entstehung neuartiger Techniken nicht nur Anforderungen an deren Handhabung stellt, sondern auch an deren Deutung und somit an deren gesellschaftlichen Gebrauch.

Derridas Arbeiten sind aus Gründen, deren Aufdeckung sicher Aufschluß über den Stand der hiesigen geistigen Auseinandersetzung mit der sich vollziehenden technisch-gesellschaftlichen Umwälzung gäbe, in der bundesdeutschen Rezeption noch nicht in *diesen* Zusammenhang gerückt worden. Dabei müßte es einem genaueren Blick auf seine Publikationen schwerfallen, die vielfachen

Bezüge zu ihm nicht wahrzunehmen. Vor dem Erscheinen der „Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits“ 1985 gibt es bereits in der 1974 in deutscher Übersetzung herausgegebenen „Grammatologie“ eine Bemerkung, die über das Vorhandensein und die Bedeutung dieser Bezüge für das Denken von Derrida keinen Zweifel lassen kann. Dort heißt es:

„Doch das Ende der linearen Schrift ist das Ende des Buches, selbst wenn es bis heute noch das Buch ist, das für neue literarische oder theoretische Schriften nolens volens formbestimmend ist. Es geht auch nicht darum, der Buchhülle noch nie dagewesene Schriften einzuverleiben, sondern endlich zu lesen, was in den vorhandenen Bänden schon immer zwischen den Zeilen geschrieben stand. Mit dem Beginn der zeilenlosen Schrift wird man auch die vergangene Schrift unter einem veränderten räumlichen Organisationsprinzip lesen. Wenn das Problem der Lektüre heute im Vordergrund der Wissenschaft steht, so deshalb, weil sie noch unentschieden zwischen zwei Epochen schwankt.“

Weil wir zu schreiben, auf andere Weise zu schreiben beginnen, müssen wir auch das bisher Geschriebene auf andere Weise lesen.

Seit über einem Jahrhundert läßt sich diese Unruhe in der Philosophie, der Wissenschaft und der Literatur registrieren, deren Revolutionen als Erschütterungen interpretiert werden müssen, die das lineare Modell – unter dem wir das *epische* Modell verstehen – nach und nach zerstören. Was es heute zu denken gibt, kann in Form der Zeile oder des Buches nicht niedergeschrieben werden; ein derartiges Unterfangen käme dem Versuch gleich, die moderne Mathematik mit Hilfe einer Rechenschiebermaschine bewältigen zu wollen.“

In der nicht weniger aufschlußreichen Anmerkung zu dieser Stelle vergleicht Derrida das Buch als traditionelle Form der Speicherung unserer Gedanken mit den elektronischen Speicherformen, deren technisches Ausreifen allerdings noch vor uns liegt, und prophezeit der „linearen Niederschrift“ ein rasches Aussterben und ihren Ersatz durch Diktaphone mit automatischer Bedienung.

Jacques Derrida reagiert in seinen Arbeiten wie vor ihm nur noch Walter Benjamin auf die Veränderungen der technischen Basis der gesellschaftlichen Produktion in ihren Auswirkungen vor allem auf das Medium der Schrift. Er reagiert darauf, indem er deren traditionelle Formen bis an ihre Grenzen treibt. Aber er bleibt diesseits von ihnen. Der Zeitpunkt, an dem die neuen Gegenstände, denen die Philosophie sich zuwendet, auch die Art des Philosophierens radikal verändern wird, ist noch nicht gekommen.

So ist bei allem Verdienst, das sich die beiden Herausgeber durch die Veröffentlichung dieser ersten und bedeutenden Schrift Derridas erworben haben, bedauerlich, daß sie dies nur wieder in einem Rahmen taten, der Derrida wie gewohnt zum „Philosophen der Schrift“ macht statt jene andere Kontinuität herauszuheben, die sein Denken ebenso von Anfang an bestimmte: Als Frage nach dem möglichen Horizont einer neuen Philosophie, die dort beginnt, wo die Schrift an ihre Grenzen stößt.

*Jacques Derrida, Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie, Wilhelm Fink Verlag, München 1987.*

# Magazin

## Vom Werdegang der Ökologie

In der Spätrenaissance begannen die Konturen der modernen Wissenschaften sich abzuzeichnen. Fortan sollte ihr Erfolg auf der Mischung dreier Faktoren beruhen: experimentelle Methode, Fortschrittsglaube und die Vorstellung vom regelhaften Ablauf aller Naturereignisse. Geduldiges Beobachten reichte nicht mehr aus, um den Wissensdurst der Epoche zu befriedigen; ohnehin sollten die Erkenntnisse der Gelehrten nicht länger der Orientierung in der Welt dienen wie noch in der Antike (erfüllte diese Aufgabe doch seit geraumer Zeit die Kirche). Der Wissensdurst der Spätrenaissance ging vielmehr aufs Herstellen, und die meisten Wissenschaftler verstanden sich daher auch als 'Ingenieure'.

In seiner 'Geschichte der Ökologie' legt Ludwig Trepl ebenfalls den Beginn dieser, heute für einige fast schon zur neuen Leitwissenschaft gewordenen Disziplin in jene Zeit. Er verfolgt die Entwicklung der Ökologie, die sich erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts diesen Namen gegeben hat, von ihrem Anfang als beobachtende und beschreibende *Naturgeschichte* bis zu ihrer – auch für Trepl – zweifelhaften Etablierung als *Ökosystemforschung* heute.

Die Naturgeschichte der Renaissance konnte mit den neu entstehenden Formen des mechanischen Denkens nicht konkurrieren. Bestenfalls galt sie diesen (und das weit über jene Zeit hinaus) als Datenlieferant für die 'harten' Wissenschaften. Das änderte sich erst, als sie ihre Aufgabe nicht mehr bloß in einer möglichst vollständigen Inventarisierung der Natur sah, die Gott gewissermaßen als 'Fertigware' geschaffen hatte, sondern als sie sich, in Gestalt der *Physiognomie*, mit dem Verhältnis von Organismus und Umwelt zu beschäftigen begann: waren die Lebewesen Ausdruck der Landschaft oder wurde diese durch das Zusammenspiel der verschiedenen Arten allererst geschaffen, lautete die physiognomische Frage. Mit dem Begriff der *Naturökonomie*, die den Naturhaushalt, bestehend aus einzelnen 'Gewerben', 'Jobs' oder eben Nischen untersuchte, und dem Begriff eines konservativromantischen Naturzusammenhangs sind die Pole abgesteckt, zwischen denen sich die Natur-

geschichte im 18. und 19. Jahrhundert ansiedelte: als Ästhetik stand sie der zunehmenden Industrialisierung fremd bis skeptisch gegenüber, als Ökonomie der Natur wollte sie endlich auch in den Kreis der 'big science' aufgenommen werden. Diese Polarisierung ist – laut Trepl – noch für die gegenwärtige Ökologie bestimmend: als Ökosystemforschung versucht sie, der Physik ihren Rang als Leitwissenschaft streitig zu machen (oder wird in diese Rolle gedrängt) und nach einer 'ökologischen Supertechnik' zu greifen: Systemtheorie wird zur Erkenntnistheorie erhoben und der Gott der christlichen Theologie zur 'Software der biokybernetischen Weltmaschine'. Auf der anderen Seite mausern sich, unter der Überschrift Öko-

logie, 'die Beziehungen des Menschen zur Natur zum zentralen Thema der gesellschaftlichen Diskussion'. Doch handelt es sich bei dieser zumeist um Stellvertreterkritik, im Fall der Ökologie also um Kritik *im Namen* der Natur; ein Umstand, der zeigt, wie weit die Machtausübung über Natur schon geht. (So sieht Trepl noch in der Rede Blochs vom 'Natursubjekt' eine untergründige Gewaltsamkeit des Menschen gegenüber der Natur und setzt dieser Feststellung entgegen, daß 'Natur ist, was nicht Subjekt ist'.)

Trepl geht es mit seinem Buch nicht nur um die Wissenschaft Ökologie (von der er den lange fälligen Überblick liefert), sondern auch um die sogenannte Ökologiebewegung. Die ökologische Wissenschaft sieht er nur allzu oft von 'politischer Idiotie' geprägt – was dazu führt, daß diese Fachdisziplin die in sie gestellten gesellschaftskritischen Erwartungen nur äußerst dürftig erfüllt, während sich die Ökologiebewegung durch ein erschreckend naives Naturverständnis auszeichnet.

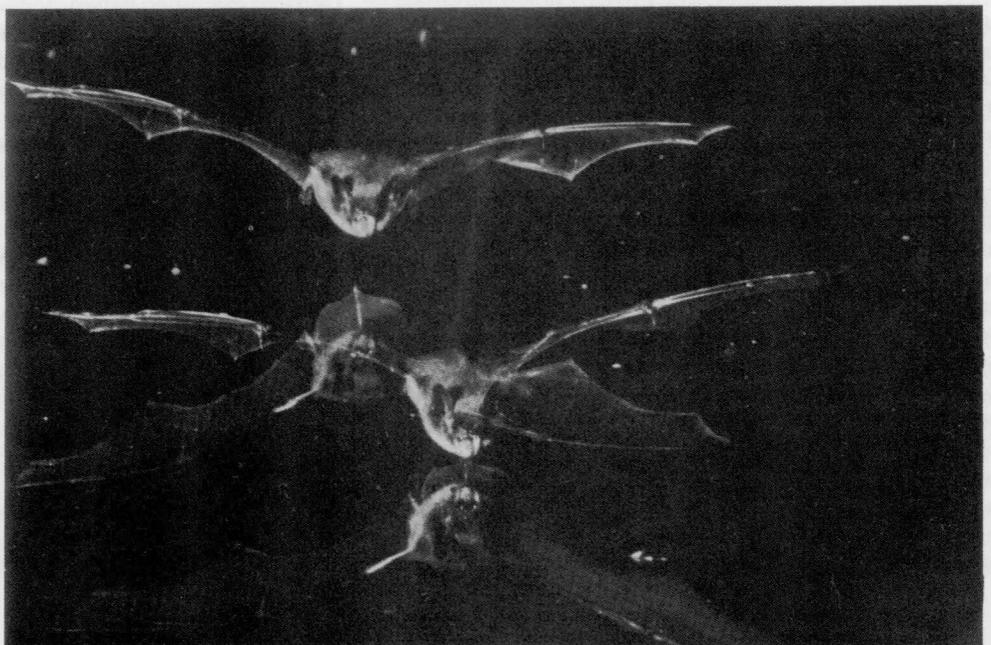
Nach Meinung Trepls kann die Ökologie dem in sie gesetzten Erwartungsdruck nur gerecht werden, wenn bei der Analogisierung von Ökologie und Gesellschaftskritik darauf geachtet wird, daß Naturgeschichte als Vorläuferin in der Ökologie ein qualitativ-singuläres Denken dem quantifizierendempirischen Ansatz der harten Naturwissenschaften vorzog.

Denn es ist allein jenes Denken, das sich für eine kritische Theorie der Kultur in allen ihren Äußerungen fruchtbar machen läßt. Trepl schließt mit diesen Gedanken an die kritische Tradition Adornos, aber auch Foucaults an. Die Ökologie sollte nicht, heißt es bei ihm, zu einer neuen Einheitswissenschaft werden, die jede Welterscheinung unter systemtheoretischen Aspekten betrachtet, sondern eher zur Wissenschaft von der Gefahr einer solchen Superdisziplin werden. Dann würde das qualitativ-singuläre Denken, das die Naturgeschichte der Spätrenaissance auszeichnete, nicht als Deckmantel für die Perfektionierung von Naturbeherrschung erhalten müssen. So verstandene Ökologie – bzw. von ihr inspiriertes kritisches Denken – hätte 'die Differenz zwischen Gegenständen als materiellen und als Symbolen' zu beachten, um den Unterschied zwischen Orientierungswissen und Herstellungswissen für eine – wie Trepl sie nennt – 'mimetische Orientierungstechnik' fruchtbar machen zu können.

Es liegt übrigens in der 'Natur' der Sache, daß Trepls Buch zum Ende hin konjunktivisch geschrieben ist; die nähere Zukunft wird zeigen, ob das angesichts der behandelten Gegenstände auch weiterhin so bleiben muß.

Torsten Meiffert

Ludwig Trepl: *Geschichte der Ökologie. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, FaM 1987.



## Briefwechsel

Es seien „Sonderlinge, Träumer, Sensitive (gewesen), die das neurotische Elend an der eigenen Person erfahren hatten“ schrieb Anna Freud über die erste Generation von Analytikern. Ihre gesellschaftliche Exzentrizität habe sie wahrheitsdurstig gemacht und ihnen erlaubt, bedeutende Entdeckungen zu machen.

