

Spuren

in Kunst und Gesellschaft

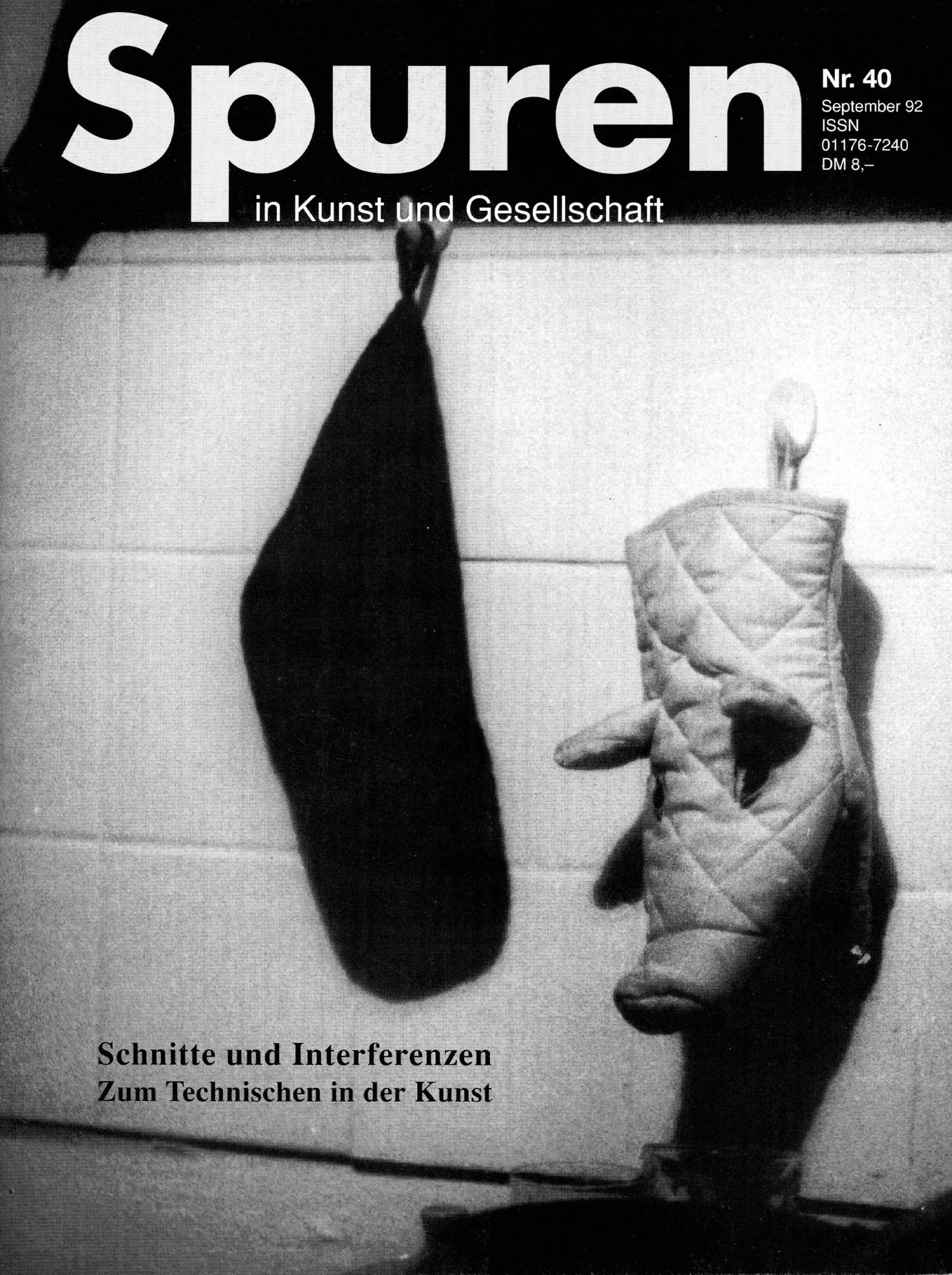
Nr. 40

September 92

ISSN

01176-7240

DM 8,-



**Schnitte und Interferenzen
Zum Technischen in der Kunst**

Editorial

"Wenn zwei Szenen oder - in den neueren Objekten - Bilder aufeinander treffen, was dazwischen passiert, ist für mich sehr spannend. Das ist Magie. Und das Strahlen, das Duchleuchtete, ist das Märchenhafte. Gläubig in eine Lichtquelle zu gucken, die sich bewegt und noch auf einen zukommt in einem halbdunklen Raum, das ist vielleicht ein wenig kirchlich, aber es zieht mich an. Ich setze mich mit Magie nicht im Sinne von Tischerrücken und Kartenlegen auseinander. Ich halte mich nicht in bestimmten Zirkeln auf und betreibe auch keine Geisterbeschwörung. Das ist nicht das, was ich mit Magie bezeichne. Aber daß plötzlich etwas entsteht, was vorher nicht da war, das interessiert mich. Und das ist weit weg von einer Freude an der Bewegung. Ich bin kein Kinetiker und verstehe mich nicht als jemanden, der die Bewegung als Thema hat. Ich benutze die Bewegung, um etwas zu zeigen. Um Geschichten zu erzählen oder um diesen Schnitt zu machen, die Sachen aufeinanderprallen zu lassen."

Manfred Oppermann, in diesem Heft S.17

Es gibt einen tief einsitzenden Glauben an die Energie. Er besagt, daß Energie in der Verborgenheit von Leitungen, Kanälen oder Schaltungen zirkuliert und daß es eines Einschnitts bedarf, um sie sichtbar, erfahrbar oder nutzbar zu machen. Also stellt man sich den Einschnitt als Ort einer Enthüllung des Energetischen vor. Und deshalb soll er ein magischer Ort sein, an dem sich Macht über das Energetische gewinnen läßt - je nach dem nämlich, wie die Schnitte konfiguriert sind. Dabei ist es von untergeordneter Bedeutung, ob das Energetische in religiösen, in metaphysischen oder technisch-instrumentellen Kategorien gedacht wird. Stets erscheint es als Verborgenheit, die eben, um erscheinen zu können, der Schnittstelle bedarf.

Dabei wird jedoch vergessen, daß bereits die Idee des Energetischen ganz

um die Schnittstelle zentriert ist. Denn die Energie ist zunächst das Sich-ins-Werk-Setzen (en érgon) und deshalb von einer spezifischen Vorstellung unterfüttert: mag das Verborgene auch verborgen bleiben - es ist, was erscheinen will. In anderen Worten: die gängige Vorstellung des Energetischen unterstellt der Energie, was doch ein Effekt des Einschnitts ist, nämlich den Drang, den Willen, die Tendenz oder das Geschick, sich zu inszenieren. Ausgehend von dem, was sich in der Schnittstelle konfiguriert, was erscheint und sich manifestiert, wird ein verborgenes Kontinuum, eine Substanz oder ein Wesen konstruiert, das dem Einschnitt vorgängig sein soll und ihn herausfordert. Aber was, wenn sich dagegen ein Denken in Schnitten radikalieren ließe? Wenn es nicht die Differenz aus dem Kontinuum, sondern die Kontinuitäten als Effekte von Einschnitten beschreiben würde?

Die Beiträge des vorliegenden Heftes kreisen um Schnitte, die das "Kreative" in dieser Weise aus einer Differenztechnik hervorgehen lassen, die gerade nicht auf Kontinuitäten schwimmt und deshalb auch technisch-instrumentell nicht eingefriedet werden kann; dabei passieren sowohl theologische, ästhetische wie politische Motive Revue. "Schnittstelle Fegefeuer" nennt *Klaus Bartels* seinen kleinen Abriß einer "Metaphysik der Telekommunikation", in der eine Technik auf Leben und Tod für jene Kontinuität unsterblicher Seelenwesen einsteht, die sich in ihr nämlich postum melden. Nicht etwa, weil dem Technischen Unsterblichkeitsphantasien einwohnen, sondern weil es selbst deren Generator ist: von Aufzeichnungssystemen des 6. Jahrhunderts bis zur Telepräsenz digitaler Kommunikationsnetze herrscht die "zerebrale Mumifizierung durch die Aufzeichnungssysteme, der steinerne Tod" (Bartels). *Hans-Christian Dany* analysiert Hitlers Beunruhigung anlässlich des Überflugs seines Stellvertreters nach Schottland als Sorge, ihm könne so dessen Medien-Dasein entgleiten; was sich einerseits als berechtigt herausstellt: "Hitler war glasklar, Heiß

mußte dem deutschen Hörer auf der Stelle für verrückt erklärt werden, um einem eventuellen Auftauchen der heißen Stimme durch die BBC vorzubeugen" (Dany). Andererseits aber ist nicht weniger bekannt, daß gegen Techniken, die Stimmen kursieren lassen, kein Kraut gewachsen ist - erst recht nicht, seitdem sich digitale Techniken vom Zwang emanzipierten, am Analogen Maß zu finden. *Heiko Wichmann* spricht mit *Westbam* über eine musikalische Geschichte "zwischen der Technik und ihrem Mißbrauch" (Westbam), die sich als Schnittstellen-Transfer beschreiben läßt: "Zunächst kommt der Strom schon aus der Steckdose. Aber den kann man transformieren - in Public Energy".

Ein Denken in Schnitten, wie es sich in den Beiträgen dieses Heftes erprobt, wird also von einer Vorstellung des Energetischen Abschied nehmen müssen, die in der Manifestation ihr Ziel findet. Eher geht es um das, was sich nicht ins Werk setzen läßt: was sich also der Kontrolle entzieht, unbeherrschbar bleibt und als Interferenz von keiner Schnittstelle ein für alle mal absorbiert werden kann.

Redaktionelle Anmerkung

Dieses Heft der *Spuren* erscheint um Monate verspätet. Einschnitte im technische Korpus, der uns bislang zur Produktion zur Verfügung stand, machten und machen weiterhin technische Anpassungen notwendig; sie unterbrachen die - ohnehin lockere - Kontinuität des Erscheinens. Wir bitten unsere Leser um Verständnis und Entschuldigung.

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, Susanne Dudda (geschäftsführend), Jochen Hiltmann

Redaktionelle Mitarbeit
Hans-Christian Dany, Manfred Geier,
Khosrow Nosrati

Satz
Susanne Dudda

Reproduktion und Druck
Struck kreativ Druck, Tel. 040/22 21 31

DTP-Belichtung
J. Hutzfeld

Papier
'Velve Offset' 80g chlorfrei gebleicht
Fa. Seiler (Lagerware)

Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Klaus Bartels, Hartmut Böhme,
Michael Krome, Jürgen Egyptian,
Klaus Englert, Wolfgang Geiger,
Rudolf Kaehr, Michael Konstabel,
Jochen Lempert,
Brigitte Lichtenberger-Fenz,
Thanos Lipowatz, Wilfried W. Meyer,
Manfred Oppermann, Wilhelm Schön,
Westbam, Heiko Wichmann

Die Redaktion lädt zur Mitarbeit ein. Manuskripte bitte in doppelter Ausfertigung mit Rückporto. Die Mitarbeit muß bis auf weiteres ohne Honorar erfolgen. Copyright by the authors. Nachdruck nur mit Genehmigung und Quellenangabe. Für unverlangt eingesandte Beiträge übernehmen wir keine Haftung.

Die "Spuren" sind eine Abonnementzeitschrift. Sie erscheinen in unregelmäßigen Abständen mit ca. 4-5 Nummern pro Jahr. Ein Abonnement von 6 Nummern kostet DM 48.-, ein Abonnement für Schüler, Studenten, Arbeitslose DM 30.-, ein Förderabonnement DM 96.- (Förderabonnenten versetzen uns in die Lage, bei Bedarf Gratisabonnements zu vergeben.) Das Einzelheft kostet im Buchhandel DM 8.-, bei Einzelbestellung an die Redaktion DM 10.- incl. Versandkosten. Lieferung erfolgt erst nach Eingang der Zahlung auf unserem **Postscheckkonto** Spuren e.V., Postscheckkonto 500 891-200 beim Postscheckamt Hamburg, BLZ 200 100 20, oder gegen Verrechnungsscheck.

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

Inhalt

Beobachtungen und Anfragen

Jürgen Egyptian: Ritus, Tod und Wiederholung (S.5) / Wilfried W. Meyer: Amsterdam. Fragmente II. (S.8) / Wilhelm Schön: Machiavelli läßt grüßen (S.11) / Michael Konstabel: Auf Distanz gehen (S.13)

Manfred Oppermann

Stille Freude

Über ein Denken in Schnitten
S.15

Klaus Bartels

Schnittstelle Fegefeuer

Zur Metaphysik der Telekommunikation
S.22

Hans-Christian Dany

Hinter Gittern ist der Honig bitter

S.31

Westbam

Der Track im Mix

Ein Gespräch über das DJ-Konzept
S.33

Jochen Lempert

Fotoserie

S.36-43

"Spuren"-Aufsatz

Rudolf Kaehr

Spaltungen in der Wiederholung

S.44

Thanos Lipowatz

Symptome, verschoben

Ein Gespräch mit Michael Krome
S.48

Wolfgang Geiger

Overdose und Immunisierung

Über Verfolgungswahn und Modernisierungszwang in Frankreich
S.55

Magazin

Klaus Englert: Jacques Derrida - Chora (S.62) / Hartmut Böhme: "Eine Ästhetik der Natur" aus der Ferne zu ihr (S.64) / Bücher von "Spuren"-Autoren (S.67) / Wilfried W. Meyer: Torero Caracho (S.68) / Jürgen Egyptian: Literatur und Entfremdung (S.69) / Brigitte Lichtenberger-Fenz: Byron oh Byron (S.70) / Bücher von "Spuren"-Autoren (S.70)

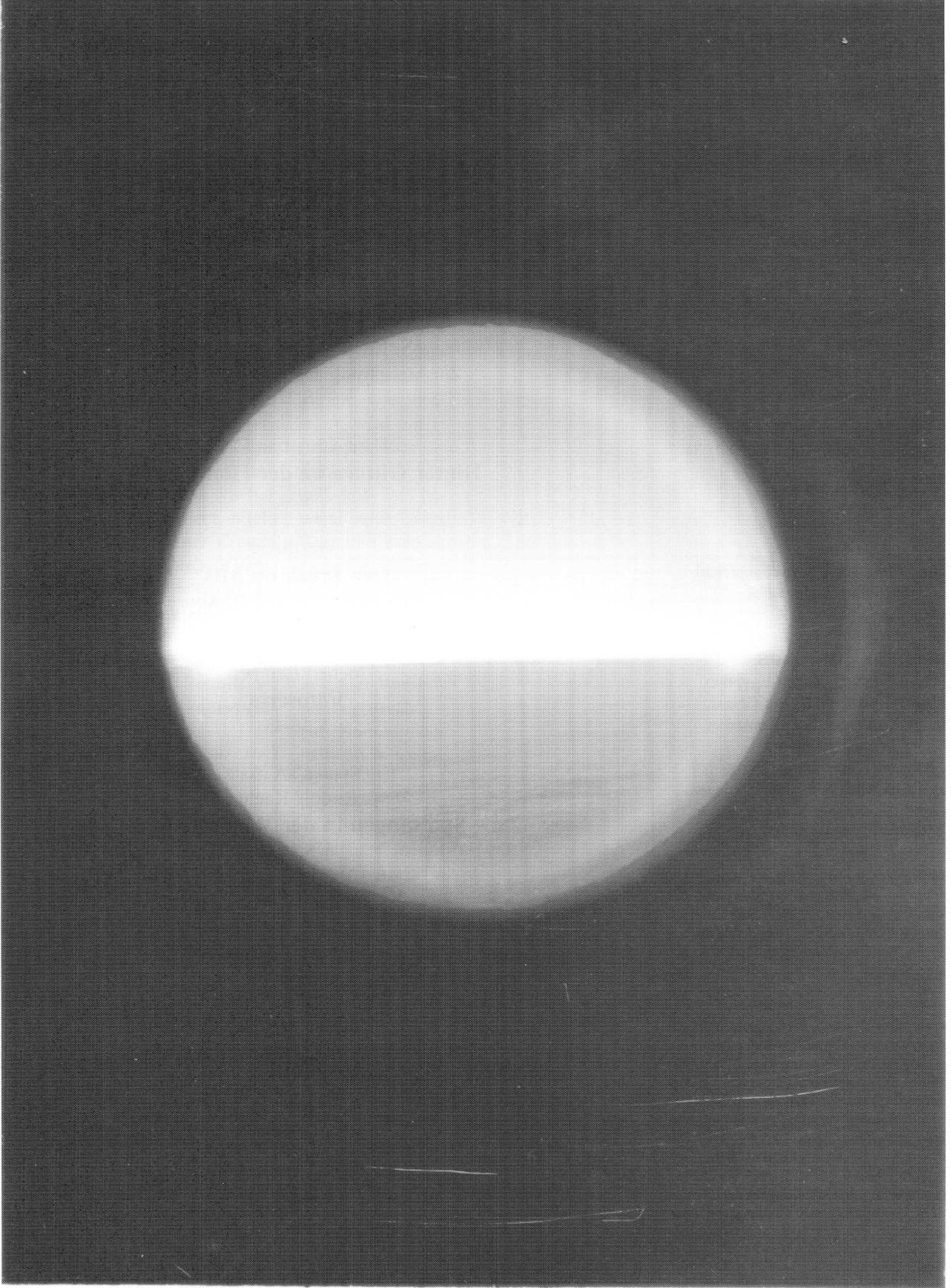


Foto: Michael Konstabel

Ritus, Tod und Wiederholung

Zu Hans Henny Jahnns "Fluß ohne Ufer"

Natürlich kann ein Fluß ohne Ufer keiner mehr sein. Der paradoxe Titel von Jahnns opus magnum läßt sich als metonymische Evokation des Meeres begreifen, einer uferlosen, d.h. unendlichen Wasserlandschaft. Gleichwohl bewährt sich der paradoxe Titel aber darin, daß es sich um eine in sich bewegte Unbegrenztheit handelt, die sich im Sinne einer Meeresströmung noch ein Charakteristikum der Existenz als Fluß bewahrt hat. Das räumliche Verhältnis von Fluß und Meer, das derart metonymisch umspielt wird, ist zugleich Symbol des zeitlichen von Leben und Ewigkeit. Auch jenes geht in diese als gerichteter Prozeß ein, der sich ständig selbst reproduziert. Die Kette der individuellen Schicksale bildet so die sich wiederholende Zeichnung auf der Schuppenhaut der Midgardschlange. Um sie zum Tanzen zu bringen, bedarf es der Sprache einer Orgel, die alle Register der Beschwörung zieht. Was aber allen magischen Formeln und thaumaturgischen Besprechungen eignet, ist der Rhythmus der Wiederholung, wie sie auch das Strukturprinzip von "Fluß ohne Ufer" bildet. Sie ist das erzähltechnische Pendant zur thematischen Repristinatio archaischer, vorzivilisatorischer Handlungen, insofern sie bei der Geburt der Erzählung aus dem Leib des Ritus als dessen episches Element in die narrative Weltdeutung eingewandert ist.

Sie, die Wiederholung, begegnet deshalb auf der Ebene des Motivbestandes von "Fluß ohne Ufer" im Herzstück jeder archaischen Kultur: im Totenkult. Die augenfälligste Entsprechung ist sicher diejenige zwischen Alfred Tuteins Umgang mit der Leiche Ellenas und der Behandlung, die Tuteins eigenem Leichnam seitens Gustav Anias Horns widerfährt. In der Retrospektive auf Tuteins Mord am Anfang der "Niederschrift" schildert der

Erzähler, wie Ellenas Körper mit Teer übergossen wird.