Diese Worte treffen in besonderem Maße auf Sándor Ferenczi und Georg Groddeck zu, deren Außenseiterstellung in der psychoanalytischen Bewegung und eigene seelische Konflikte von ihrer Korrespondenz eindringlich dokumentiert werden. Der Briefwechsel zeugt nicht nur von der Freundschaft der beiden Männer, die 1921 begann und bis zu Ferenczis Tod im Jahre 1933 gehalten wurde. Er spiegelt auch ein Stück Geschichte der Psychoanalyse wider.

Da von Groddeck leider nur drei Briefe erhalten sind und der Herausgeber auf einen Kommentar zu den erwähnten Ereignissen und Zusammenhängen verzichtet hat, wird es vor allem ein Buch für Kenner und Liebhaber der Materie sein.

Wie Judith Dupont in ihrem einleitenden Essay schreibt, verdanken wir es der Persönlichkeit der beiden Männer, daß die noch erhaltenen Briefe ohne Kürzungen veröffentlicht wurden. Beide zeichneten sich durch eine ungewöhnliche Offenheit aus und gaben sich sowohl in ihren Schriften als auch in den persönlichen Kontakten ganz zu erkennen.

Sándor Ferenczi wurde am 7. Juli 1873 – 17 Jahre nach Freud und sieben Jahre nach Groddeck – als eines von zwölf Kindern polnisch-jüdischer Eltern in Miskolc, Ungarn geboren.

Er eröffnete im Jahre 1900 in Budapest eine Praxis als Neurologe und begann 1908, als er Sigmund Freud kennenlernte, die Psychoanalyse zu praktizieren. Er war über 25 Jahre einer der engsten Freunde und Mitarbeiter von Freud.

Georg Groddeck, Schüler von Bismarcks Leibarzt Schweining, behandelte die Patienten in seinem Sanatorium in Baden-Baden seit 1900 mit Diät, Massage und Bädern und kam schon 1909 auf einen Weg der Behandlung, den er erst später – nach der Lektüre von Freuds Werken – als den der Psychoanalyse erkannte. In seinem ersten Brief an Freud 1917 schrieb er:

„...daß Körper und Seele ein Gemeinsames sind, daß darin ein Es steckt, eine Kraft, von der wir gelebt werden, während wir zu leben glauben.“

Groddeck äußerte Zweifel daran, ob er ein Analytiker in Freuds Sinne sei. Er behandle nicht Neurosen, sondern körperliche, organische Leiden, und er sei – im Gegensatz zu Freud – davon überzeugt, daß das ganze Leben des Menschen uneingeschränkt unter dem Einfluß des Unbewußten stünde.

Freud baute später den Begriff vom Es, den Groddeck bei Nietzsche vorfand, in sein Strukturmodell der Psyche ein.

Der gewissenhaft und systematisch arbeitende Freud kritisierte häufig die undogmatische und intuitive Auffassungsweise von Groddeck. Da er aber dessen lebens- und phantasievolle Persönlichkeit schätzte, förderte er den Wegbereiter der psychosomatischen Medizin über viele Jahre, indem er für die Veröffentlichung von Groddecks Schriften sorgte und ihm Patienten schickte.

Ferenczi, der die ersten Veröffentlichungen von Groddeck referierte, schrieb im August 1921 zum ersten Mal an den Kollegen. Er meldete sich und seine Frau für einen Besuch in Groddecks Sanatorium an, um dessen Methoden am Ort studieren zu können. Schon nach dem ersten Besuch ging Ferenczi von der Anrede „Sehr geehrter Herr Kollege“ zu „Lieber Freund“ über und teilte sich Groddeck vertrauensvoll mit:

„Es ist also auch objektiv genommen keine Kleinigkeit, wenn ich mich nach diesen Antezedenzen von Ihrer Natürlichkeit, Ihrer natürlichen Liebenswürdigkeit und Freundschaftlichkeit für besiegt erkläre. Nie noch habe ich mich einem Manne gegenüber so freimütig geäußert, auch dem 'Siegmund' (Freud) gegenüber nicht,.... Zeitweise ließ ich mich durch ihn analysieren (einmal 3, einmal 4-5 Wochen lang), jahrelang reisten wir jeden Sommer zusammen: ich

konnte mich ihm nicht ganz frei eröffnen; er hatte zuviel von jener 'scheuen Achtung', er war mir zu groß, zu viel vom Vater.“

Ferenczi litt lebenslang an einem unersättlichen Bedürfnis nach Liebe und Anerkennung, das vor allem in der Beziehung zu Freud eine Rolle spielte. Ernest Jones berichtet in seiner Freud-Biographie, Freud habe sich sofort von Ferenczis Begeisterung und seinem lebhaften, spekulativem Geist – Eigenschaften, zu denen Freud selbst neigte, die er aber bei sich unterdrückte – angezogen gefühlt und immer starkes väterliches Interesse für Ferenczis Privatleben und persönliche Schwierigkeiten, vor allem für dessen ungewöhnlich schwere Hypochondrie gezeigt.

Der mit der kühnen Phantasie Ferenczis verbundene Mangel an kritischen Fähigkeiten und das Übermaß an Bewunderung, das er Freud entgegenbrachte und das gelegentlich in affektive Opposition umschlug, brachten jedoch auch Mißklänge in die Freundschaft.

Ferenczi war schon beim ersten Aufenthalt in Baden zu Groddecks Patient geworden. Von 1921 an hielt er sich jährlich ein paar Wochen in Groddecks Sanatorium, der Villa Marienhöhe, auf. Die freundschaftlichen Besuche sollten gleichzeitig seiner Heilung dienen.

Einen großen Teil der Briefe an Groddeck nehmen Ferenczis hypochondrische, in vielen Details ausgemalten Schilderungen seiner Symptome, vor allem der Arbeitshemmung und der Schlaflosigkeit ein, verbunden mit ausführlichen Interpretationen: „Bei Nacht kühle ich derzeit nicht ab; allerdings bin ich seit der kalten Jahreszeit ganz in Wolle gewickelt (Wickelkind). Zu meiner Schande gestehe ich, daß ich l. immer noch allnächtlich 1/4 S. Medinal nehme, 2. mir die Nase mit einem Draht spreizen muß, 3. die Gehörgänge mit Watte zustopfe, damit ich schlafen kann. Als neu aufflackerndes Symptom melde ich Augenflimmern, das sich durch Tieflagern des Kopfes mildern läßt.“

Aus den Briefen geht hervor, daß Groddeck sich auch schriftlich eingehend analytisch mit den seelischen Konflikten des Freundes beschäftigt haben muß.

In einem Brief aus dem Jahre 1922 äußerte Ferenczi Ansichten über die Selbstanalyse und kritisierte Groddecks mißtrauische Haltung zur Wissenschaft.

Mit der Antwort Groddecks tritt uns dessen ganze ungewöhnliche Persönlichkeit entgegen:

„Nun sehe ich aber nicht ein, warum mich das Leben nicht ebenso gut als Instrument zu meiner Analyse wie zu der eines anderen gebrauchen sollte. ... Ich glaube, der Unterschied zwischen uns beiden ist der, daß Du gezwungen bist, die Dinge verstehen zu wollen und daß ich gezwungen bin, nicht verstehen zu wollen. ... Ich habe nun einmal das Unbestimmte gern, zweifle lieber und lasse vor allem gern für mich sorgen. Deshalb ist die Erfindung des Es für mich so bequem. ... Mir kommt es so vor, als ob die Wissenschaft in dem Moment aufhört, in dem sie in eine Regel verwandelt, ein Gesetz wird. Der Prozeß des Gesetzemachens ist nach meiner Meinung in unserm Spezialfach schon so weit vorgeschritten, daß wesentliche Dinge nicht mehr von überzeugten Analytikern entdeckt werden können, sondern nur von Zweiflern, zu denen ich Freud, Dich und mich rechne. ... Und nun kommt für mich ein böser Satz: 'Die Analyse ist ein soziales Phänomen, eine Wiederholung der seinerzeitigen Erziehung.' (Ferenczi) Ja, darauf läuft es leider hinaus, aber wir machen das nicht, weil es gut ist, sondern weil wir eitel sind, und wir stiften oft Unheil mit unserem Erziehen. Weder mich noch andere bessern wollen, wer das könnte, wäre wahrhaft ein Messias. ... Daß die bezopften Kollegen so auf der Analyse jedes Aspiranten bestehen, ist doch nur, um hervorzuheben: Wir Klugen brauchen das nicht, sie sind ja alle nicht analysiert worden. Aber ihr seid dumm, also kommt gefälligst und hört, was weise Männer über Ödipus, Totem und Tabu, kindliche Sexualtheorien, Anal- und Kastrationskomplexe Freud nachsprechen können, ohne ihn zu verstehen.“

Wenn Groddecks geistvoll-ironische Wendungen mitunter auch fatalistisch anmuten, so zeugt doch die Drastik des Ausdrucks von seiner schöpferischen Lebenskraft und der Freude am Dasein. Er gefiel sich in seinem Außenseitertum, nannte sich selbst einen „wildem Analytiker“ und trachtete in der Darstellung seiner Auffassungsweise immer nach Originalität.

Ferenczi arbeitete 1924 intensiv an seinem „Versuch einer Genitaltheorie“, einer spekulativen onto- und phylogenetischen Theorie der Sexualvorgänge. Er

konkretisierte die sogenannte aktive Technik, therapierte zehn Stunden am Tag und erteilte einer zunehmenden Anzahl amerikanischer Schüler Lehranalysen. Nach der Rückkehr von einer längeren Vortragsreise durch die USA beklagte er sich in einem Brief an Groddeck über die Schwierigkeiten, die er unter dem reaktionären, antisemitischen Horthy-Regime in Ungarn zu erleiden hatte:

„Es ist etwas Tragisches darin, wenn einem nach 50jährigem heimatlichen Fühlen und Denken auf einmal die Zugehörigkeit zur nationalen Gemeinschaft strittig gemacht wird.“

Er wurde zuletzt sogar aus der ungarischen Ärztekammer ausgeschlossen.

Wie sehr Ferenczi sich von der Geborgenheit und ausgelassenen Fröhlichkeit des Groddeck'schen Familienlebens angezogen fühlte, erfahren wir aus einem Brief von 1928:

„Feste zu feiern, anmutig zu geben und zu nehmen, ist nun einmal eine Spezialität der Marienhöhe... Die Zeilen der lieben Emke zeugen von der unverwundlichen Lustigkeit und vom Enthusiasmus, den wir an ihr so lieben. Für einen Moment tauchte beim Lesen ihres Briefes das liebliche Bild Eures Heims und der kleinen Hütte wie lebendig vor uns auf.“

Einen faszinierenden Einblick in das Leben im Sanatorium, von den Patienten als „Sanatorium“ bezeichnet, geben auch die im Anhang des Buches veröffentlichten Briefe von Frédéric Kovács, einem Freund Ferenczis aus Budapest, der sich 1927 einige Wochen in Baden zur Kur aufhielt und deren Umstände lebhaft beschreibt.

Kurz vor seinem Tode schrieb Ferenczi im März 1933 Groddeck über den Ausbruch seiner Krankheit, einer gefährlichen Anämie.

Für seinen psychisch schlechten Zustand machte er die gestörte Beziehung zu Freud verantwortlich. Die Differenzen zwischen Freud und Ferenczi betrafen vor allem die Behandlungstechnik.

Ferenczi hatte darin undogmatische Änderungen vorgenommen, die am Ende auf eine Verletzung der Abstinenzregel hinausliefen. Um das Gefühl des Ungeliebtheits in der Kindheit zu neutralisieren, erlaubte er seinen Patienten, ihn zu küssen und zu streicheln und erwiderte diese Zärtlichkeiten auch. Freud warnte ihn vor solchen Praktiken

und Ferenczi, der auf Freuds Lob und Würdigung angewiesen war, stellte sich taub gegen dessen Kritik und zog sich immer mehr zurück.

Groddeck schrieb im Februar 1934, Sándor gewissermaßen nachrufend und die Beziehung zu ihm resümierend, an Gisella Ferenczi:

„All die letzten Jahre habe ich nur schweren Herzens an Sándors Leben denken können. Er ist seinem Forschergeist zum Opfer gefallen, ein Schicksal, das mir nur durch meinen mangelnden Wissensdurst erspart worden ist... Er hat mir gegenüber den Ausdruck gebraucht: ich atomisiere die Seele. Solch

ein Atomisieren kann aber nur... mit der Selbstaflösung enden, denn der andre Mensch ist und bleibt für uns ein Geheimnis; wir können nur unsre eigene Seele atomisieren, und das vernichtet uns.“

Groddeck, der in seinen letzten Lebensjahren eine Vielzahl von Artikeln über die seelische Bedingtheit organischer Leiden geschrieben hatte und bis zuletzt viele Patienten durch eine Kombination von Psychoanalyse und Physiotherapie heilte, starb nach mehreren Herzinfällen ein Jahr nach Ferenczi.