"Er (Tutein, d.V.) schleppte den Teer bis vor den Leichnam. Er tastete nach den Händen. Er gab einen reichlichen Guß darüber. Er griff nach dem Haupthaar. Er verklebte es mit dem zähen Inhalt der Kanne. Über das Antlitz Teer. Über die Brüste Teer. In den unordentlich bekleideten aufgedunsenen Schoß Teer. Er behing die Wehrlose mit den groben Fetzen, zog ihr einen weiten Mehlsack über den Oberkörper. Und entleerte den Rest der Kanne über das hingestauchte Bündel aus Sacktuch, Papier und Fleisch." (I,229)

Dieser eher wütenden Versorgung korrespondiert die höchst sorgfältige, die Gustav dem Körper Alfreds angedeihen läßt, wenn er ihn mit Ballen schmaler Leinenstreifen sachgemäß mumifiziert, ihn in einen Kupfersarg legt, dessen Deckel er verlötet, und den Kupfersarg in einen Holzkasten praktiziert, wobei er die entstehenden Hohlräume mit Schiffspech ausfüllt. Davon abgesehen, daß Alfred wie Ellena auch als Tote noch zu sprechen vermögen, stellt die Vision des vor einer "Kupfer- oder Bronzeplatte" rasenden Gustav die deutliche und kühne Verbindung dieser beiden Bestattungen her. Auf der verzweifelten Suche nach der geraubten Ellena gelangen ihr Verlobter Gustav Horn und der Superkargo an einen äußersten Punkt, jenseits dessen das Vorhaben in "Frevel" umschlagen würde. Gustavs Gefühlseruption und seine blendende Vorstellungskraft führen jedoch mit dem bekannten Resultat des Untergangs der 'Lais' zu dessen Fortsetzung. Es heißt da:

"Seine Verblendung war ganz ungezügelt. Er schwor, hinter jenem Metallpanzer Ellena zu begegnen. Schrie, daß nur eine dünne Schicht sie vom Verwesungsgeruch trenne. (...) Eine verlötete

Grabkammer, ein Schlachthaus mit metallenen Wänden. Ein Irrer oder ein Erzverbrecher, ein Genie des Teufels habe Ellena geraubt, um eine Mumie aus ihr zu machen. Ein Sammler weichhäutiger Statuen." (I,166)

Nicht zum wenigsten die letzte Bemerkung mag auch erhellendes Licht auf den schließlichen Verbleib der geteereten Leiche Ellenas werfen. Ihren unauffindbaren Körper nämlich hat Tutein der Galeonsfigur eingepaßt, die als verführerische "Statue einer schimmernden, rau behäuteten Göttin" am Ende des "Holzschiffs" so unvermutet aus den Wogen aufsteigt, um sogleich wieder von ihnen verschlungen zu werden. Allerdings korrigiert die "Niederschrift" in der Version dieser Havarie, wie der Matrose Pollux sie mitteilt, die Schilderung des Erzählers in einem entscheidenden Detail. In Gegenwart Gustavs erinnert er sich im Gespräch einer Tischrunde:

"'Das Meer kochte, wo der Schiffsrumpf versunken war', sagte der Matrose, 'doch die Galeonsfigur wollte nicht mit hinab. Aufrechtstehend blieb sie über dem Wasser. Die Figur war ein Mensch, eine üppige Frau, aus Holz kunstvoll geschnitzt, in natürlichen Farben bemalt, ganz unbekleidet von den Zehen bis zum Kopf. Sie wollte nicht versinken und hielt das überspülte Schiff noch in der Schwebel. (...) Endlich nahmen wir Äxte. Wir schlugen den Stahl der Äxte in die Brüste, in die Schenkel. Wir spalteten den Schädel und den Bauch. Erst als wir die Gestalt zerstört hatten, konnte das Schiff vollends untergehen. Wir schauten einander mit schlechten Gesichtern an, als alles vorüber war. Wir schauten auf die Schneiden der Äxte. Und da sahen wir, sie troffen rot von Blut.'" (I,351)

Der Eindruck, seine Axt in Fleisch zu schlagen, trotz Pollux daher nicht, denn er



Heinrich Stegemann: Hans Henny Jahnn

traf Ellenas Leib. In der sadistischen Sexualmetaphorik dieser Tat wird das Zerstörungswerk Alfred Tuteins vollstreckt. Mit dem Schiff 'Lais' und seiner Galeonsfigur Ellena (lies: Helena) werden die beiden Prototypen weiblicher Erotik gleichzeitig versenkt: sowohl das historische Idealbild der ebenso eloquenten wie lasziven attischen Hetäre als auch die zur mythischen Phantasmagorie überhöhte

Personifikation vollkommener Schönheit. Beide freilich werden so auch ihres Scheincharakters gewaltsam beraubt. Die Galeonsfigur in ihrer Sinnlichkeit ist ebenso in Wahrheit ein Sarg wie der Schiffskörper der 'Lais' es als ganzer ist. Die Frau ist der Sarg einer Liebe, die den Tod zum Ziel hat. Sie schickt das Leben auf "die Straße der Schmerzen" (II,71), auf eine unausweichliche Seelenwände-

rung, die im Kreislauf von Vergessen und Wiederholen sich wie der Hamster im Laufrad erschöpft. "Nur die Tiere und ein paar Verlorene glauben an den Tod," sinniert Tutein.

Bestattung als Arbeit am Tod kehrt jenseits der Handlungsebene bei Ellenas und Tuteins Versorgung sowohl in den erzählerisch ausgebreiteten Erinnerungen der "Niederschrift" - etwa in der Episode

um den geizigen Doktor Wok und dessen frühverstorbene Frau (vgl. II,27ff) - als auch in der novellistischen Enklave um Kead Kenya im "Holzschiff" wieder. Hier werden Einsargung, Beisetzung und körperliche Verwesung gewissermaßen aus der Binnenperspektive von jemandem beschrieben, der "ohne Hilfe des Todes zu sterben" (I,98) versucht. Die listige Durchführung seines Entschlusses zur Aufgabe des Lebens schlägt insoweit fehl, als Kead Kenya zwar die Metamorphosen seiner Zersetzung bis hin zur Schändung seines Grabes durchläuft, aber zugleich als freigesetztes Bewußtsein, als vertriebene Seele erlebt. In der Doppelexistenz als Bestatteter und als nächtlicher Wiedergänger oder genauer: Wiederreiter bleibt Kead Kenya auf die Grenzlinie, auf die Schwelle zwischen Leben und Tod gebannt. Zerstoben ist die Hoffnung, daß sich "der Ablauf der Ewigkeit in Instanzen erschöpfen" (I,101) könne, und gescheitert ist sein Unterfangen, aus seiner Sündhaftigkeit entlassen zu werden. "Die große Einsamkeit ist meine Sünde gewesen, die größere soll meine Erlösung sein." (I,97)

Nirgendwo sonst ist wohl die geistige Nähe, die Jahn zu Kafka empfand, stärker beglaubigt worden als in dieser parabolischen Novelle. Der umgetriebene Irrfahrer im Intermundium zwischen innerer und äußerer Finsternis, behaftet mit der unaustilgbaren Sündhaftigkeit der existentiellen Einsamkeit, erscheint wie ein Zwillingbruder oder eine Spiegelung des Kafkaschen Jäger Gracchus. Sie sind die paradigmatisch Verfluchten einer zufälligen Unausweichlichkeit. Ein mythischer Bann hat sie mit einer chronischen Unsterblichkeit geschlagen, die sie schon beinahe in das Reich der Dingwelt hinübersinken läßt. ("Er glich schon einem Ding", heißt es einmal von dem dem Tod

auflauernden Kead Kenya.) Der ruhelose Trieb Kead Kenyas registriert, daß seine Glieder "auseinandergezerrt" sind und sein Antlitz "zerlöst" ist.

Die Symptome seines Zerfalls gemahnen an das "Antlitz zerschlissener Dinge" und die von ihrem fernen Schicksal schon in der Gegenwart wie "zerschlagen" wirkenden Requisiten in Ma-Fus magischem Trödlerladen. Sein "lichtloses Lokal" ist ineins Sarg und mütterliche Leibeshöhle. Gustav begegnet hier dem Strandgut untergegangener Kulturen, dem melancholischen Arsenal einer in Schweigen und Zerfall versunkenen Dingwelt, unter deren Plunder er auch auf ein dreimastiges Segelschiff stößt, eine 'Lais' en miniature im Glasschrein einer Flasche. Gleichzeitig jedoch hält dieses chthonische Labyrinth, überladen mit den Emblemen der Vergängnis, auch das Versprechen von Geburt und Leben bereit. Die dunkle Höhle von Ma-Fu ist nicht nur Sitz des Thanatos, die Trümmerlandschaft einer abgelebten Welt, sie ist auch der dunkle Schoß, da Zeugung geschieht. Wenn Gustav von dem alten Chinesen die elfenbeinerne Vereinigungskugel inmitten dieser Totenkammer gezeigt wird, ist dies für ihn, den noch Unschuldigen, eine Art Initiation. Die Exklusivität des Ortes verbürgt die Verklammerung von Tod und Leben, ihr zyklisches Gesetz. In diesem Sinne gewinnt der Kramladen Ma-Fus die Dimension einer Metapher für Jahnns verräumlichten Zeitbegriff.

In einem Brief an Ludwig Voss vom 22. Dezember 1942 beschrieb Jahn die Zeit als "eine Höhlung" (III,830) und leitete aus ihrer prägenden Form seine Vorstellung einer unentrinnbaren schicksalhaften Lebenszeit ab. Im kosmischen Zusammenhang fügt sie sich dem Rhythmus der Wiederholung ein, dem Gustavs Erinnerungsarbeit dient und den die "Nieder-

schrift" gerade mit ihrem letzten Kapitel - der Wiedereröffnung ihres zeitlichen Turnus - als unabgeschlossen anklingen läßt. Sie, die als 'Krisengeschichte des Lebens' und als magische Evokation der unnennbaren Bedeutung von "Liebe, Zärtlichkeit, Blut und Verschwörung" (II,163) einem antizivilisatorischen, archaisch-vormodernen Impetus folgt, entwirft Modelle von Ritus und Einweihung. Jahnns obsessive Revolte treibt den "Fluß ohne Ufer" in immer neuen Wellenschlägen der unausweichlichen Einsicht entgegen: "Des Menschen Tun ist Entweihung." (I,269) Die Arbeit, der sich sein Leser zu weihen hat, ist die radikale Suspendierung aller rationalen und linearkausalen Denkgeweisen im Gefolge der Aufklärung. Nur ihre Preisgabe präpariert den Geist für die Exerziten einer Wahrheit, die uferlos ist.

Teil I wird zitiert nach der Ausgabe: "Werke und Tagebücher". Bd.2 Hamburg 1974. Die Teile II u. III nach der "Hamburger Ausgabe" von 1986

Amsterdam. Fragmente II.

Ich habe der Stadt keinen Freßkorb wie ein deutsches Dorf mit Supermarkt mitgebracht. Ich habe der Stadt etwas Neutrales mitgebracht. Einen Arm voll Margeriten habe ich ihr mitgebracht, einen Arm voll Margeriten mit weißen Blütenblättern.

Und siehe, die Stadt meint es gut mit mir. Sie nickt mir zu mit ihrer schön oxydierten *SONESTA*-Kuppel (*Ronde Lutherse Kerk*), die wie ein gleichmäßig grünes Wassermannshaupt über dem Grachtenspiegel leuchtet. Sie begrüßt mich vom *Westerkerk*-Turm mit einem Glockenspiel, das wie feines, huldvolles Lächeln heraberlirt, als thronten Beatrix und Claus noch immer am Traualtar. Und selbst die gewaltige *Portugiesische Synagoge* nimmt mich ohne Zögern auf in ihren Schatten und gewährt mir eine Ahnung der sephardischen *saudade*.

Die Stadt ist mir gut. Sie tischt mir das Meer auf voll fliegender Fischhändler, Matjes mit Zwiebeln und Gurken. Sie schenkt mir den Fluß ein voll Amstel und jungem Genever. Sie stillt meinen Durst. Sie stillt meinen Hunger. Sie weckt meinen Durst, sie weckt meinen Hunger auf Welt, manchmal auch mit Speisen aus fernen Ländern in nahegelegenen Restaurants. Tagtäglich nährt sie meinen Lesehunger, ein ganzes Jahr hindurch, genauer gesagt in 364 Buchhandlungen; Clara Hillen hat sie für mich gezählt und vorgekostet: *De boekhandels van Amsterdam* (1984). Die Stadt ist mir gut. Und blas ich mal Trübsal, gibt sie mir den Ton, spielt sie mir den Blues, bläst sie mir wie Wind aus der Seele das Altsaxophon, auf Plätzen und Straßen und Brücken. Und wenn ich mal wirklich einsam bin, merkt sie es zuerst und bietet mir frei ihr multiples, ihr vielgestaltiges Du -, nicht aus der Hüfte, nicht aus dem Bauch, sondern aus einem unvordenklichen Ich. Sela.

*

Der niederländische Rundfunk hat den versprochenen Übertragungswagen aus Hilversum geschickt, ein uraltes Modell, aber grundsolide. Zwei Techniker erwarten mich und meinen literarischen Gesprächspartner zu einer Aufnahme im Studio des alten Kino- und Veranstaltungszentrums *Bellevue*. Das jedoch - so erfahren wir jetzt - steht schon seit einiger Zeit leer und ungenutzt. Lediglich ein kleines Café im Erdgeschoß ist geblieben und hat geöffnet.

Verunsichert und unwillig zugleich gewährt uns der Wirt und Schlüsselverwahrer Zutritt zu den stillgelegten Gebäudeteilen, führt uns durch hallende Foyers, Treppenaufgänge und Säle und läßt uns spüren, daß wir gelegentlich Unbefugte sind, um nicht zu sagen: *krakers*. Im ehemaligen Direktionszimmer finden wir den geeigneten Raum; und während die beiden Techniker ihre Kabel verlegen, die Mikros richten und testen, trage ich mit Hilfe des Schriftstellers Tisch und Stühle aus anderen Zimmern herbei. Aus dem Café lassen wir uns zwei Flaschen Cola kommen.

Nach Ende der Aufnahme sitze ich mit den Kollegen von der Technik im viel zu engen, sommerlich aufgeheizten Übertragungswagen und brüte über den notwendigen Kürzungen; hier und da muß geschnitten werden, und die Zeit drängt: Die Leitung für die Überspielung nach Saarbrücken steht nur befristet zur Verfügung.

Auf einmal erscheint der Wirt vor der geöffneten Hecktür, reckt die beiden Cola-Flaschen und Gläser in die Höhe und ruft herein: "He! Was denken Sie sich eigentlich? Kommen aus Deutschland, brechen hier praktisch ein, machen nichts als Unannehmlichkeiten, und wir können mal wieder eure Spuren beseitigen!" Er starrt mich erregt an, ich konsterniert zurück. Ja, ich hatte die Flaschen und Gläser

vergessen und auch die Möbel nicht zurückgestellt. Ich versuche eine Entschuldigung, er schüttelt den Kopf, dreht sich wortlos um und geht in sein Café.

Die beiden niederländischen Techniker zucken mit den Achseln und mahnen zur Eile: "Sollen wir das nun heraus schneiden oder nicht?"

*

Ich trage ein Dorf bei mir, ein winterliches Dorf mit Fachwerkhäusern um eine Kirche, abgelegenen Gehöften, Rehen am Waldrand und fichtenbestandenen Hügeln. Ich trage ein Dorf bei mir, ein winterliches Dorf in einer Schneekugel. Und während ich gehe, fällt Schnee in dem Dorf. Mit jedem Schritt, den ich tue, schneit das Dorf ein wenig mehr ein, bis es im Weiß verschwindet. Aber es ist noch da. Ich spüre sein Gewicht, das unter der Last des Schnees immer noch zunimmt, so daß ich es schließlich huckepack nehme. Ich trage ein Dorf auf dem Rücken, ein verschneites Dorf in einer geschulterten Schneekugel. Wie einen Rucksack trage ich die Schneekugel mit dem Dorf darin. Doch als ich die große Stadt erreiche mit ihrem milderem Seeklima, ihrer höheren Betriebstemperatur und all den Atemsäulen über den Dächern, da beginnt der Schnee auf dem Rucksack zu schmelzen, und eine Hucke kommt zum Vorschein, gefüllt mit einem halben Schinken, Pumpernickel und Grünkohl; auch eine Seite Speck und eine noch eisgrau beschlagene Flasche Klarer schauen hervor. Ich trage ein Dorf bei mir, in einer weidengeflochtenen Kiepe trage ich ein ländliches Dorf in die große Stadt. Ich bringe der Stadt ein Dorf mit, ein Dorf in einem Korb auf dem Rücken. Doch als ich den Korb mit dem Dorf darin vom Rücken schnalle, ist ein gewöhnlicher Geschenkkorb daraus geworden. Und die Stadt, die in den Präsentkorb hineinsieht, entdeckt

mit mißtrauischen Giebelmienen Lübecker Marzipan und Aachener Printen, Berliner Pfannkuchen und Dresdener Christstollen, Frankfurter Würstchen im Glas und Leipziger Allerlei im Blech, Rügenwalder Teewurst - oder Braunschweiger? - egal. Ich habe der Stadt einen Freßkorb mitgebracht, einen Freßkorb wie ein deutsches Dorf mit Supermarkt.

*

Zwischen den Eingangssäulen der *Stadschouwburg* (Stadttheater) ein wallender bodenlanger Mantel, aus dessen Kragen ein aufgequollenes Cortison-Gesicht Trompete bläst: Keine Melodie eigentlich, eher Fanfarenstöße auf unterschiedlicher Tonhöhe. Die überlangen Pausen geben dem musikalischen Gedächtnis Gelegenheit, erinnernd assoziierte Melodien gewissermaßen zuzuspielen - wie zum Zweck des Abgleichs. Doch dann breitet sich immer spürbarer ein merkwürdiger Ernst über den Bemühungen des Straßenmusikanten aus. Sein Spiel erscheint mehr und mehr als verzweifelter Versuch, etwas Unsichtbares in das Mundstück des silbernen Instruments zurückzustoßen, so als müsse er sich mit bloßem Atem eines gefährlich erhöhten Luftdrucks erwehren.

Ein Passant mit nachdenklich geneigtem Kopf bleibt neben dem aufgeklappten Instrumentenkasten stehen, hört und sieht zu wie ich und sagt, als der erschöpft wirkende Mensch endlich seine Trompete sinken läßt:

"Mussorgsky, he?"

"Nein," erwidert eine Fistelstimme zwischen den rissigen Lippen, "Jaap Jansen. Aber für'n *kwartje* (25-Cent-Münze) kannste Japie zu mir sagen."

*

Die Plakate hängen seit Wochen, die Presse trommelt, Rundfunk und Fernsehen senden live: Der italienische Dirigent Riccardo Chailly tritt die Nachfolge von

Bernard Haitink an und gibt als neuer Leiter des *Concertgebouw-Orchesters* seinen Einstand - ein Konzert unter freiem Himmel bei freiem Eintritt, Reverenz an die Amsterdamer und nationales Kulturereignis. Auf dem Programm stehen Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* in der Orchesterfassung von Maurice Ravel.

Schon eine Stunde vor Beginn ist der *Museumsplein*, einer der größten städtischen Binnenplätze Europas, schwarz vor Menschen an diesem Abend. Auch in den Bäumen hocken sie, und Jugendliche finden sogar Halt an den gerade aufglühenden Straßenlaternen. Viele kommen direkt von der Arbeit, andere kehren von einer Besorgung oder Freizeitbetätigung zurück, Aktenköfferchen an der Hand, Einkaufstaschen und Plastiktüten, Tennisbags auf dem Rücken, Fahrräder an die Hüfte gelehnt. Dichtgedrängt und geduldig stehen sie auf den Rasen- und Spielflächen, den abgesperrten Straßen, Parkplätzen und Kreuzungen - eine uneinnehmbare Verkehrsinsel aus Menschenleibern inmitten der wütenden Benzin- und Lärmbrandungen dieser Stadt.

Die Orchestermusiker haben bereits auf einer überdachten, von gleißendem Scheinwerferlicht überfluteten Bühne platzgenommen. Die Instrumente sind gestimmt, die Mikrophone gerichtet, die Kameras in Position. Auf einer Großleinwand laufen die letzten Bilder der Fernsehrichten, ohne Ton: ein Waldbrand, ein schwerer Verkehrsunfall, das Wetter, die Ansagerin und endlich die erwartete Totale vom schummrigen, jetzt ein wenig aufwogenden *Museumsplein*. Schnitt: Auf tritt - unter warmem Applaus - der Maestro, eine bärtige, etwas pyknische Baßbariton-Gestalt im engen Dirigentenfrack und gestreiftem Rüschenhemd. Verneigung nach allen Seiten. Dann die hüstelnd und räuspernd sich an-

kündigende, zuletzt körperlich fühlbare Stille der vielen, in der - so paradox es klingen mag - ein leiser Unterschied zu jedem noch so klangperfekten Wohnzimmerempfang besonders *laut wird*: Nur wenige extrem verdichtete Sekunden, in denen eine wohlbekannte Musik schon vor ihrer Aufführung vollständig präsent ist, gewissermaßen *vor-gehört* werden kann wie ein umgekehrtes Echo auf dem sturzartigen Rückweg in die Lautlosigkeit der Partitur.