Die beiden Ärzte und Heiler stehen noch immer im Geruch der Ketzerei und sind heute fast

der Vergessenheit und Verkenning anheimgefallen. Sie hätten wohl kaum eine Chance, in die psychoanalytischen Lehrinstitute aufgenommen zu werden, meinte Anna Freud. Die institutionalisierte Psychoanalyse hat ihre Störenfriede gezähmt, und die Frage ist immer noch offen, welchen Gebrauch die Nachwelt von ihren Entdeckungen machen wird.

Regina Kossek

Sándor Ferenczi/Georg Groddeck, Briefwechsel 1921 bis 1933, Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuchverlag), 1986, Kt. 110 S.

## Zwei Mal Halley

„Zwei Mal Halley“ - Ernst Jüngers schmales Journal einer Reise nach Malaysia und Indonesien steht unter dem Zeichen seiner Wiederbegegnung mit dem kosmischen Pendler, der für irdische Beobachter nur alle 76,2 Jahre sichtbar wird.

Das zentrale, titelgebende Ereignis selbst bleibt unspektakulär auch in den Augen Jüngers: „Diesmal schien er mir etwas größer, doch ebenso wenig imponierend wie damals – schweiflos, diffus, etwa wie ein Garnknäuel.“ Zweimal hat Ernst Jünger den Halleyschen Kometen beobachtet – als Fünfzehnjähriger 1910 gemeinsam mit seiner Familie in Rehburg und als Eiuundneunzigjähriger in Kuala Lumpur. Fast acht Jahrzehnte liegen zwischen diesen beiden Begegnungen, sechsundsiebzig Jahre literarischer Produktivität eines Autors, der sich in seinem vorerst letzten Werk die Frage stellt, ob er „nicht im Grunde als Leser gelebt habe“. „Zwei Mal Halley“ – für einen Augenblick und für wenige Tagebuchseiten scheint Vergangenheit, scheint Vergangenes wiedergewonnen, stillgestellt zur historischen Familienszene: „der Vater inmitten seiner großen Familie“.

Noch einmal rückt für Ernst Jünger die Gestalt des Vaters in den Mittelpunkt, noch einmal geraten dessen überlegene Ironie, „das rationale Klima der Heidelberger Universität“, und Jüngers „fast zärtliche Bewunderung der in der Natur waltenden Kräfte und ihrer Listen“ aneinander. Dann kehrt sich die Betrachtung erneut dem Kometen am Urwaldhimmel zu, und die Bilanz, die Ernst Jünger, letzter

Überlebender jener Rehburger Familienszene, aus sechsundsiebzig Jahren erlebter Geschichte zieht, ist vernichtend: „Und wenn sich etwas geändert hat, so die Stimmung – vom Optimismus (...) blieb keine Spur zurück.“

Ein ausgeprägter Optimist freilich ist Jünger nie gewesen, eher ein Draufgänger, dessen Handeln und Denken einen starken Hang zur Flucht nach vorn verriet. Dies gilt für den frühen Jünger, dessen militärische und essayistische Stoßtrupputernehmen („Die totale Mobilmachung“) Positionen markierten, die später von den „subalternen Polytechnikern der Macht“ dankbar übernommen wurden. Und dies gilt zumal für den Tagebuchautor Ernst Jünger, der einmal im Rückblick auf die Verarbeitung seiner ersten Kriegserlebnisse schrieb: „ein übermächtiges, ja tödliches Erleben ist durch Autorschaft zu bewältigen“. Von Anfang an hat diese Form literarischer Lebensbewältigung im Werk Jüngers den Raum okkupiert, der bei anderen Schriftstellern den Memoiren, der mehr oder minder selbstkritischen Bilanz, vorbehalten ist. So blieb das Unbewältigte unausgesprochen, verborgen unter der lakonischen Prägnanz des glänzenden Stilisten. Umso bedeutsamer sind die – durch eine Jüngersche Maxime als

„Fundstellen“ bestimmten – Brüche in der kunstvollen Oberfläche.

Wenn Ernst Jünger nach Beendigung seiner allnächtlichen Lektüre den Vorrang der „Welt der Bücher“ gegenüber dem, die Erwartungen nur allzuoft enttäuschenden, Erlebnis mit der Feststellung zu begründen sucht, „daß die Autoren den Stoff in höherer Ordnung vortragen“, so weist er damit seinem eigenen Reisejournal einen subalternen Rang zu. War der Jüngersche Eklektizismus früherer Jahre selten um eine, wenn auch bisweilen obskure, „höhere Ordnung“ verlegen, so spricht aus „Zwei Mal Halley“ oft unverhohlene Ratlosigkeit.

„Ich meine, es fehlte einer, der den Weg kennt, also ein Kundiger“, heißt es rückblickend, „kein Guru der hohen Weisung“, sondern „ein Mitverschwoener“. Vom hypertrophen Nimbus einer „Nigromontan/Schwarzenberg“-Gestalt bleibt da nicht mehr viel übrig. Aber die Rückkehr des Kometen führt nicht nur zur unwillkürlichen Wiederbegegnung mit der eigenen Vergangenheit, sondern rückt – als zufällige Momentaufnahme – auch die aktuelle Gegenwart ins Bild. Es sind traurige Tropen, in die die Reise den passionierten Entomologen und Gärtner führt. Koloniale Vergangenheit, Massentourismus und Überbevölkerung vereinigen sich in hybrider Synthese. Großstädte wachsen in den Urwald hinein, in dessen Dickichten letzte Bestandsaufnahmen erfolgen, bevor mit dem Sterben der Regenwälder neun Zehntel aller Tier- und Pflanzenarten zu Museumsobjekten werden: „Bald wird es auch hier nur noch die Parkplatznot ge-

ben, dafür keine Bäume mehr. In dieser Voraussicht sammeln wir nicht mehr wie die Seitz, Frustorfer, Ribbe und andere reisende Forscher des vorigen Jahrhunderts – sie schwelgten noch in der Fülle; wir beklagen deren Schwund.“

Trotz solcher Klagen gibt Jünger sich gefaßt: „Dem nun anhebenden, dem Weltzeitalter des Wassermannes, wird eine ungemaine Vergeistigung zugeschrieben, die sich vorerst zerstörend, als Nivellierung, ankündigt.“ Weitreichende Prognosen Jüngers sind nicht neu, nie aber wirkten sie halbherziger, stärker von Zweifeln an ihrer historischen Maßlosigkeit überschattet, und Grund genug dafür ist vorhanden.

Auf dem Rückflug wird der Autor der „Strahlungen“ mit Nachrichten über die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl konfrontiert und pariert zunächst mit gewohnter Routine: „Vielleicht wird nun bald in jedem Haushalt ein Geigerzähler neben dem Barometer stehen und die Wettermeldung plutonisch ergänzt werden.“ Dann jedoch lassen sich Zweifel und Unruhe nicht mehr verbergen, und es kommt zu einer grotesken Szene. Auf dem Laufgang des Flugzeuges, das mit Projektilegeschwindigkeit auf Europa zufliegt, geht Ernst Jünger schlaf-

los im dämmerigen Licht der nächtlichen Notbeleuchtung auf und ab: „Zuweilen wird uns das Phantastische, ja das Unmögliche unserer Existenz bewußt. Der Verdacht, daß wir nur träumen, läßt sich, besonders in den Pausen nicht abweisen.“ Und noch einmal, quasi am Rande seiner Notizen, zieht er Bilanz: „Wir halten mit unserer Entwicklung nicht mehr Schritt.“ Aber will Ernst Jünger das überhaupt noch? Das Büchlein klingt versöhnlich aus, vielleicht auch nur ein wenig müde. Im Wilflinger Garten hat sich wenig geändert; vom Reaktorunfall hat man im Dorf nur aus der Zeitung erfahren, doch will man schon vor den Presseberichten „eine Wolke von ungewöhnlicher Farbe“ gesehen haben. Nur eine Wolke, der Platz neben dem Barometer wird also vorerst leer bleiben, und die neuen „Strahlungen“ wird ein anderer schreiben müssen.

„Das Ephemere hat seinen besonderen Reiz“, notierte Ernst Jünger am 3. Mai 1986, und dies gilt auch für „Zwei Mal Halley“, ein Buch, das so unspektakulär ist wie das Himmelsereignis, dem es seinen Titel verdankt.

Ulrich Baron

Ernst Jünger: „Zwei Mal Halley“. Klett-Cotta 1987. 104 Seiten.

## Argumentum e Silentio

*Argumentum e Silentio* – mit diesem Titel von Celans Gedicht war das erste Internationale Paul-Celan-Symposium überschrieben, das im Oktober 1984 in Seattle stattfand. Seine Beiträge sind jetzt in einem Sammelband erschienen, der zum ersten Mal das ganze Spektrum der Aufnahme zeigt, die Celans Werk weit über Deutschlands oder Frankreichs Grenzen hinaus gefunden hat.

Die innere Spannweite einer Dichtung ist, nach einem Wort Beda Allemanns, identisch mit dem von ihr zurückgelegten Weg. Für Celans Lyrik beginnt dieser Weg in seiner bukowinischen Heimatstadt Czernowitz, die Edith Silbermann in ihrer Erinnerung an Celan schildert. Der Weg führt über ein Arbeitslager am Bug, die Ermordung der Eltern 1942, nach Bukarest und Wien und von dort 1948 ins Exil nach Paris. Celans Judentum, seiner Erfahrung des Holocaust und seinem Versuch, literarische Traditionen von Grund auf zu verändern, sind eigene Abschnitte mit ihren Referaten gewidmet. Aber die innere Spannweite dieser Dichtung prägt auch Celans profunde Kenntnis europäischer Lyrik und seine zahlreichen Übersetzungen aus dem Französischen, Englischen, Italienischen, Russischen oder Hebräischen, in denen sich zugleich die Entwicklung seiner eigenen Lyrik spiegelt. Daß jede Gedichtübertragung ein Deutungsversuch des Übersetzers ist, zeigen nebeneinander gestellte Übertragungen jeweils eines Gedichts von Celan, dessen Werk in alle Welt Sprachen übersetzt wird. Fragt man nach Grundtendenzen der Celanforschung, so kristallisieren sich bei aller Vielfalt zwei heraus: Zum einen suchen die Interpretationen immer mehr Celans poetische Verfahrensweise als ganze in den Blick zu bekommen. Rolf Büchers „Leseversuch an Celan-Entwürfen“, Jacques Derridas „Schibboleth“ über die Datierung von Celans Gedichten oder Jean Bollacks Aufsatz „Paul Celan über seine Sprache“ zeugen davon. Zugleich aber – und das mag mit dem veränderten Blick auf Celans ganze Verfahrensweise zusammenhängen – tritt die Negativität dieser Lyrik, ihre Auflösung von Sinneinheiten, ihr immens erschwertes Verständnis und die Todesmotivik hervor. So liest Hans-Georg Gadamer „Celans Schlußgedicht“, das Fazit seines gesamten lyri-

schen Werks, als „einen Zusammenbruch von Sinnerwartung, der ein Standhalten ohne Vorauswirken und Glauben an ein Heiles ist“.

Unter dem Titel „Datum und Zitat bei Paul Celan“ sind zu gleicher Zeit die Beiträge eines internationalen Kolloquiums erschienen, das im Januar 1986 in Haifa stattfand. In den Diskussionen zwischen israelitischen Wissenschaftlern und Dichtern mit ihren Kollegen aus Europa und Amerika ging es vor allem um jene historischen Daten, die Celans Gedicht zitiert, und die, von seinen nachgelassenen Texten her, den Ort dieser Begegnung nicht zufällig erscheinen lassen. Im Herbst 1969 besuchte Celan kurz vor seinem Tod zum ersten und einzigen Mal Israel. Seine letzten Gedichte über Jerusalem, die man in seinem Nachlaß fand, zeigen Stationen von Celans Reise, die von der literarischen Öffentlichkeit Israels aufmerksam begleitet wurde und Jahre später unvergessen ist. Daß ein Dialog zwischen Deutschen und Juden auch in der Literaturwissenschaft nicht frei von Spannungen ist, zeigte der kritische Einwand des israelischen Schriftstellers Tuvia Rübner gegen einzelne Sprachmuster in Celan-Deutungen, die über den Völkermord an Juden schreiben. Hier muß die deutsche Literaturwissenschaft erst noch zu jener Aufmerksamkeit finden, von der Celan mit Malebranche sagt, sie sei das natürliche Gebet der Seele.