Und gleich als die *Promenade* anhebt, die Weite des Platzes ausschreitet zwischen *Concert-Gebouw* und *Rijksmuseum*, zwischen dem *Museum Overhol-land*, dem *Stedelijke Museum* und dem *Van-Gogh-Museum*, beginnen die Menschen *von innen zu leuchten* - ein womöglich ähnliches Leuchten, wie Mussorgsky es im Manuskript zu seinem 8. Klangbild vermerkte; dort allerdings sind es die Schädel der Pariser *Catacombae*, die er "von innen leuchten" sah, und zwar auf dem Vor-Bild des kurz zuvor gestorbenen Malerfreundes Victor Hartmann: *Cum mortuis in lingua mortua*. Hier jedoch vollzieht es sich an den Lebenden, und selbst auf der Großleinwand glaubt man es zu sehen: Augenblicklich schwimmen hunderte von kleinen phosphoreszierenden Knicklichtern in den Augen dieses schwellenden Menschenmeeres, das den gesamten Raum zwischen den Museen jetzt füllt wie eine sanft, aber unwiderstehlich aufsteigende Ahnung von den ringsum angesammelten Fundstücken und Kostbarkeiten verstorbener und lebender Künstler. Nicht die eng beieinanderstehenden Menschen promenieren - es sind die einmal gesehenen, erinnerten Bilder von Rembrandt, Vermeer oder Albert Cuyp, die in den Augen wie innerer Besitz für einen Moment aufscheinen und vorüberziehen, um einem Bild von Male-

vich, Beckmann, Bert van der Leek oder Mondrian Platz zu machen und - vielleicht - ein Augenpaar daneben wieder aufzutauchen, aus dem gerade ein Karel Appel oder Asger Jorn gewichen ist, welche wiederum ihrerseits ein paar Augen weiter einen Südseetraum Gauguins oder ein Sonnenblumenfeld Van Goghs zurücksinken lassen: *promenierende Bilder* aus den Museen am Platz und manchmal auch darüber hinaus!

Gnomus. Auf der Großleinwand Riccardo Chailly im Wechsel mit dem bekannten Mussorgsky-Portrait des russischen Naturalisten Repin: Das sonnenbraune, Schweißperlen sprühende Gesicht des exstatischen Dirigenten - das starre, braunstichige Bild des glanznasigen, verpustelten Komponisten. Die strahlende Aura des glücksgehärteten Erfolgsmenschen - das stille Phlegma des ausgebrannten Genies, verkannt, verspottet, alkoholgezeichnet und auch jetzt wieder, beim ersten Anblick, für einen Anflug von Gelächter gut, das aber gleich und spürbar in Verlegenheit erstickt: Scharfe, schmerzende Schnitte durch Augen und Herz. Erst beim *Bydlo* schiebt sich eine andere Wahrnehmung in den Vordergrund: Rechts vor mir verfällt ein kräftig gebauter Mann mit vor- und zurückwippenden Schultern und gegenbewegtem Becken immer mehr dem Bewegungsrhythmus des 4. Klangbildes, so als wäre er diesem *Bydlo*, dem polnischen Leiterwagen, wie ein Zugochse vorgepannt.

Am Ende, nach weiten Fahrten über das Binnenmeer der Imagination: *Das große Tor von Kiew*. Dazu auf der Großleinwand die Zeichnung Victor Hartmanns, die sich langsam, kaum merklich, wie ein Transparentbild über die angestrahelte Silhouette des *Rijksmuseums* zu schieben scheint, bis beider Umrisse dek-

kungsgleich übereinanderliegen: Paßt! Tosender Applaus, frenetischer Jubel. Nicht nur für Chailly, sein Orchester und Mussorgsky. Die Menschen feiern sich selbst und ihren - rollenden, Schaumkronen werfenden - *Museumsplein*.

*

Mittags am *Leidseplein* zerschlägt ein Mann zwei leere Weinflaschen auf dem Pflaster, sammelt die grünen Glasstücke auf und wirft sie zu einem flachen, etwa kopfkissengroßen Scherbenhaufen auf einer zerschlissenen Decke. Hinter dem etwa Fünfzigjährigen mit grauem Bogart-Hut und langem Mantel über einem bloßen Oberkörper leeren zwei Angetrunkene eine weitere Flasche, die er sich ebenfalls anreichen läßt, um sie mit sanftem Geschick so zerschellen zu lassen, daß überwiegend mittelgroße Scherben übrigbleiben.

Inzwischen sind einige Passanten stehen geblieben, lauern und äugen aus gehöriger Distanz, was sich dort vorbereitet, und wenden sich ab, als der Mann auf sie zusteuert, um sie anzusprechen. Schließlich gerät er an ein junges Paar, das zu einer feixenden, kamerabehangenen Touristengruppe gehört. Nach einigem Verhandeln und Gestikulieren wechselt ein *tientje* (10-Gulden-Schein) den Besitzer. Der Mann wirft seinen Mantel ab, Schaulustige treten näher heran und begutachten die Tätowierungen auf den Armen, die schnitt- und hakenförmigen Narben auf dem Oberkörper und die entstellte rechte Brustwarze.

Der Mann kniet sich vor den sorgsam aufgeschichteten Scherbenhaufen, streckt sich auf den seitlich abstützenden Händen nach vorn und senkt den Oberkörper langsam, langsam auf die grünblitzende Lagerstatt ab, immer den aufmunternden nickenden Kopf jenem Pärchen zugewandt. Sie, von ihm und weiteren Begleitern dichter herangeschoben und von Zu-

rufen angefeuert, zieht nach einigem Zögern ihre Schuhe aus, läßt sich noch näher herandrängen und betritt - zunächst mit einem Fuß tastend wie beim Besteigen eines schwankenden Kahns, dann mit beiden Füßen - den sich versteifenden Leib des Mannes in Höhe der Schulterpartie. Beifall. Gejohle. Das Klicken von Photoapparaten. Das Surren von Videokameras. Jemand zählt.

Im Gesicht der Frau haben sich rote Flecken gebildet. Von den Knien her läuft ein leichtes Zittern durch ihren Körper. Unter ihr drückt sich der Körper des starr lächelnden Mannes ins knirschende Glas. Bei 10 steigt die junge Frau ruckartig vom Rücken des Mannes herab, flüchtet sich augenblicklich in die Arme ihres Partners, der ihr mit einer heftigen mechanischen Handbewegung über die rechte Brust fährt, und verbirgt ihr Gesicht an seiner Schulter. Nein, sie will es nicht gewesen sein und schüttelt sich. Sie will es nicht sehen, wie der Mann sich mit schmerzverzerrtem Gesicht und blutüberströmten Oberkörper aufrichtet, und schüttelt fassungslos den abgewandten Kopf.

Der Mann erhebt sich, etwas mühsam, Glassplitter fallen aus seinem Brusthaar, aber er blutet nur ganz wenig aus zwei oder drei kleinen Wunden. Er zupft sich noch ein paar hängengebliebene Scherben von der Haut, dann posiert er unter dem Applaus der Umstehenden und geht mit seinem Bogart-Hut sammeln.

Die Frau hat sich aus der Umarmung ihres Partners gelöst, steht jetzt ein wenig abseits von ihm und verloren -, grad so als ahne sie, daß er sie quälen wird für ihre Bereitschaft, grausam zu sein, heut nacht noch oder daheim, wenn er sich von den Scherben ihres Körpers erheben wird und sich seine Wunden lecken läßt, bis sie die rechte entstellte Brustwarze sieht und mit klirrendem Schrei ins Bad stürzt.

Machiavelli läßt grüßen

Besuch bei J. H. Wakolbinger: Frank Oster vom Degestapa ist es, der dem Regierungsdirektor seine Aufwartung macht.

"Wie geht es Ihnen, lieber Wakolbinger?" - "Gut erst dann, wenn die Sau geschlachtet ist. Haben Sie das Interview mit Prof. Möser gehört? 'Wie die Sau innen ausschaut, weiß man erst, wenn man sie geschlachtet hat.'" - "Kommen wir zur Sache. Es darf kein Fehler passieren. Mit jedem Schritt, den dieser Ernst Rüdiger macht, muß er sich tiefer im Fangnetz unserer Lügen und Schiebereien verstricken. Bis jetzt hat er selber noch nie etwas mit den Gerichten zu tun gehabt. Diesen Umstand müssen wir ändern und zwar noch vor Jahresfrist." - "Am besten wäre, wir könnten ihn dazu bringen, selber vor Gericht zu ziehen, wegen einer Lappalie vielleicht. Dann kann er nicht mehr guten Gewissens sagen, er habe weder als Zeuge noch als Geschworener noch als Angeklagter jemals vor einem Gericht gestanden." - "Es ist ein Verfahren gegen ihn wegen Nichterscheinens vor Gericht eingestellt worden. Das genügt meines Erachtens. Wir werden die Ausdrücke 'Verfahren' und 'eingestellt' herausstreichen, betonen ... und verschweigen, daß er nur als Zeuge geladen war. Das übrige macht das Gerede der Leute: Die Menschen auf der Straße hören, daß es ein Verfahren gegen den Querulanten gegeben hat. Daß es nur darum ging, daß Ernst Rüdiger der Zeugenladung nicht nachgekommen ist, weil er in Übersee weilte, wissen sie nicht. Wir sorgen zudem dafür, daß das Volk glaubt, Ernst Rüdiger sei in der Zeit, in der man ihn nicht zu Gesicht bekommen hat (weil er in Lateinamerika Feldstudien betrieben hat), in psychiatrischer Behandlung gewesen. So können wir sogar seine Amerikareise noch zu

unseren Gunsten verwerten. Sie verstehen. Auf diese Weise können wir gegen ihn wirkungsvoll Selbsterfüllungsprophetie einsetzen. Später dann, wenn wir ihn wirklich so weit haben, werden wir die Papiere zurückdatieren und so noch die Reise selbst unmöglich erscheinen lassen." - "Gut." -

Damit haben wir alles, was dieser Teufel in den beiden Americas erreicht hat, rückwirkend getilgt. Alle, auch seine Sympathisanten hier und in Amerika, werden vergessen, und zwar sogar vergessen wollen - nichts wird von ihm übrig bleiben, nicht einmal Erinnerung." - "Das gilt aber nur, wenn wir auch seine Großeltern vernichten." - "Eben. Er selbst könnte sich überall auf der Welt zurechtfinden, auch in Ländern, deren Sprache und Schrift er nicht versteht. Er lernt schnell. Daher werden wir ihn einsperren, die Alten aber auf Reise schicken; die gehen dann draußen in der weiten Welt zugrunde, ohne Einkommen, ohne Kontakte, ohne Heimat." - "Vorher müssen wir ihn aber noch mit unserem Vertrauensnotar in Berührung bringen." - "Das ist kein Problem: Wenn er sich das nächste Mal wieder bei einem Rechtsanwalt wegen Gegenkontrolle zu Auskünften anmeldet, wird statt diesem unser Notar am Schreibtisch sitzen - eine Kleinigkeit für uns, mein Bester. Unser Mann wird ihm zur Begrüßung die Hand reichen und zum Abschied irgendwelche Papiere, welche, ist egal. Der Vorgang wird mit versteckter Kamera gefilmt - das genügt. Jeder, der das Videoband sieht, wird glauben müssen, Ernst Rüdiger habe einen Notar in dessen eigenen vier Wänden aufgesucht. Außer den Eingeweihten wird kein Mensch wissen oder ahnen, daß hier betrügerische Manipulation vorliegt. Man sieht es den Räumen ja nicht an, daß sie nicht dem

Notar X, sondern dem Verteidiger N gehören." - "Eingarden, das ist einer unserer besten Juristen, hat vorgeschlagen, den Gesetzespoker gegen Staatsfeinde zunehmend der Gesellschaft selbst zu übertragen, in dem Sinne, daß wir uns auf die Konzeption des 'imaginären Prozesses' zubewegen." - "Ich verstehe. Der Prozeß selber soll dieser Strategie zufolge gar nicht mehr geführt, sondern immer nur angedroht - und dann der Öffentlichkeit gegenüber als bereits der Vergangenheit angehörig, als bereits abgewickelt vorgestellt werden. Auf diese Weise können wir die Staatsfeinde erst isolieren (niemand will mit einem universell Angeklagten, Verurteilten, für geisteskrank Erklärten, Verfemten, denn das sind sie schon, bevor das Verfahren auch nur anläuft, etwas zu tun haben), dann kriminalisieren und gerade durch die Kriminalisierung (d.h. dadurch, daß wir sie zu Verbrechen stempeln) in das Broterwerb-Verbrechen treiben. Denn betteln können sie zwar, doch werden sie von den Menschen nichts erhalten; die vergessen nicht." - "Damit bleibt den Staatsfeinden am Ende der Karriere, die wir ihnen bereiten, nur die Wahl zwischen Selbstmord oder Verhungern auf der einen, und dem Verbrechen auf der anderen Seite; ein Gerichtsverfahren ist gegebenenfalls gar nicht mehr nötig." - "Es genügt, den Prozeß erst anzukündigen und dann dafür zu sorgen, daß darüber geredet wird, der Prozeß habe bereits stattgefunden." - "Die Frage ist jetzt, ob wir ihm auch die Staatsbürgerschaft wegnehmen sollen." - "Seinem Großvater ja, ihm selber nicht." - "Die Vernichtung für verfallen erklärter Gegenstände wird jetzt von Sonderbeauftragten überwacht. Dadurch können wir sicherstellen, daß seine philosophischen Schriften und Bücher auch wirklich ... durch den

Reißwolf, beziehungsweise in die Müllverbrennung wandern. Kein einziges Exemplar darf übrigbleiben; es wird in diesen Schriften ein völlig falsches Bild unserer Gesellschaft gezeichnet." - "Es war ein Fehler, für diese Maßnahme einen bestimmten Vorwand zu suchen. Wir hätten still und leise vorgehen sollen, niemand hätte etwas davon bemerkt. Nun haben wir Amtsmissbrauch eines einzelnen Gerichtsbediensteten als Vorwand herangezogen und sind prompt mit diesem Fall im Fernsehen gelandet." - "Niemand wird hier Zusammenhänge vermuten." - "Da kennen Sie unsere Regimekritiker schlecht, die wittern Verrat. So hat es Engelbert Kragge in seinem letzten Flugblatt ausgedrückt." - "Und wenn. Niemand wird es wagen, den Mund aufzumachen und von 'Bücherverbrennung' zu reden." - "Es geht nicht allein darum. Alle sollen einverstanden sein können mit unserer Vorgangsweise gegen diese Zerstörer." - "Bleibt noch das Thema Aggression. Wir müssen diesen Lümmel aggressiv erscheinen lassen. Also einen Streitfall provozieren - aber nicht irgendeinen, sondern einen mit einem Entmündigten. Dann können wir ihn als Unmenschen hinstellen, der Wehrlose malträtiert. Und vor allem: Einen Entmündigten kann er nicht einmal verklagen, wenn dieser verleumderische Behauptungen von sich gibt." - "Meine Berater schlagen vor, in diesem Falle von der Doppelring-Strategie abzugehen. Es ist weithin bekannt, daß der Schreiber ein sehr gutes Verhältnis zu seinem Großvater hat. Das Volk, Kollege vom anderen Ufer, wird nicht leicht zu überzeugen sein, daß sich dieser Umstand seit der Amerikareise geändert hat." - "Sie vergessen, daß das Volk davon gar nichts weiß. Es glaubt ja, daß der Regimekritiker in einer Nervenklinik

gewesen sei." - "Es ist nicht völlig ausgeschlossen, daß sich die Kunde durchsetzt, dieser Ernst Rüdiger sei doch drüben gewesen." - "Auch das ist letztlich ohne Bedeutung. Worauf es wirklich ankommt, ist, daß wir das Netz aus Fälschungen und Dokumenten zu einem Scheinzusammenhang verflechten können. In diesem Fall bleiben alle Optionen offen - wir können ihn als Scheckbetrüger in eine Anstalt für geistig abnorme Rechtsbrecher einweisen lassen oder in eine Psychiatrie-Klinik, wir können ihn aber auch in ein Flugzeug setzen und nach Laos oder nach Mikronesien schicken. Dort lassen wir ihn dann umbringen. Es ist aber auch möglich, ihn hier zu Tode zu foltern. Dabei können wir alle Fälschungen, mit deren Hilfe wir ihn seiner Freiheit beraubt haben, durch 'echte Dokumente' ersetzen. Sie verstehen: Unter der Folter wird er sogar ein Geständnis unterschreiben, Verwandte, Bekannte, Freundinnen ermordet zu haben. Damit ist das Bild, das wir von diesem Zerstörer zeichnen wollen, komplett. Es nützt ihm gar nichts, ein außergewöhnlich willensstarker Mensch zu sein, in den Akten wird er als Jammerlappen dargestellt. Diese Darstellung wird durch Foto-, Film- und Tondokumente erhärtet. Daß der Dissident zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Dokumente unter erzwungener Rauschgift- und/oder Elektroschock-, sowie Hypnoseeinwirkung stand, ist ihnen ebensowenig anzusehen wie das Kräfteverhältnis. Unsere Freunde in der Republik Aubarici haben im Ausländergefängnis, wo die Halbnarkosefolter durchgeführt worden ist, im Rahmen der Lohnkondition fünfzehn Hypnotiseure eingesetzt. Haben Sie schon gehört, welche Rechnung uns von den Verbündeten in Aubarici gestellt worden ist? 45.000 US-Dollar, pro Tag

also 1.500 US-Dollar!" - "Die moralische, psychische und physische Vernichtung dieses Subjekts kommt der Republik teuer zu stehen. Immerhin, es klappt besser als erwartet. Wir müssen jedoch vorsichtig sein und mit Überraschungen rechnen. Tilio Ghy, einer unserer besten Killer, hat in Itza versagt - nervlich. Bis heute hat er kein Wort zur Erklärung hervorgebracht. Wir wissen zwar, daß Ernst Rüdiger nach dem Elektroschock beinahe gelähmt war, doch hat sich sein Organismus wieder erholt." - "Jetzt müssen wir nur noch dafür sorgen, daß er in den Akten nicht als Philosoph, sondern als Hilfsarbeiter geführt wird: Wenn er im Wiederverkäufermarkt C & C einen 50-kg-Sack Zucker kauft, wird er abgelichtet. Das ist der Beweis, daß er im WVM C & C als Lagerarbeiter tätig war. Hahahahaha!"

Auf Distanz gehen

Informationen aus Monitoren, der Fensterplatz aus Freundlichkeit

Wenn sich AUGEN-PAARE verdrehen und sich die anbahnende Isolation nicht in Harmonie von Selbst- und Tourist-Sein auflöst, dann nennen wir das Reise-Streß; die Augen haben die Chance der Gegenwart, die Gedanken sind Altlasten, Urlaubspläne wertvolle Stationen einer verharmlosten Sklaven-Existenz. Sie sind bereit oder nicht und bereiten die Schlange der gemeinsamen Individualität. Ihre Solidarität ist das Begehren nach Sonne: den Abstand gewinnen, um der Tücke des Alltags zu entgehen; das Emotionale (im) Ziel beweist die Lebensfähigkeit, die sich an der Natur reibt und mißt. Der funktional bewußte Entscheid befördert die Wünsche in die verpackte Wirklichkeit ... Sonne, Wind, Wasser, Strand ... I. Aufruf.

Der Kanal in die unbestimmte Bestimmtheit verschlingt den Eindruck der Erholung. Die Realisierung der Entfernung wird zur technischen Verhaltensweise. Die Heimat schließt sich, wir nabeln ab und beginnen den Umlauf der Erde; ein atmosphärisches Gleiten auf den Ebenen aus Beton. Schwingungen von Gummi, Öldruck und pendelndem Gleichgewicht. Die Spannung bringt den Moment und nicht mehr den Zeit-Raum; die Atmosphäre ist gefüllt von Routine, die Kulisse eine Collage aus S-Bahn und Spielfilm. Einrollen beendet, ... Start-Position: Die durchdringende (Anfangs-)Anfahrts-Kraft ist nicht zu halten, die Loslösung von der Piste bringt den Koordinationsrahmen durcheinander; die Bewegung hat keine Gegenbewegung. Der Wind hat alle irdischen Lasten abgestriffen - der Vogel ist starr aber motiviert. Und lebt von den Inhalten, den Menschen und der Technik, die uns in -56°C zusammenhält. Der Horizont legt sich und löst sich auf in den Dunst zwischen Erde und Himmel, in dem wir uns befinden.

Abstand zu gewinnen ist unmöglich, das Bewußtsein reagiert mit Erinnerungen, Ängsten, was auch immer; der Zugriff ist und bleibt fiktiv. Gedanken spiegeln die Verbindungen, der Ernst im Objekt; das Thema ist die Animation (von Geburt und Wirkung) eines Zieles, die Beweglichkeit ist im Umgang verankert. Die Vorstellung der Einzelheiten, das Sammeln der THESEN, in der Kombination entsteht die Geschichte; der Ablauf ist eine eigene Variante der Abhängigkeit innerhalb der Konstruktion. Die Struktur ist die Herberge für selbstlose Abenteurer, (der Weg zur Toilette ist begehrt).