Thomas Sparr

*Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan Symposium.* Hrsg. von Amy D. Colin. Verlagde Gruyter Berlin, New York 1987, 452 S.

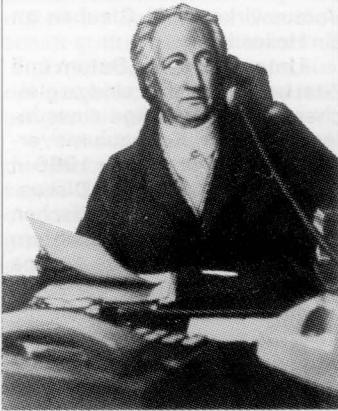
*Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul-Celan-Colloquiums Haifa 1986.* Hrsg. von Chaim Shoham und Bernd Witte. Verlag Peter Lang, Bern, Frankfurt a.M., New York und Paris 1987, 242 S.



# UMBRUCH

Zeitschrift für Kultur · Heft 2/87 · 7 DM

**Schwindet  
die Schrift im  
Medienrauschen?  
Goethe  
elektronisch.**



**Worte-lesen, Bilder-schauen, Fern-sehen.** Auf dem Weg in eine dritte Kultur? · **Aufmerken und Anzapfen!** Über das Elend der Medienforschung und die Schwachpunkte linker Fernsehkritik · **Oralität — Schriftkultur.** Ein Zwischenspiel · **Viermal Schrift · Literatur und Verkabelung · Von MedienMaschinen & KopfKörpern.** Postmoderne Strategien der Moderne · **Von der Erektion des Herrn S. bis zum Volkszählungsboykott.** Zensur in der BRD

»Die Tränen der Unterdrückten sind die Tränen Gottes«. Der Maler Jörg Shimon Schuldness · »Ich sage das Gegenteil, nur nicht immer«. Kurt Schwitters' frühe Collage-Texte · **Kunst im Netzwerk.** Ein neues Vermittlungskonzept braucht neue Medien: Computer · Die »Dinner Party« in Frankfurt.

Das neue Heft ist jetzt im Buchhandel erhältlich oder (bitte 7 DM + 1,40 Porto als Scheck oder Briefmarken gleich mitschicken) direkt vom

# UMBRUCH

Mainzer Landstr. 147, 6000 Frankfurt 1

## Dialektik der Erinnerung

Die Literatur ist der Ort, wo der Preis, den wir für unser tägliches Weiterleben, unser alltägliches Überleben zahlen müssen, immer neu genannt wird. Sie ist der Ort, wo die Vergangenheit, ihre Intensitäten, die verschwundenen und vergessenen Menschen und Dinge ihr Recht auf Erinnerung einklagen, das sie im Alltag nicht haben können, weil wir nicht leben könnten, ohne zu vergessen. Vergessen zu können, nicht immer von den gleichen Erinnerungen heimgesucht zu werden, war das Ziel der klassischen Psychoanalyse. Und derjenige, der sich um jeden Preis erinnern will, erinnern muß, riskiert, vom Schock des Wiedererkennens und unendlicher Traurigkeit aufgezehrt zu werden. Er fällt aus allen Ordnungen heraus, die uns das Leben erträglich machen, aus der Gewöhnung, den kleinen Freuden, dem scheinbar normalen Ablauf der Zeit.

So geht es auch dem vierzigjährigen Christian F., der Hauptfigur in Paul Kerstens neuem Roman. Vom Tod seiner Frau verstört, sucht er einen Therapeuten auf, der ihn, so empfindet es F., in seine Diagnose einsperrt, ihn ausbeutet, aussaugt und schließlich, als F. sich wehrt, in die Psychiatrie einweisen läßt. Der Roman Kerstens enthält eine Rahmenhandlung, den Briefwechsel von F.s Therapeuten mit dem behandelnden Arzt in der Anstalt, ein höflicher Austausch leicht differierender Diagnosen und ein Disput über die Rolle des Schreibens, das F. in der Anstalt beharrlich betreibt, während er sonst nur in Apathie und Stupor versinkt. Im Zentrum des Romans stehen die Briefe und Notizen F.s, nie abgesandte Botschaften an seinen Analytiker, Anklagen, Erklärungen, Erinnerungen, Träume. Skizzen, Szenarios, magische, bedrohliche, düster schöne Bilder. Bilder, die immer wieder um den Tod von Brigitte, F.s Frau kreisen, um die Diagnose des Analytikers, der F.s Ängste und Obsessionen als verborgene Lüste eines Mannes mit cannibalistischen und nekrophilen Neigungen betrachtet, aber um der Stimmigkeit seiner Interpretation willen gar nicht wissen will, was F. wirklich empfindet. F. inszeniert sogar Träume für den Analytiker, die dieser begierig aufnimmt und damit selbst zum Opfer wird, als das F. sich erfährt. Opfer und Täter, Jäger und Gejagde, Fressender und Gefressener: eine archaische Welt des gegenseitigen Tötens und Verzehens, des permanenten Sterbens öffnet sich wie ein Abgrund in den

Träumen und Erinnerungen F.s, eine Welt, die grausam bewahrt wird vom Sterben seiner Frau, das er nicht ertragen kann. Und diese Flucht vorm Tod Brigittes, eine Flucht vor ihrem Leichnam, ihrem Begräbnis sogar ist die Schuld, die F. selbst auszutragen hat und die er in der scheiternden Analyse gerade nicht bearbeiten konnte.

F. will in den alltäglichen Tod, das Vergessen, das Stumpfwerden der Empfindungen und die Entzauberung der Welt, nicht einwilligen. Sein Begehren, die Intensität der Erfahrung, die die Kindheit gewährte, wiederzuerlangen, die Vergangenheit zum Leben zu erwecken und sich dem Tod zu verweigern, ist es wohl, das die Kommunikation mit dem Analytiker unmöglich macht und das Schreiben in der Anstalt zum einzigen Weg werden läßt. Und damit wird Kerstens Roman, der an die Antipsychiatrie-Thematik von Heinar Kipphardts »März« anknüpft und an die Borderline-Erfahrung in Peter Handkes »Stunde der wahren Empfindung«, darüber hinaus zu einem Roman über das Schreiben und die Erinnerung. Es ist, als hätte F. das Scheitern seiner Analyse absichtlich inszeniert, um in der Abgeschiedenheit der Anstalt hinabzusteigen in einen Bereich verbewußter Erfahrung, der gewöhnlich verdrängt bleiben muß. Damit wird F.s Krankheit und Einsperrung zur Metapher dafür, was Literatur zum großen Teil überhaupt tut: Sie überantwortet ihre Produzenten einer potentiellen oder tatsächlichen Gefahr, damit im Strom des Lebens »etwas bleibt«: »Was bleiben wird von

diesem Sommer: die Berührung eines Schmetterlingsflügels am Hals, als in der Mittagsstunde die Hitze sich staute hinterm Haus. Das war auch der Moment, in dem der Stein Feuer fing. Und abends nach dem trockenen Gewitter spannte der Rasensprenger einen Regenbogen über die Mauer bis zum Waldrand. Viel wird allerdings nicht bleiben von der Hoffnung auf noch kürzere Dunkelheiten und noch hellere Nächte, in denen die Vögel und Bäume nicht schlafen und immer mehr Erinnerungen wach werden an das grüne Rauschen, das der Sommer früher einmal war.«

F. gelingt es, in einem mühsamen und schmerzlichen Weg des Aufzeichnens und Sich-Zurück tastens, sich den Obsessionen im Zusammenhang mit dem Tod seiner Frau so zu nähern, daß in ihnen auch die Wünsche und Intensitäten der Vergangenheit, der Kindheit sichtbar werden und die Maske des Schreckens abnehmen dürfen, in der sie uns sonst einzig zugänglich bleiben. Kerstens präzise, schöne Sprache zeichnet die Zustände F.s nachvollziehbar auf, macht sie transparent für die tiefe Ambivalenz, die sich in F.s Anstrengungen artikuliert. Denn das Festhalten daran, die Welt müsse immer so vielfältig, offen, beziehungsreich sein, wie sie in der Kindheit war, ist zugleich die Verdrängung des Todes, die F. bei seiner Frau praktiziert hat. Um in den Tod einzuwilligen, müssen wir aber immer schon ein Stück sterben, zurücknehmen, vergessen. In dem Zwischenraum siedeln sich Verzweiflung und Krankheit, aber auch Sehnsucht und Erinnerung an. Dieser ganze Zwischenraum, mit seiner Schönheit und seinem Schrecken, wird von Kerstens Roman ausgeschritten.

Martin Hielscher

Paul Kersten: *Briefe eines Menschenfressers, Roman, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1987, 170 Seiten.*

## Der zerplitterte Mohr

Als Matthias Roth seiner Sekretärin den Porzellanmohren, der das Objekt ihrer Neugierde geworden ist, in die Universität tragen will, geschieht eines jener alltäglichen Malheure: ein Lausejunge trifft ihn so akkurat mit seinem Schneeball, daß Roth das sorgfältig geschnürte Paket mit dem Mohren fallen lassen muß und dieser in tausend Scherben zer springt. Geschieht ihm gerade recht, möchte der Leser sagen, der den geistreichen, aber arroganten Betrachtungen des Anglistikdozenten Roth bis dahin gefolgt ist – und bekommt sogleich ein neues, ungeahntes Beispiel von Roths perfidem Analyserzwang geliefert: als er der von seiner Redekunst verführten und durch seine Aufmerksamkeit geschmeichelten Sekretärin die zuinnerst zerrüttete Gabe überreicht, fällt sein Blick nicht auf die Statue, sondern er weidet sich an den entgleisenden Zügen der erschreckten und enttäuschten Frau.

Die Zwänge – und die ihm unbe wußt unterlaufenden Racheaktionen in Gestalt seiner alltäglichen, von Einfällen gehetzten, immer unbarmherzigen Weltzergliederung – dieses intellektuellen Sonderlings darzustellen, ist die große Leistung von Brigitte Kronauers Roman „Berrittener Bogenschütze“. Roth steuert langsam auf das Alter zu, ist vom Leben und der eigenen Liebesunfähigkeit frustriert und wartet gleichwohl immer auf Erlösung. Der Mangel dieses Romans scheint aber zu sein, daß er die penetrant misanthropische Perspektive lediglich exponiert, ohne sie zu überschreiten: alle Einfälle, alle zum Teil wunderbaren Beschreibungen (die Welt eines Aldi-Einkäufers wie die Mahlzeit in einem Haute-Cuisine-Tempel) sind dem Bewußtseinsstrom Roths zugeordnet, der dadurch nicht nur überdreht wirkt, sondern als literarische Figur auch unglaubwürdig wird. Ein Verdacht schleicht sich ein: ist die überwältigende, einstimmig euphorische Rezeption dieses Romans durch das deutsche Feuilleton vielleicht dadurch zu erklären, daß sich deren Exponenten wohlgefällig in der überintellektuellen und gefühlsarmen Gestalt Roths wiedererkennen und sich von ihr in ihren Denkwängen bestätigen lassen, durch sie sich vom Leben der anderen so stark unterscheiden, daß ihnen das Leben wie's erlebt und nicht erdacht sein will, zu entgleiten droht? Dieser Verdacht drängt sich auch insofern auf, als die meisten Rezensenten den Aufbruch Roths in eine andere Erfahrungsweise als

die Wahrheit des Textes verstehen und begrüßen. Roths Verlangen nach Erlösung durch Ekstase, Epiphanie und mystisches Einheitserleben wird als möglicher und nachahmenswerter Zugang zu einer „wirklicheren Wirklichkeit“ verstanden. Müßte man aber in diesen imaginären Wunscherfüllungen nicht eher die Kehrseite von Bezugs unfähigkeit und unterdrückter Todesfurcht erkennen? Diese Vermutung bestätigt der Gang der Handlung, der Roth nach den Verschmelzungserlebnissen mit der Natur der meernahen Täler Norditaliens nur um so mehr in der Lügenhaftigkeit seiner Existenz versinken läßt.