Das Zentrum der Beschreibung ist die Vielzahl der Eindrücke und die folgenden Reaktionen. Spätere Vergleiche ermöglichen die Identifikation mit der Konzentration. Eine Sichtung der konstruierten Schrift, in der Bestimmung zur Wirklichkeit wird; der Anlaß ist die Tätigkeit in der Isolation (Selbst-Bestimmung) und einzuwirken auf das, was real scheint. Also liefert Beschäftigung die Wiedereinkehr aus der Flucht. Das Permanente ist das Echolot der Sinne; die Wünsche werden vergänglich, sind schon geschehen - erfüllen tut sich nur die Schale der Gedanken und die sind seit Urzeiten vorhanden, nur das Einwirken der Tat ist die Überwindung der Vorbestimmung. So betrachtet ist mein Arbeitsplatz die Wahrnehmung der Möglichkeiten in den Bedingungen - und die sind wertfrei - also nicht schlecht und nicht gut - es ist das Gleiten in der Atmosphäre, in der verpackten Wirklichkeit.

Der Abstand gerinnt erneut in Erinnerung; der Einschnitt in die Lust, den Moment zu feiern, zwingt die Erfahrungen, aus dem Detail eine allgemein verständliche Ansicht zu entwickeln. Wie

steht es um die Gelassenheit der eigenen Präsenz; die Skala der Stimmungen ist das Tätigkeits-Feld des Seins, was immer das sein mag. In der Ernüchterung des unmöglichen Zugriffs auf die Tat ist die Fixierung der Impulse und Umstände die Beweisführung für die Entscheidung. Das Feld lichtet sich für die Verkettung und Bedingungen der Geschehnisse, eine Bahn ergießt sich aus der unendlichen Quelle der interaktiven Summierung der Momente (von Anlage und Gestaltung). Also nichts kommt von ungefähr und der Genuß der Elemente befördert die Sinne zum Erreichen des sprudelnden Kerns; das Potential in der Mitte, im umschlingenden und spannenden Körper, in der Tat. Das Wechselspiel von den umgebenden Reizen mit dem manipulierten Verstand ergibt ein Begreifen der eingeschlossenen Strukturen, die ebenfalls eine Konstruktion ist. Die Rückführung der oberflächlichen Sorgen auf die eigene Konstitution birgt eine kurzweilige Verdrängung der Tat in sich, berührt auf ihrem Weg die Sinne für die Bereitschaft, sich zu äußern und immer wieder neu in Erscheinung zu treten, mit inneren Abläufen auf die Erwartung von Realisierungen zu reagieren.

Die Umsetzung, der Heraus-Tritt aus der Höhle, der Schritt ins Ungewisse; wer nicht weiß, was als nächstes folgt, ist dem Zufall näher als der Gewißheit, die Herkunft zu kennen und die Richtung zu spüren. Doch beides unterscheidet sich nicht; die Variante der Abhängigkeit kehrt in die Wahrnehmungen; die Umkreisung der Quelle in geschlossenen Kreisen und Ebenen, sowie in unendlicher Verwindung der Spirale ist der entscheidende Hinweis auf die Fähigkeit der menschlichen Versuchung, seine Geburt als eigene Tat zu betrachten.



Foto: Michael Konstabel

Die Überwindung des Raumes in 11.000 m Höhe war die Gleit-Zeit im technischen Standard; das "Atmosphärische" eine Komponente der Sinngebung. Die Realisierung fand unter dem Einfluß der Erfahrungen statt (Körper, Essen, Sprache). Die Absicht bleibt, den Abstand zu lokalisieren; vielleicht um aus der Misere des All-Tages eine grundlegende Ordnung herauszufiltern (-finden). Die Maschine sinkt, die Bewegungen signalisieren den Ausgleich der Kräfte; eine Annäherung an die Koordination der Konstruktion an edlere Ziele, als die Atmosphäre zu zerschneiden und die Erde (Elemente) zu zwingen. Der Mensch ist leicht-sinnig und traut sich eben vieles zu. Das Wendemanöver ist ein erneuter Akt für die Beherrschung der ((selbst-)gesetzten) Umstände; es sind die Abläufe, Prozesse als Gefängnis der Gedanken in wieder-holbarer Zeit. Das Festhalten an den Gedanken, den Ideologien, ist ein Signal für die Verbindlichkeit des Menschen in sich und der Abhängigkeit von der Kraft der

Struktur. Der Abstand ist nur eine Chance zur Überprüfung des Standpunktes.

Wir rollen aus, stimmt das Ziel!?

Unter den Begebenheiten, auf den Boden der Tatsachen und den Ebenen der Taten sich wiederzufinden, ist die Formulierung der Gedanken in Satzform nicht nur Text, auch Ersatz für die Erinnerung, dabeigewesen zu sein; ein Reflex auf die Reflexion, gesehen zu haben. Dies- und jenseitsbezügliche (Her-)Ausführungen in gewohnter Sprache entstanden im Niemandsland, in der Luft - in verpackter Wirklichkeit.

Das Schreiben beeinflusst das Lesen, das Lesen die Gedanken, und so weiter oder umgekehrt. Die An-Ordnung der Worte im Text ist eine andere, als sie mental oder verbal stattfindet. Auf einer anderen Ebene - die nach der Tat - existieren Bilder, die unbeschreiblich das Gleiche repräsentieren. Worte und Bilder beschreiben Ähnlichkeiten aus dem Geschehen; wie gesagt?: das Licht ist schneller im Auge als der Gedanke im Kopf - so geschieht das eine nach dem

anderen. In der Durch-, Fort- und Umsetzung besteht das rätsel-lose Geheimnis nach der Frage, was ich will, was zuerst, um von dortaus weiterzudenken, machen, lernen; kurz: Arbeit, Sprache und Leben als Geflecht, eigene Ideen einzubinden. Was als Erfolg endet, ist die Folge von dem Zugriff auf die Idee und die plazierte Anwendung im Geschehen; man kann sich wenden und drehen, die Idee ist Grundlage und sucht ihren Nährboden. Im Zweifel tobt sie in Wiederholungen und Variationen im Kopf herum, doch die Regie führt der Fragende selbst. Also hört alles da auf, wo es anfängt; egal, was zuerst kommt, es ist immer alles das eine. Schließlich steht der Rückweg bevor. Nocheinmal abfahren, abheben, schweben, gleiten, landen; den Ort gewechselt zu haben, ist die Erwartung, aus der Distanz* wieder an den Ursprung zu gelangen.

* Urlaub 8/91

Manfred Oppermann

Stille Freude

Über ein Denken in Schnitten

Manfred Oppermann, Jahrgang 1955, lebt und arbeitet als freier Künstler und Filmemacher in Hamburg und Wien. Seit 1980: Aufbau und Mitarbeit in dem Film/Video-Kollektiv "die thede", Hamburg.

Dudda: Filmen und Maschinen liegt meistens eine strenge Konzeption zugrunde in Form eines Drehbuchs oder eines Konstruktionsplans. Dennoch gibt es in deinen Arbeiten Elemente von Überraschung. Wie stellt sich der Plan zur Überraschung? Oder anders ausgedrückt: Inwieweit läßt du das Objekt selbst mitsprechen bei seiner Entstehung?

Oppermann: Die Überraschung entsteht immer durch Enttäuschung. Oftmals ist es so, daß Konzepte nicht bruchlos zu übertragen sind. Man schreibt ein Drehbuch, hat ein Konzept, geht los und dreht, egal, ob man jetzt einen Spielfilm macht, einen Dokumentarfilm, oder ob man eine andere Art von Filmform wählt. Der schriftliche Gedanke stellt eine abgeschlossene Form dar, d.h. das Drehbuch ist ein Stück Literatur und steht fast schon für sich. Drehbücher sind manchmal sehr, sehr schön und ich sehe sie mir gerne an. Mit dem Film allerdings haben sie nachher nur peripher etwas zu tun. Sie dienen als Anlaß, zur Klärung eines Ausgangspunkts, damit man das Geld auftreiben und den Leuten einen Ansatz erklären kann. Bei der Realisation und bei der Montage treten dann jedoch Schwierigkeiten auf, die nicht vorhersehbar waren. Daran ändert sich auch nichts. Was sich verändert, ist die Erfahrung, mit der man diesen Problemen begegnet und die Fähigkeit, zu sehen, welche Kraft das sich stellende Problem birgt. Meist entstehen gerade am Problem die unglaublichsten Geschichten, und sie sind das, was den Film oder das Objekt spannend machen. Du siehst dir z.B. eine und eine andere Szene an. Du hattest dir überlegt, es so

und so zu montieren, aber es funktioniert nicht. Das andere aber, was du nie gesehen hast - Abfallmaterial oder Material, das nebenbei gedreht wurde durch Zufall - ergibt plötzlich einen Sinn. Und dieser Sinn gibt dem Film und dem Objekt einen Drall, der nicht mehr kalkulierbar ist. So wird der Filmschnitt oder die Realisation eines Films zu einem Experiment. Ich bin nicht der Auffassung, daß es zwischen Dokumentar- und Experimentalfilm große Unterschiede gäbe. Ich glaube, wenn man Dokumentarfilm ernsthaft betreibt, wenn man guckt, was das Material bietet, was die Wirklichkeit bietet und wie man darauf zugeht, ist das immer ein unglaubliches Experiment: Du weißt nicht, wo du ankommen wirst. Du hoffst immer, daß du es schaffst. Du schaffst es auch immer. Nur, es hat wenig zu tun mit dem Drehbuch. Und das ist das Spannende.

So ist es mit den Objekten auch. Man fängt an mit einem Konzept. Dann stößt man auf Schwierigkeiten der Realisation sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der technischen Ebene. Es kann sein, daß du schlecht drauf bist und einen Hammer falsch anfaßt oder einen Kurzschluß fabrizierst. An diesen Punkten gilt es dann aufzupassen und durch das plötzliche Scheitern hindurch Möglichkeiten zu sehen. Der Fehler, durch den etwas aufbricht, das ist der Moment, wo meine stille Freude eigentlich einsetzt. So entstehen viele Objekte eigentlich in zwei Phasen. In der ersten Phase, in der sie durchgezogen, und in der zweiten Phase, in der sie auseinandergenommen und neu zusammengesetzt werden.