Bei Joseph Conrad, über dessen Romane und Erzählungen Roth unablässig ausgefeilte Essays vor sich hin spricht, findet er die Inbilder eines intensiven, abenteuerlichen und zum (Gefühls-) Rausch fähigen Lebens. Gleichzeitig durchschaut er aber auch in dieser Literatur die geheimen, banalen und egoistischen Motive, in denen sich die ersehnte Leidenschaft als zuinnerst leer erweist. Immerhin begegnet Roth in den fernen, ihn nicht bedrängenden Figuren eines anderen Jahrhunderts Personen und Handlungen, denen er Achtung entgegen bringen kann, deren Scheitern er zwar bemerkt – aber mit Melancholie und Sympathie. Achtung erfährt in Roths Leben nur eine einzige Gestalt, seine Geliebte Marianne, und das auch erst in dem Moment, da sie sich ihm auf immer entzogen hat. Roth, der überall in der Natur Pfeile wahrzunehmen glaubt, hält sich als „Bogen-

schütze“ die möglichen Kränkungen durch seine Mitmenschen mit den giftigen Pfeilen seiner analytischen Beobachtungsgabe vom Halse.

Roth ist – z.B. wenn er Orte danach beurteilt, ob er an ihnen sterben möchte – zutiefst vom Tode fasziniert. Das Sprechen seiner Conrad-Interpretationen hat häufig die Gestalt des Mohren zum realen oder später zum vorgestellten Gegenüber, ganz als wollte er diese schwarze Figur des Todes mit seinen Reden bannen oder zu einem Einverständnis mit ihm gelangen.

Daß die Rezensenten Roths Exaltationen einhellig als Durchbruch zu einer wahren Wirklichkeit verkennen, ist nicht nur ihnen anzulasten. Wie Peter Handke ist auch Brigitte Kronauer auf der Suche nach einem verborgenen Wesen der Dinge. Die Autorin, die einmal gesagt hat, daß das größte Unglück für sie wäre, „wenn die Wirklichkeit ausschließlich so wäre, wie von den anderen behauptet wird“,

scheint die Selbsttäuschungen Roths, die sie auf das genaueste schildert, selbst nicht sehen zu wollen. Die Wirklichkeit ist nicht die ekstatische Einheitserfahrung in Leidenschaft oder Naturmystik, sondern die stets verdrängte Wirklichkeit des Todes, für den im Roman das Bild des Porzellanmohren mit der Konfektschale steht. Markiert nicht sein Zersplittern den Moment, in dem Roth die Konturierung des Lebens durch den Tod vergißt und in die Unendlichkeit mystischen Erlebens ausweichen will? Es ist zu befürchten, daß die dem Roman immanente Kritik am Eigentlichkeitspathos in Gestalt der Conrad-Kritik Roths zu subtil und zu intellektuell ist, um die Faszination, die ohne Zweifel von Roth ausgeht, zu brechen.

Karin Schulze

Brigitte Kronauer: *Berrittener Bogenschütze*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986.



MAX ERNST: »Seelenfrieden«. Collage aus *La femme 100 têtes* (1929).

## Lustvoll arbiträre Prosa

Ein Detektiv übernimmt die Spurensuche einer einst zurückgezogen lebenden, schrullig ressentiment-sprühenden Existenz. Die Recherche hat der Detektiv sich selbst in Auftrag gegeben, sein Interesse – es läßt ihn mehrmals von England durch die nordfranzösischen Provinzen reisen – bezahlt niemand. Die Ergebnisse sind in einem literarischen Fragment zu lesen, in „Flauberts Papagei“.

Die Frage, was es wohl mit dem Papagei im Leben und Werk Flauberts auf sich habe, wo sich der authentische Buntspecht als Reliquie und ausgestopfter Blickfang ins Interieur der einfalllosen Behaglichkeit gemischt habe, solch drängender Wissensdurst läßt literaturwissenschaftliche Notdurft und die erdrückende Materialfülle des Empirikers (= Seiten- und Silbenzählers) befürchten. Mir ist die Frage eher gleich.

Aber jene, wenig spannungsfördernde Künstlichkeit der den Roman eröffnenden Frage bleibt nebensächlich, bietet sie Barnes doch eine unscheinbare Handhabe erzählerischer Ökonomie, wenn die Erzählfigur Geoffrey Braithwaite Flaubert Schritt für Schritt an den verschiedensten Orten aufspürt und das Geheimnis bis zum Schluß dann doch nicht preisgibt. Barnes hat nicht nur Mut und Witz, dem Leser eine andere Geschichte anzubieten, als der eine Monographie verheißende Titel des Buches verspricht. Barnes beweist auch die seltene Beherrschung erzählerischen Handwerks, mit dem scheinbar Beiläufigen zu beginnen und seinen Leser dabei vergessen zu lassen, worum es dem Helden Braithwaite eigentlich geht, um den Papagei im Roman immer wieder hervortreten zu lassen. Im technokratischen Jargon der Literaturwissenschaften firmiert dieses, von Barnes geschickt eingesetzte Verfahren als „sukzessive Informationsvergabe“ – eine Sukzession, die den Leser mit der ausbleibenden Beantwortung einer „Nicht-Frage“ aus dem Roman hinauskomplimentiert.

Geoffrey Braithwaite, ein verwitweter Arzt – einst mit einer gewissen Ellen verheiratet, die als Nachfahrin Emma Bovarys ihren Initialen getreu dem moderaten Eheglück eines wohlhabenden Familienlebens in andere Bekanntschaften entflohen, dieser gehörnte Charles Bovary unserer Tage erkundet

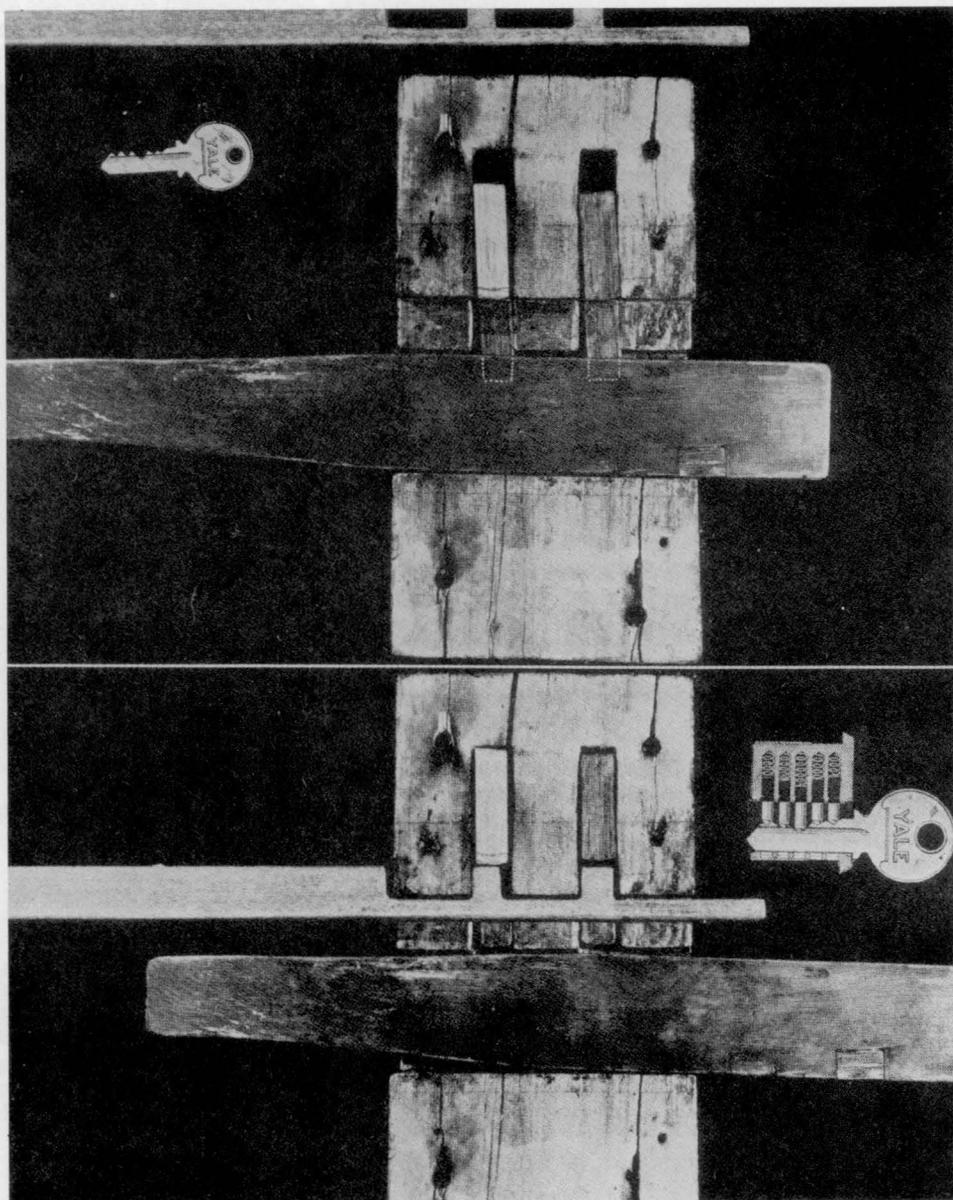
Stationen und Lebenszeugnisse Flauberts. Braithwaite plaudert, unterhält mit immer neuen Geschichten, vor allem seinen: Den Erlebnissen des Flaubert-Philologen, eines scheiternden, zugleich in seinen Reflexionen glänzenden Ein- und Nachfühlers im 20. Jahrhundert. Scheiternd, weil die Vorstellungskraft des Flaubert-Reisenden vor Ort, etwa in Croisset, dem Wohnsitz Flauberts, nicht gegen die allgegenwärtigen Zeugnisse indu-

striellen Aufbruchs ankommt: Eine Papierfabrik anstelle Flauberts vielbeschriebenem Landsitz gibt einfach keinen rechten Wallfahrtsort her. Die Gefühle gehen bloß futsch, wenn der ausgebauten Eisenbahnstrecke am gegenüberliegenden Seineufer donnernd Nutzung widerfährt. Vor allem, wenn man Eisenbahnen nur annähernd so haßt wie jener Kulturpessimist, dem die Fortschrittstümelei seiner Zeitgenossen den schriftstellerischen Alltag zum schier satanischen Gelächter befreite. Im „Dictionnaire des idées reçues“, dem bis heute gültigen Kompendium des Konformismus, dem Dictionnaire des Dämlichen ist alles gesagt. Stichwort Eisenbahn: „... Von dieser Erfindung schwärmen und sagen: 'Also, mein Lieber, ich sage Ihnen, heute morgen bin ich mit dem Zug nach X gefahren, dort habe ich meine Geschäfte erledigt usw., und um X

Uhr war ich schon wieder zu Hause!'“

In der Reihe der bekannteren Flaubert-Studien, von Heinrich Mann (Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand) über Jean-Paul Sartre (Der Idiot der Familie), Mario Vargas Llosa (Die ewige Orgie. Flaubert und Madame Bovary) bis zu Jean Améry's Gerichtsakte über den Romancier und Realisten Flaubert (Charles Bovary. Landarzt) ist das 1984 erstmals in London erschienene Buch von Julian Barnes die spielerischste Annäherung an den Lebenskampf des exzessiven Stubenhockers in Rouen – eine große Marginalie.

Wenn es richtig ist, daß jedes Zeitalter die Literatur bekommt, die es verdient, so erscheint in der Flaubert-Rezeption, die selbst literarisiert Sprache fand, ein Antlitz des jeweiligen Zeit-„geistes“: Verblüfft erkennt der Leser, daß der so gestrig scheinende engagiert diskursive Duk-



tus der Arbeiten Sartres oder Amérys kaum ein Jahrzehnt alt ist. Jean Améry hat seinerzeit den Realismus Flauberts mit der ihm eigenen Emphase vor den Richterstuhl einer noch mit vielen Hoffnungen befrachteten Vernunft gezerrt. Während heute eher darüber nachgedacht wird, welche Aposterioriker sich auf den Plätzen letztinstanzlicher Vernunft niederließen, entsteht lustvoll arbiträre Prosa, erscheinen wieder vornehmlich erzählende Texte wie „Flauberts Papagei“. Es ist kein Zufall, daß dieser Band in Zürich bei Haffmans erscheint, einem Verlag, der sich erfolgreich dem Programm amüsanter Literatur widmet. Deshalb sollte der Leser den plaudernden Barnes nicht unterschätzen. Trotz der offensichtlich fehlenden Systematik ist „Flauberts Papagei“ ein zumindest dem Améryschen „J'accuse“ ebenbürtiger Flaubert-Versuch.

Der Reiz solcher, bitte nicht gleich „postmodern“ zu nennender Literatur scheint mir im wiederholt angebotenen Kondensat des Alltäglichen, in der sich nur mittelbar auf das Bewußtsein des Lesers niederschlagenden Wahrnehmungsform des Erzählers zu liegen. So zeigt Barnes, wie sich flüchtige Wahrnehmungen zur Einsicht in das Schicksalhafte des gelebten Augenblicks verdichten: In Beobachtungen des scheinbar Banalen, ihrer atmosphärischen Rekonstruktion und Pathetisierung zu „Lebensweisheiten“ und deren redlich-ernüchternder Rückführung in schlichte Lebenszusammenhänge (die Umklammerung des zum „Real“ deklarierten). Etwa, wenn Barnes seinen Erzähler über Fährpassagen und Reisen im saisonalen „Jenseits“ resumieren läßt: „Ich mag diese Überfahrten außerhalb der Saison. Wenn man jung ist, bevorzugt man die ordinären Monate während der Hochsaison. Mit dem Älterwerden lernt man die dazwischenliegenden Zeiten schätzen, die Monate, die sich nicht entscheiden können. Das ist vielleicht eine Art Eingeständnis, daß die Dinge niemals wieder diese Bestimmtheit haben werden. Oder vielleicht ist es auch nur eine Art Eingeständnis, daß man leere Fahren bevorzugt.“ Ein Psychogramm des Altwerdens, der Lebenslage des melancholisch Unentschlossenen, neben sich Stehenden, der die stets forschende Bestimmtheit der Jugend mit resignierendem Lächeln quittiert. Ein Text, der

„Gelebtes“ voraussetzt und die Kontemplation eines gealterten Mannes mit dezent britischen Humor preisgibt. Ein Erzähler, der sich schnell „besinnt“ und verlegen die Anmaßung eines womöglich lebensdeutenden Pathos entschuldigt: Schließlich vibrieren die Casinotische an Bord der leeren Fähre in einigen Jahren auch ohne ihn – was soll der Quatsch.

Sartres allein schon in ihrem Umfang erdrückende Studie hatte die pathologischen Züge Flauberts im Blick, eines Bürgers, der sich im Laufe seines Lebens zunehmend, später ausschließlich über den solitären Akt des Schreibens (auch in seiner Liebe zu Louise Colet) definierte, bis aus dieser Existenz eine vom Schreiben getriebene, eine geschriebene wurde – sie im Schatten ihrer Literarizität zurückblieb.

Der genüßliche Biographismus des Flaubert-Kenners Barnes unterläuft das Pathos der Lebenshaltung und Selbstdeutung Flauberts mit einem Reportagestil, wie er in den letzten Jahren zunehmend in die Literatur einging. Statt dispositiver Strenge bietet Barnes gleich mit dem „ersten Bild“ zu Beginn seines Berichtes einen feuilletonistischen Einstieg – eine atmosphärische Schilderung zu Füßen der Flaubert-Statue in Rouen. Ein auf das Schriftstellerische schielender Reisebericht?

Aber einmal von Barnes Talent abgesehen: Warum ist „Flauberts Papagei“ für den Leser so reizvoll? Wie kommt es, daß der Band im „Spiegel“ eine selten freundliche Nacherzählung ohne die gewohnte ortlos kritische Attitüde des Magazins erhielt? Dazu zwei Gründe und eine handfeste Spekulation:

1. Julian Barnes macht die Flaubert-Recherche nebst Bewertung ihrer Ergebnisse selbst zum Gegenstand seiner Erzählung – womit der Leser zum augenzwinkernd angesprochenen Weggenossen auf den Spuren Flauberts wird.

2. Barnes versteht es, den Leser von vornherein durch die scheinbare Offenlegung seiner erzählerischen Strategie und die gelegentlich kokettierende Rechtfertigung seines Vorgehens – „seit meiner Kindheit treibt mein Instinkt mich noch immer, das Beste bis zum Schluß aufzubewahren“ – rhetorisch für sich zu gewinnen.

3. Das größte, zugleich mißverständlichste Angebot für den Leser liegt aber bei Flaubert

selbst, dem Schutzpatron aller privatistischen Kulturpessimisten, den stolz unter ihrem Gummibaum Aufbegehrenden. Wer wird da noch zwischen dem allein literarisch beschreibbaren „Ort“ des Flaubertschen Ressentiments gegen unsere Welt wie sie ist und dem gedanklichen Schulterschluß eines zornigen „Ohne mich“-Konservatismus zu unterscheiden wissen?

Erdmann Braschos

Julian Barnes, *Flauberts Papagei. Aus dem Englischen von Michael Walter*, Haffmans Verlag, 278 Seiten.

Mario Vargas Llosa, *Die ewige Orgie. Flaubert und 'Madame Bovary'*. Romanessay. Rowohlt Verlag, Hamburg 1960.

Jean Améry, *Charles Bovary, Landarzt. Portrait eines einfachen Mannes*. Klett-Cotta, Stuttgart 1978.

Jean-Paul Sartre, *Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821 bis 1857*. Rowohlt Verlag, Hamburg 1977.

Gustave Flaubert, *Wörterbuch der Gemeinplätze*. München, 1985 (wird zur Zeit neu übersetzt und erscheint bei Haffmans).

## Licht aus der Peripherie

Der am wenigsten beachtete Band VI von Adornos Musikalischen Schriften enthält Opern- und Konzertbesprechungen, Kompositionskritiken, Buch- und Schallplattenrezensionen, sowie Eingriffe in die „Praxis des Musiklebens“. Die verstreuten, vom Autor wohl nur selten für eine spätere Neuauflage vorgesehenen Texte sind in mancher Hinsicht mehr als interessante Bruchstücke, als Scherben vom Musikbetrieb der 20er und 30er Jahre, für die sich nur vereinzelte Sammler interessieren mögen. Aus der hier zusammengestellten Peripherie seines Schreibens fällt nämlich zuweilen grelles Licht auf Grundstrukturen und Widersprüche im Zentrum von Adornos Musikästhetik, ja seiner Ästhetik überhaupt, denn ganz wesentlich hat diese sich aus der Reflexion auf wenige Kompositionen der früh-atonalen Phase entfaltet.

Die Mahnung seines Kompositionslehrers Alban Berg: „eines Tages werden Sie sich zwischen Kant oder Beethoven entscheiden müssen“, hat Adorno jedenfalls unterlaufen, indem er der nicht-referenziellen Sprache der Musik zutraute, das reinste Ausdrucksmedium historischer und gesellschaftlicher Wahrheit, mithin ein höchstes *Organon der Philosophie* zu sein.

Der Vorteil einer Sammlung von Gelegenheitsarbeiten besteht nun gerade darin, daß dieser extreme Anspruch, der in den längeren musiktheoretischen Schriften apodiktisch, und nicht selten in esoterischer Verheimlichung seiner Treibfedern einherkommt, hier kommunikativ gewandt, exoterisch-klar und gelegentlich auch in bekenntnishaften 'Grundthesen' auftritt. Nicht, daß alles sich klar und einfach sagen ließe oder das Klare vom Unklaren gelöst werden könnte. In dem Maße aber, wie Esoterik zur Erscheinungsform des Unausgegorenen geworden

ist, finden die glasklaren Köpfe ihre Ansicht bestätigt, über das Unsagbare könne man nicht vernünftig sprechen. Da tun Sätze wohl, die ein Problem nicht fortanalysieren, sondern seine Unklarheit klar zutage treten lassen.

In einem Gespräch mit Ernst Krenek über „Arbeitsprobleme des Komponisten“ spricht Adorno 1930 seinen zentralen musikästhetischen Gedanken beiläufig so aus: „Den Sinn der Wandlungen der musikalischen Mittel seit der Auflösung der ritualen Bindungen von Musik sehe ich nun, grob gesprochen, darin, daß die Mittel sich immer weiter vom Zwang natürlicher Bindungen emanzipiert haben, wie sie in den einfachsten Obertonverhältnissen angelegt sind. Dieser Emanzipationsprozeß steht in engstem Zusammenhang mit dem Emanzipationsprozeß der europäischen ratio insgesamt“. Von Nietzsche habe er, so an anderer Stelle, den einen Grundsatz übernommen,

„alle Formen in der furchtbaren Spannung zwischen dem Bewußtsein und der Naturmacht zu erkennen, der es sich entringt“. Die *rationalste* Musik wäre demnach die völlig von den Obertonverhältnissen emanzipierte, die noch nicht den Naturzwang durch den Rationalisierungszwang des 12-Ton-Systems ersetzte: „die Werke Schönbergs von op. 11 bis op. 22, die Bergs bis zu den Orchesterstücken und die Weberns bis zu den Trakliedern“. Diese „revolutionäre expressionistische Phase“, in der Adorno die Dialektik musikalischer Aufklärung singular befriedigt sieht, wird ihm zum Maßstab der gesamten Musikgeschichte. Die Darm-

städter Schule – sie universalisierte die seriellen Prinzipien – findet in der Nachkriegszeit nicht die ungeteilte Zustimmung des Kritikers. Und im Blick des Musikhistorikers erscheint Wagners motivischer Konstruktivismus defizient gegenüber dem Motivzerfall beim späten Vedit, der „der Forderung des Tages gerechter“ wurde, indem er „den totalen Oberflächenzusammenhang, dem Wagner unerbittlich zustrebt, (...) als Trug“ erkannte. Adornos Abscheu gegen systemische Verhärtungen ästhetischer Rationalität entspricht, in das Denken des Strukturalismus transponiert, der Überwindung Saussures im Neostrukturalismus. Jede Innovation in der „Struktur der Tonbeziehungen“ führte stets dazu, daß „das ganze Tonsystem sich veränderte“, so Adornos Einspruch gegen die verbreitete These, auch die Moderne bewegte sich noch im alten tonalen System.

In seinen geschlossenen philosophischen Texten läßt Adorno wie kein zweiter immanente Widersprüche zu, doch stets ist er bemüht, sie als historisch notwendige auszuweisen. Ihre textliche Balance leistet der Stil, jenes viel diskutierte „Ästhetisch-Werden“ der Theorie: Mehrdeutigkeiten sind zugelassen, sprachliche Korrespondenzen zwischen verschiedenen Problemen scheinen auf. Der Effekt ist nicht selten ein ungewollter Identitätszwang: nichts entgeht diesem Denken und alles läßt sich darin stimmig bewältigen.

*Stimmigkeit* ist für den Musikästhetiker Adorno das höchste Kriterium kompositorischen Gelingens, Signum ästhetischer Ratio. Kritik, so heißt es in den frei ins Rundfunkmikrofon improvisierten „Reflexionen über Musikkritik“ von 1967, soll „entziffern, wie in den Problemen des technisch Adäquaten oder Nichtadäquaten das Wahre oder Falsche der Struktur einer Sache selbst sich manifestiert“. Herrscht keine „kompositorische Folgerichtigkeit“, so ist das Stück entweder falsch gebaut – dies hat die technische Kritik zu konstatieren – oder es ist – in den Worten einer höheren Kritik – „geistig problematisch“. Wer wie Richard Strauss im Zeitalter „privater Innerlichkeit“ heroisch habe komponieren wollen, müsse notwendig den historischen Wahrheitsgehalt und damit auch die technische Stimmigkeit verfehlt haben. Dieser Zusammenhang zwischen Stim-

migkeits und Wahrheitsgehalt ist in Adornos Ästhetik der am schwächsten problematisierte und daher am stärksten zu problematisierende Grundsatz. Am weitesten trägt vermutlich Ernst Krenek's Frage, ob es denn überhaupt noch die *eine* sozial-historische Wahrheit gibt.

Analog will Stimmigkeit in Adornos *philosophischen* Texten ein ästhetisches Substitut der zwanghaften „Widerspruchsfreiheit“ philosophischer Systeme sein, Statthalter der Einen Wahrheit, die das Ziel seines Denkens bleibt. In den vorliegenden Gelegenheitstexten herrscht solch ein sanftes Synthesebedürfnis stilistischer Stimmigkeit des Ganzen naturgemäß nicht, und so lassen sich die Widersprüche zwischen den Texten deutlicher ausmachen.

Daß Adorno ein Jazz-Verkenner war, ist bekannt; man entschuldigt dies für gewöhnlich mit den Gegenständen seiner Jazz-Erfahrungen. Eine Rezension zweier Abhandlungen über die Geschichte des Jazz (1941) macht deutlich, daß Adornos Kenntnisse nicht so begrenzt waren, wie es oft behauptet wird. Um so fundamentaler ist seine Kritik der ganzen Musikrichtung anzugreifen. Diese Kritik verfährt wiederum als „technische“ und als „geistige“: „Den eindringlichen Analysen des vermeintlichen Jazzidioms verdankt sich die Erkenntnis, daß es sich keineswegs um eine Sprache handelt, sondern daß gerade die scheinbare Freiheit und improvisatorische Ungebundenheit der Jazzpraxis sich auf eine kleine Anzahl standardisierter Formeln – patterns – reduzieren läßt“. In der Variation der patterns stelle sich ein „Stillstand der immer gleichen Bewegung“ her und damit ein „undialektisches“ Verhältnis zu „musikalischen Zeit“. Wahrheit kommt einer Musik nach Adornos Meinung aber nur dann zu, wenn sie die mechanische Zeit mit einer Rhythmik erfüllt, die sich von den Taktwängen emanzipiert hat, anstatt sie in durchgehenden Synkopen zu ignorieren. Entsprechend läßt sich die Atonalität des Jazz mit Adorno als „Neutralität“ gegenüber den Tonalitätszwängen, nicht als Emanzipation von ihnen verstehen. In logischen Kategorien formuliert lehnt Adorno Jazz als eine *abstrakte Negation* traditioneller Musik ab, bei der festes Taktmaß und Tonalitätszwang am Ende unberührt bleiben.

Sein Fehler besteht vermutlich darin, die „Naturwänge“, von denen die abendländische Musiktradition sich emanzipieren mußte, auch der Jazztradition zu unterstellen. Er betreibt eine falsche Verallgemeinerung seines musikalischen Naturbegriffs, der somit eurozentrisch wird. Das Kultisch-Naturhafte im Jazz ist wohl eher das Moment beschwörerischer Tonfolgen-Wiederholungen, und so hieße Emanzipation hier eine innovative Konstellation von patterns (um im Denkkontext Adornos zu bleiben). Er, der bedeutendste Musik-Philosoph unseres Jahrhunderts, traute dem Jazz eine solche innovative und kunsthafte Leistung aber auch deshalb nicht zu, weil er in dessen wichtigstem Verbreitungsmedium, der Schallplatte, „die musikalische Produktivkraft erloschen“ sah: sie habe „keine Form mehr mit ihrer Technik gestiftet“. Demgegenüber wäre zu zeigen, daß die technische Reproduktion über die Verfeinerung von Hör- und Spielgewohnheiten revolutionär und formstiftend auf den Jazz gewirkt hat. Auch in dieser Tradition gibt es also die Entfaltung einer Wahrheit. Mit den Kategorien von Adornos Ästhetik läßt sich gegen seine materialen Urteile argumentieren, wo diese nicht hinter Konsistenzzwängen verschanzt sind.

Abschließend noch ein Wort für die eingangs angesprochenen Sammler: In besonders treffenden Texten des Bandes werden Interpreten portraitiert, deren Werk uns heute durch historische Aufnahmen wieder zugänglich ist: Das Kolisch-Quartett, die Dirigenten Scherchen, Leibowitz, Furtwängler. Und, als gegenwärtige Vergangenheit, der „Genius des Wirtschaftswunders“ und „Schauspieler seiner eigenen künstlerischen Leistung“ – Herbert von Karajan.

Thomas Zabka

Theodor W. Adorno, *Gesammelte Werke Bd. 19 (= Musikalische Schriften VI)*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schulz, Frankfurt/Main 1984. 665 S.



GETARANTE HÖRRÖHRE erfreuten sich in den Jahren nach 1880 großer Beliebtheit, da sie den Schwerhörigen nutzten, ohne sie in ihrer Eitelkeit zu verletzen. Diese Dame trägt – um ihr Ohr gewunden – eine Miniaturversion des traditionellen Hörrohres. Der lässig dastehende Herr erleichtert sich das Hören durch ein im Griff seines Spazierstocks verborgenes Hörrohr.

# Bach

Bemerkenswertes trägt sich zu, seit einigen Jahren; wir erleben eine Renaissance Bachs, die zwar nicht so spektakulär ist wie die von 1829, die aber einen der zentralen Bestandteile des oeuvres erstmals ins breitere Bewußtsein der Klassikszene rückt.

Hatte Felix Mendelssohn-Bartholdys Aufführung der Matthäus-Passion damals die fast hundertjährige Amnesie Bachs aufgehoben, so entdeckt man jetzt den Klavierkomponisten, der von jener Wiedererinnerung weitgehend ausgenommen war. Es war das Zeitalter des romantischen Virtuosen, das ihn ins Abseits der Klavierstunde und der Hausmusik und, später, der insgeheim des Eunuuchtentums verdächtigen Cembalozunft drängte; das sich als besonders resistent gegen die unaufhaltsame Umwertung aller Werte erwies und zu einer Zeit, da Bach längst zum wichtigsten Bezugspunkt der kompositorischen Avantgarde geworden war, sein angeblich unpiantistisches Klavierwerk nur zum Warmspielen, in trostloser „Auslese“ und frisiert von Busoni im Konzertsaal duldete. (Ausnahmen – Edwin Fischer, Gieseeking - abgerechnet.)

Das hat sich nun geändert. Bach findet Eingang in die Klavierabende, und eine Schallplatteneinspielung jagt die andere. Es ist vor allem die Generation der Dreißigjährigen, die Bach für sich entdeckt, und ihre Bemühung gilt nicht nur den Reißern wie dem Italienischen Konzert und der Chromatischen Fantasie, sondern auch den differenzierteren, substantielleren Texturen des oeuvres, den Goldbergvariationen, den Partiten, den Englischen und Französischen Suiten und dem Wohltemperierten Klavier.

Es ist noch gar nicht so lange her, da wußten Musikwissenschaftler und Kritiker – deutsche –, daß nur deutsche Musiker Bach und Beethoven interpretieren können. Gut, den Krieg hatte man verloren, aber die große Musik blieb doch unser, und nicht einmal im Nachschaffen konnten die Anderen es uns gleich tun.

Die Zeiten haben sich geändert, große deutsche Interpreten sind selten geworden, die geschichtsphilosophische Inzucht aber ist, in kosmopolitischer Variante, erhalten geblieben. Man bewundert jetzt die Fähigkeit zur Assimilation, wie sie etwa unse-

re Freunde aus Ostasien bewähren, – man bewundert, statt die Selbstverleugnung zu bedauern, die Entfremdung, die jede Verdrängung der eigenen Geschichte mit sich bringt. Weit sind beide Haltungen – das dumpfe Verweilen am „Ursprung“ und das amnestische Verlassen desselben – von der wahren Vermittlung entfernt, von der, mit Hölderlin: „Ausfahrt in die Kolonie“ (das hat nichts mit Kolonialismus zu tun), der Begegnung mit der Fremde, an der sich, in der „vaterländischen Umkehr“, das „Nationale“, die eigene Disposition bilden und erweitern soll.

Jean Louis Steuerman ist okay, europäisch angestammter Oberschichten-, aber -Brasilianer eben doch. Wer sich freilich neue Bachianas Brasileiras von seiner Interpretation der sechs Partiten erhofft, sieht sich enttäuscht. So nivelliert sind die Stil-Differenzen der internationalen Klassikszene, daß die Brasilianer wohl nichts Neues über Samba und Bossa nova erfahren, und wir gewiß nichts Neues über Bach.

Eine Reihe eigener Ornamente, Verzierungen (in einer etwas dilettantischen Irgendwieklemm' - ich - die - schon - noch-dazwischen-Nonchalance nicht immer sauber ausgehört und ausgemessen) läßt immerhin hoffen, daß Phantasie und Vertrauen in das eigene Stilgefühl Oberhand über die unreflektierte buchstabengläubige Auffassung von Werttreue gewinnen. Steuerman verfügt über einen intensiv-opulenten, manchmal betäubend hellen Diskant, zu dem mir nur Horowitz als Parallele einfällt (mit dem Steuerman allerdings auch die Neigung zu unmotivierten subito pianissimi und zu gelegentlichen rhythmischen drop-outs teilt). Die Anlage dieses Spiels ist genuin melodisch, schön, gewiß, mir aber nicht nervig genug.

Interessanter finde ich eine Premiere auf dem Schallplattenmarkt: die erste Gesamteinspielung der Kunst der Fuge auf dem Klavier, unternommen von dem jungen ungarischen Pianisten

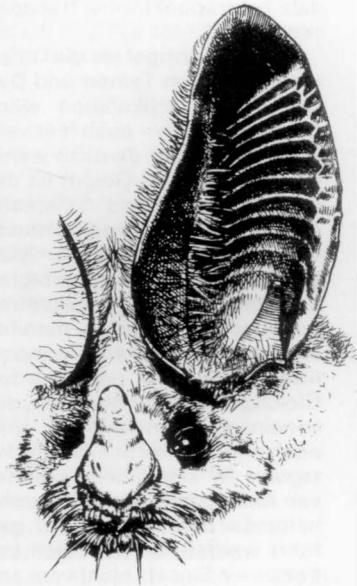
Zoltán Kocsis. (Das Werk ist nicht instrumentiert, und in diversen Besetzungen, vom Cembalo über das Saxophon-Quartett bis zum Kammerorchester realisiert worden.)

Dies ist eine gut abgehängene Produktion. Kocsis spielt das eminent schwierige und anspruchsvolle Werk mit analytischem Verständnis und überlegen-selbstverständlicher Technik, mit großer kontrapunktischer Trennschärfe und beachtlichem Stehvermögen auch in den längeren Fugen. Frische Tempi, zuweilen mit swingenden, abgesetzten Vierteln, heben das Werk aus der Stilosphäre klerikaler Andacht und Reserviertheit heraus. Akzentuiert sind die kurzen Notenwerte, wie ein lebendiges, konturenreiches Spiel es erfordert (die langen hört man ohnehin – das Ohr hat Zeit, sich zwischen ihnen zu orientieren); die Achtelketten gliedert ein robustes, müheloses gleichmäßiges non-legato.

Und doch zeigt sich auch an Kocsis' Interpretation die Problematik des Werkes: Die Kunst der Fuge, mit ihrer hochdifferenzierten, chromatisch angereicherten modalen, aber bewußt wenig schlußkräftigen Harmonik, mit ihrer der Intention nach gemäßigten Tempi entbehrt der Abwechslung, wirkt – geben wir es zu – auf die Dauer leicht langweilig. Jede Interpretation muß auf einen Ausweg aus dieser Kalamität sinnen – ich werde im folgenden auf die Kontrapunkte hinweisen, die Glenn Gould 1957 vor Schülern des Moskauer Tschaikowski-Konservatoriums (I, II, IV) und 1982 vor kanadischen Fernsehkameras (II, IV, XV) gespielt hat.

Die Tempokontraste zwischen den einzelnen Fugen zu vergrößern, wäre ein erster Schritt. Daß auch harmonisch reiche Strukturen rasche Tempi vertragen, beweist Goulds flinke, leichtfüßige 57er Version des IV. Kontrapunkts; daß sie, extrem langsam genommen, nicht zerfallen müssen, lehrt die unvollendete Quadrupelfuge (XV). (Von den „transzendentalen“ Aspirationen Goulds, gerade in diesem tief sinnigen Stück, ist bei Kocsis, beiläufig, nichts zu ahnen.)

Dynamische Kontrastierung der einzelnen Stimmen – wie Schönberg sie dann notieren sollte – ist eine weitere Möglichkeit. Die Eingangsfuge (I) ist ein architektonisches Meisterstück in Goulds Konzeption, weil Gould die Vertikale zwischen pp



Blattnase



Farblose Fledermaus



Bulldogg-Fledermaus

und ff auffächert und so universale kontrapunktische Transparenz erzielt.

Doch wichtiger als die Differenzierung von Tempo und Dynamik (die Artikulation wäre noch zu nennen – auch hier verfügt Kocsis über deutlich weniger Varianten als Gould) ist die Überwindung eines Stilideals, dem sich heute kaum eine Handvoll Musiker entziehen. Man könnte es das Ideal der integralen Form nennen. Bei kontrapunktischen Texturen manifestiert es sich in der sachfremden Intention auf ein permanentes Gleichgewicht der Stimmen, die voneinander unabhängig und doch ohne eigene Schicksale, *integriert* in eine übergreifende, von Anfang bis Ende sich durchhaltende Formkonzeption, geführt werden. So hebt sich bei Kocsis ein Einsatz nicht vom anderen ab, der Fortgang der Fugen scheint lediglich vom Notentext diktiert, nicht von der Dramaturgie aufeinanderfolgender Episoden, die der Text doch jenseits seiner bloßen Passivität meint. Wo Gould alle paar Takte die Beleuchtung wechselt, da waltet bei Kocsis durchgehend (letztlich auch im ganzen Werk) ein einziger Tonfall. Wo Gould ständig Facetten heraushebt, Querverweise zwischen den Stimmen herstellt, da folgen diese bei Kocsis starr, mit Scheuklappen gleichsam, nur ihrem eigenen Verlauf. Ein einfaches Beispiel: Den sequenzierenden Charakter dieser Stelle aus dem IV. Kontrapunkt wird man selbst in der stumpfsten Interpretation nicht völlig überhören. Bei Kocsis klingt das nach zufälliger Koinzidenz; Gould aber macht den *Dialog* hörbar, indem er die Korrespondenzen deutlich artikuliert und die Episode unmerklich von ihrem Woher und ihrem Wohin absetzt. Gould konturiert und detachiert mit einer Kunst, die großer dynamischer und artikulatorischer Kontraste gar nicht bedarf und durch diese allein – die Scharen der Tastenlöwen beweisen es – auch nicht zu ersetzen ist. Es ist eher die Fähigkeit, die Momente gegenüber dem Ganzen um die entscheidende Nuance weiter zu emanzipieren (und damit auch die „schein“-hafte Absperrung des Werks gegenüber der „Realität“ zu zerstören), gerade so, daß dieses nicht (wie bei Horowitz oft) auseinanderfällt. Sich dem tragenden Impuls nie länger, nie blindlings anheimgeben (wie im Tachismus), immer auch, nach

Möglichkeit, „anders“ können, Geistesgegenwart – das ist das Geheimnis der Grazie in der Kunst.

Vor soviel Können verblaßt das so begrüßenswerte Unternehmen Kocsis' ein wenig. Dem Künstler wäre zu raten, schlanker und doch konturierter zu gestalten (die Details, die einzelnen Stimmen sind bei Gould, hört man genau hin, zumeist „härter“ artikuliert, als sie, ineinander verwoben, dann klingen), allgemein: die vorhandenen Ansätze zu radikalisieren, den Weg durch die Extreme zu nehmen. Ein wenig mehr Selbst-, vielleicht Sendungsbewußtsein: dazu müßte Kocsis sich befreien, um die Rolle zu übernehmen, die ihm aufgrund seiner Begabung und intellektuellen Potenz zukäme.

Selbstbewußtsein hat Ivo Pogorelich, nach eigener Einschätzung dritte säkulare Erscheinung am Klavier nach Horowitz und Gould, genug. Nun hat der Narzißmus zwar gewiß seine Annehmlichkeiten, er läßt andererseits aber die überwältigende Mehrzahl der Dinge dieser Welt als gleichgültig und wertlos erfahren, jene nämlich, die nicht zu den wenigen gehören, aus denen der Narziß sich „definiert“.

Bachs Musik gehört, bei Pogorelich, sicher nicht zu diesen. Schon das Programm erinnert eher an die Zeiten vor der jüngsten Bach-Renaissance. Pogorelich spielt die Englischen Suiten in a- und g-moll, die ihre zeitlose Beliebtheit bei den Pianisten wohl dem Umstand verdanken, daß sie nicht zu den substantiellsten Kompositionen des oeuvres gehören; mit Goulds Worten über die Chromatische Fantasie: „Bach für Leute, die Bach nicht mögen“.

Pogorelichs Interpretation ergeht sich entweder in apathischer *perpetuum-mobile*-Motorik – in den schnellen Sätzen –, oder in anempfundener Innerlichkeit – in den langsamen –, und wirkt so wie ein remake der (freilich sensibleren, lebhafteren) Einspielung, die Martha Argerich vor Jahren vorgelegt hat. Pogorelich spielt, trotz einiger kräftiger Baß-Akzente, oberstimmenlastig wie in längst überwunden geglaubten Zeiten (Ausnahme: sechs Takte in der a-moll-Bourée I), mit zumeist quälend zähflüssigen Tempi. Wo der Fall bei Gould nach knapp dreißig Minuten abgehakt ist, da erspart Pogorelich dem Hörer keine der vielen Wiederholungen (nicht einmal beim

da capo) und läßt ihn fast eine geschlagene Stunde an seinem Ennui teilhaben.

Jens Hagedstedt

Bach, *Die Partiten*. Jean Louis Steurman. Philips (CD)

Die Kunst der Fuge. Zolàn Kocsis. Philips 412 729-2 (CD)

Englische Suiten, a-moll und g-moll. Ivo Pogorelich. Deutsche Grammophon Gesellschaft 415 480 (CD)

Glenn Gould, *Concert de Moscou*. Bach, Berg, Webern, Krenek. harmonia mundi France LDX 78799

## Miruk – Die heiligen Steine Koreas

„Dieses Buch, glaube ich, wird nicht nur einen Beitrag dazu leisten, daß Europäer unsere koreanische Kultur verstehen, sondern auch, daß wir Koreaner unsere eigene Kultur besser verstehen.“  
Song, Kie-Sook

Jochen Hiltmanns Bericht über die heiligen Miruk-Steine ist Studie, Essay und literarische Erzählung zugleich. Er maßt sich nicht an, das Geheimnis dieser Steine enthüllt zu haben; er wahrt ihre Fremdartigkeit. Aber es gelingt ihm, ihre Erfahrung für den Leser nachvollziehbar zu machen und sie auf unser Leben, unsere Kultur, unsere Utopien und Hoffnungen zu beziehen. So findet ein Dialog zweier Kulturen statt.

Hiltmann rekonstruiert die Geschichte Koreas von 600 n.Chr. an. In dieser Zeit war das Land Schauplatz von Invasionen, von Machtkämpfen und kulturellen wie religiösen Divergenzen. In einem beständig wechselnden Spiel dieser Kräfte wurden „Zeichen gesetzt“: Miruk-Steine, nicht Abbild der Wirklichkeit, sondern Grundlegung einer anderen und noch ausstehenden Welt. Der „Energetik“ dieser Zeichen geht der Autor nach – kunstgeschichtlich, einfühlend und beschreibend.

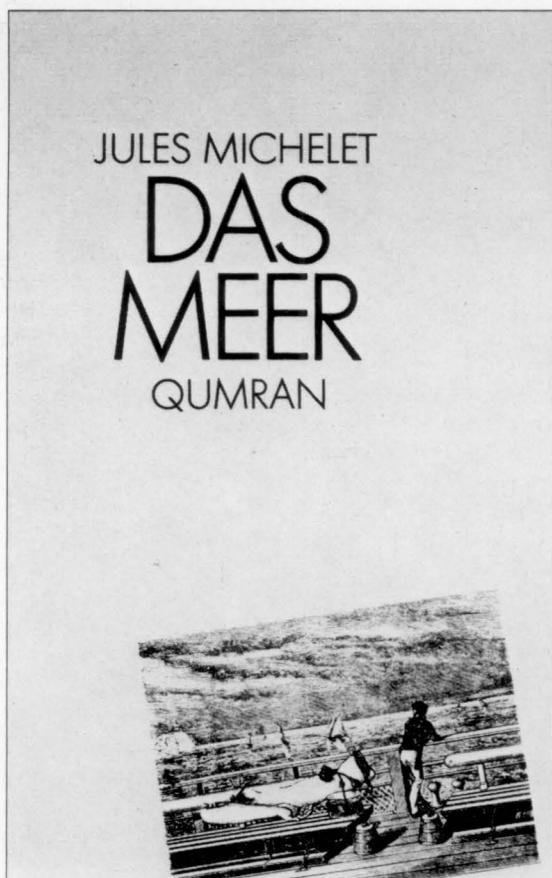
Zugleich aber reflektiert Hiltmann den rasanten Prozeß einer industriellen und technologischen Umwälzung, in dem auch Südkorea begriffen ist. Er untersucht, wie die Traditionen des Landes – Mythen, Legenden, schamanistische Praktiken, buddhistische Lehren – als Ungleichzeitigkeiten in diesen Prozeß hineinragen und zur inspirierenden Quelle des Widerstands werden können.

Mit Miruk ist in Korea die Idee der „Drachensprachwelt“, einer gerechten irdischen Friedenswelt, verbunden. Dieser Volksglaube ist in seiner buddhistischen Ausprägung Wunsch nach Glück „auf dieser Erde“, Sehnsucht, „den Himmel auf Erden“ zu denken. Legenden sprechen davon, daß die Miruk-Steine das Werk aufständischer Sklaven sind und gehauen wurden, um das Machtgefüge umzustürzen: „die Hauptstadt verlegen“.

Uns Westeuropäern kann diese nicht-europäische Utopie einen freieren Blick auf uns selbst eröffnen. Welche Wege sind wir gegangen? Was kommt uns aus eigener Vergangenheit als „archaisch“ entgegen? Welche Auswege sind uns geblieben, welche haben wir uns unwiderruflich verstellt? Welche Möglichkeiten aber stehen noch anderen Kulturen offen und lassen sich hier entdecken? Dies diskutiert der Autor mit äußerster Vorsicht und Sensibilität – in einer literarischen Schreibweise, die der Logik des fremden Gegenstands folgt.

Jochen Hiltmann, *Miruk – Die heiligen Steine Koreas*. Edition Qumran im Campus Verlag, 1987

*Eine Naturgeschichte des Meeres, ein ökologisches Manifest,  
eine Kulturgeschichte und eine lebendige Schilderung eines Urelements*



**Zitat:**

*In Wahrheit ist es das Meer, das als Grenze die Form der Kontinente bestimmt. Jede Geographie hat beim Meer zu beginnen. In sämtlichen alten Sprachen von Indien bis Irland hat das Wort MEER zum Synonym die Wüste oder die Nacht. Jede Nation hat ihre Erzählungen, ihre eigenen Geschichten über das Meer: Homer; Tausendund-eine Nacht haben uns eine große Anzahl dieser schreckensreichen Überlieferungen bewahrt, die Klippen und die Stürme, die nicht minder mörderischen Windstillen, wo man mitten auf dem Wasser verdurstet, die menschenverschlingenden Ungeheuer, der Leviathan, die Krake, die große Seeschlange und viele andere mehr. Der Name, den man der Wüste gab: das Land, in dem die Angst herrscht, man hätte ihn auch der großen Wasserwüste geben können.*

Jules Michelet

*Das Meer*

Herausgegeben, mit einem Nachwort versehen und aus dem Französischen übersetzt von Rolf Wintermeyer und einem Vorwort von Michael Krüger

336 Seiten, Broschur, ca. DM 39,80

ISBN 3-88655-224-1

(Erscheint im September 1987)

**Der Autor Jules Michelet (1798–1874):**

einer der bedeutendsten Historiker und produktivsten Schriftsteller seiner Zeit, weltberühmt durch seine zehnbändige *Geschichte der Revolution*, seine neunzehnbändige Geschichte Frankreichs sowie die Studien über *Das Volk* und *Die Frau*; dem deutschen Publikum bekannt durch *Die Hexe* und Roland Barthes' Michelet-Studie. »Der Historiker mit der glücklichen Einbildungskraft«.

**Das Buch:**

»Ein biederer holländischer Seemann, ein untrüglicher und kühler Beobachter, der sein Leben auf See verbrachte, gesteht offen, daß der erste Eindruck, den man vom Meer empfängt, die Furcht ist.«

Gleich mit diesem ersten Satz ist man schon mitten in Michelets Art, das Meer zu beschreiben. Stellt er es doch nicht nur von seinen biologischen, geographischen und naturgeschichtlichen Aspekten her da, sondern immer auch gleichsam von innen, aus der unmittelbaren Begegnung. Michelet hatte keine Angst davor, dieses gigantische Naturphänomen und die Geschichte seiner Erforschung ganz allgemein zu fassen, aber Angelpunkt der verschiedenen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse ist die persönliche Durchdringung und darüberhinaus die Natur als Gleichnis: Der Bazillus wird auch als »Charakter« und »Laune« beschrieben, und in den Zwischenformen zwischen Tier und Pflanze sieht er »Gedanken des kommenden Tages«.

Die chemische Analyse wird durch die metaphorische, dichterische erweitert. Wortreichtum und Assoziationsvielfalt zeichnen dieses leidenschaftliche Umspielen des Meeres aus, das von Michelet fast wie eine Person, eine Individualität und Physiognomie verstanden wird. Diese Emotionalität und Unerschrockenheit im Umgang mit einem so gewaltigen Naturphänomen zeigt Michelets Meisterschaft: Er sieht, denkt und schreibt als Künstler und Wissenschaftler.

*Edition Qumran im Campus Verlag, Myliusstraße 15, Frankfurt am Main*



Gerhard Götze über  
Pierre Boulez / Vilém  
Flusser zum Pflanzen-  
reich / D.R. Fänge-  
meier über porno-  
graphische Schriften/  
Carl Vogel über  
Kunst und Porno-  
graphie / Susa Breit  
zur sexualpolitischen  
Aufrüstung in den  
USA / Betty Friedan  
und Kurt Vonnegut:  
Zwei Stimmen aus  
Amerika / Fotoserie  
von Susanne Klippel/  
11 Seiten Rezen-  
sionen