Dudda: Der Einbruch ist also für dich ein ganz wichtiger Bestandteil.

Oppermann: Aber nicht absichtlich. Ich möchte den Einbruch ja eigentlich gar nicht. Ich erlebe ihn erstmal als ein Zurückversetztwerden. Ich habe zum Mate-

rial ein sehr persönliches Verhältnis: Es spricht zu mir und ich halte es für ein Scheißmaterial, denn es will nicht so, wie ich. Ich will es zwingen und es sperrt sich. Darauf zu reagieren und damit zu arbeiten, dafür entwickelt man langsam ein Gefühl. Aber trotzdem quasselt das andauernd. Die Objekte quasseln auch nachher noch, wenn sie fertig sind.

Dudda: Wie lebendig sind Geräte?

Oppermann: Sehr. Geräte können sehr lebendig sein. Wenn man mit Video gearbeitet hat, weiß man, wie empfindlich Geräte sind und wie Geräte auf die eigene Stimmung reagieren. Geräte wissen. Und sie können einem etwas antun. Kürzlich hatten wir beim Drehen mit Video große Bildstörungen und wir haben nie herausgefunden, woran es lag. Plötzlich waren sie weg. Es kann mit Sonneneruptionen zusammenhängen, mit Magnetfeldern, mit der eigenen Aura etc. Das Aufschlagen der Zeitung auf den Fernseher, wenn er nicht funktioniert, ist eine ganz archaische Methode, damit umzugehen. Geräte geben einem eigentlich permanent die eigene Inkompetenz zu verstehen. Man bedient ja einen Fernseher mit der gleichen Intelligenz wie einen Zigarettenautomaten. Man tut irgendwo was rein und es kommt was. Und man erwartet auch, daß etwas kommt. Es gibt ein schönes Wort von dem Philosophen Blumenberg: Im Druck auf den Knopf feiert der Entzug der Einsicht sich selbst. Ich finde es doch sehr bedenkenswert, daß es da etwas gibt, hinter das du im Grunde nie steigen wirst. Wir haben mal einen Videorecorder zur Reparatur gebracht und die Einzelteile in Plastiktüten wiederbekommen, weil die Vertragsfirmen das nicht geschafft haben. Sie haben den Grund der Störung nicht herausgefunden. Natürlich gibt es Gründe dafür, es wird Gründe geben - hoffen wir.

Dudda: Hoffst du, daß es Gründe gibt?

Oppermann: Ach, ja doch. Wenn es keine Gründe gäbe, würde ich ganz nervös werden, glaube ich.

Dudda: Narzißtisch gekränkt?

Oppermann: Ja. Wenn ich Maschinen baue - das ist jetzt ziemlich hoch gedacht -, ist natürlich ein Schöpfergedanke dabei. Ich schöpfe etwas. Die alten Automatenbauer schöpften etwas. Warum bastel ich? Warum basteln Jungs? Der kleine Radiobastler fummelt und lötet und macht und tut voller Eifer. Dieser Eifer - was ist das denn, Lötzinn irgendwo hinzuträufeln und irgendwo einen Stromkreis zu schließen? Was ist es denn schon, wenn da ein Lämpchen leuchtet? Es ist ein Wunder. Es ist und bleibt ein Wunder, man begreift es ja gar nicht. Elektronen fließen da, kleine rote Bällchen. Ich habe nie Bällchen gesehen. Ich habe Kurven gesehen, die wiederum kleine Partikel sein sollen, die irgendwo aufschlagen, leuchten. All das ist äußerst, äußerst merkwürdig. Warum darf man nicht beim ausgeschalteten Fernseher in zwei Meter Abstand schlafen? Strahlung? Was macht die Strahlung mit dir? Was machen Kurzwellen mit dir? Was macht das ganze mit deinem Gehirn, in dem Sumpf, in dem du dich da bewegst? Und permanent diese Enttäuschung, daß die Geräte nicht wollen, wie du willst. Bei Objekten kann es manchmal zum Krieg kommen und auch zu einer Zerstörung des Objekts. Daß es zerschlagen wird, weil ich damit nicht zu recht komme. Ich habe es schon fertiggebracht, mit dem Hammer darauf herumzutrummeln.

Dudda: Woher weißt du, ob oder wann du mit einem Objekt nicht mehr zu recht kommst? Denn es könnte dennoch einen Sinn haben, den du nur nicht in der Lage bist zu erkennen.

Oppermann: Aber genau das ist es ja: Wenn eine Maschine plötzlich besser Bescheid weiß als ich. Daß da etwas ist, was mir etwas zeigen oder mir zumindest meine eigene Inkompetenz vorführen will. Entweder ich bin gefaßt und sage mir: Okay, so ist es eben. Dann müssen wir neu ansetzen und mal horchen, wo es längstgeht. Vielleicht mal hier etwas ändern oder mal da etwas. Oder vielleicht auch mal ruhen lassen einen Tag. Aber oft ist es nicht so einfach. Da bin ich, wie du sagst, narzißtisch gekränkt.

Dudda: Die Frage nach dem, was man wissen kann oder nicht, stellt sich auch in einem Film, den ihr als Thedeproduktion gemacht habt. Ein Film, der sich an einem Ort bewegt, den ich als ZWISCHEN bezeichnen würde. Ich spreche von "Lubitsch Junior". Was ist da passiert?

Oppermann: Der ursprüngliche Plan war, einen Dokumentarfilm zu drehen über das Fronttheater im Zweiten Weltkrieg. Wir hatten einen Herren, der behauptete, Lubitsch Junior zu sein, und uns die unglaublichsten Geschichten über seine Vergangenheit erzählte. Wir haben ziemlich schnell gemerkt, daß die Entscheidung, was wir für glaubhaft halten oder nicht, sehr stark abhängig ist von unseren Geschichtskennntnissen. Wir haben also Fachleute zu bestimmten Themen befragt, doch je mehr wir in das Geschehen vorgedrungen sind, desto mehr hat es sich verzweigt, denn die Leute haben die noch unglaublicheren Geschichten erzählt und immer noch einen oben druff gesetzt: "Naja, genau beantworten können wir das eigentlich auch nicht. Aber jetzt passen Sie mal auf. Ich erzähle Ihnen eine andere Geschichte ..." Und so wurde immer eine Geschichte durch eine andere ersetzt. Der Wahrheitsgrad konnte von uns nur durch eine Art Indizienbeweis ab-

gesteckt werden, aber wir sind eigentlich nie durchgedrungen. Immer wenn wir glaubten, durchdringen zu können, waren entweder die Akten verbrannt oder wurden nicht herausgerückt oder waren nicht auffindbar. Es lag nichts auf der Hand. Wir haben also beschlossen, darüber und mit dieser Person einen Dokumentarfilm zu drehen, doch als das Skript fertig war, ist Lubitsch Junior gestorben. Dann haben wir uns gedacht, daß es durchaus die Möglichkeit gibt, diese Sache zu inszenieren, dem Ganzen also noch eine Schlaufe zu geben und es so machen, daß nicht klar ist, ob es sich um einen Dokumentarfilm handelt oder ob es Inszenierungen sind. Eine Verdopplung des Spiels: dieses *nicht wissen, was ist* auf den Zuschauer übertragen und nicht noch im Film zu brechen.

Dudda: Wie konntet ihr damit umgehen, daß ihr auch nicht wußtet, was ist?

Oppermann: Das war zuerst sehr schmerzhaft. Eine Sache, die für mich manchmal nicht leicht zu ertragen gewesen ist. Man will natürlich wissen: Was ist nun dran? Ist er das oder ist er das nicht? Wir haben Gegenüberstellungen gemacht, haben ihn konfrontiert mit Leuten, von denen er behauptete, daß er früher mit denen die Filmwirtschaft in Hamburg aufgebaut hat. Wir sind mit ihm zu Trebitsch gegangen. Trebitsch hat seine Geschichte erzählt und Lubitsch Junoir saß daneben und hat genickt. Zum Schluß haben wir gefragt: "Ja, ist er das denn nun, Herr Trebitsch? Erkennen Sie Herrn Lubitsch Junior wieder?" Und Trebitsch hat gesagt: "Ja, es könnte sein. Ich erinnere mich nicht ganz genau. Es könnte natürlich sein, es ist schon so lange her..." Da kommt man dann ziemlich schnell nicht weiter.

Dudda: War dieses Immer-wieder-auflaufen nicht auch schön im Sinne von:

Man kommt an das Geheimnis nicht ran - es bewahrt sich selbst.

Oppermann: Ja, nachher, als man *Du* dazu gesagt hat. Als man gesagt hat: Gut, dann machen wir das eben genauso und das wird dann unser Thema. Dann kann es natürlich nicht doll genug kommen, dann wird die Verwirrung vorangetrieben. Wenn du Filme drehst, in denen Zeitzeugen ihr Leben oder historische Ereignisse beschreiben, so ist das auf der einen Seite sehr lebhaft und kann eine ganz neue Sicht auf Geschichte geben. Auf der anderen Seite kann man aber nie genau heraushören: Haben sie es erlebt oder nicht erlebt, haben sie es nur gehört oder waren dicht dabei? Haben sie es angelesen, haben sie es sich ausgedacht? Woher kommen die Informationen, die sie haben? Es war schon immer ein Problem, herauszufinden, was ist nun wahr und was nicht. Oft können die Betroffenen das selbst nicht mehr trennen. Es gibt diese schöne Formulierung, daß jemand lügt wie ein Zeitzeuge. Das hat mich sehr fasziniert.

Wenn jemand behauptet, er ist Jude, und ich über ihn einen Film drehe, wäre ich schon ganz dankbar, wenn ich das im Verlauf der Arbeit auch herausfinden könnte. Wir haben mit Leuten geredet, die haben gesagt: "Naja, ist ja ganz einfach herauszufinden, ob jemand Jude ist oder nicht: Hose runter." Aber das kannst du als Dokumentarfilmer nicht machen, dieser Schritt ist dir verstellt. Und was wäre damit eigentlich bewiesen? Es wäre nur bewiesen, daß er jüdischen Glaubens ist, aber es ist nicht bewiesen, ob die Geschichte wahr ist. Man kommt immer nur ein Stück weit. Aber als Filmemacher hat man auch eine Verantwortung. Man kann nicht die wahnsinnigste Geschichte behaupten, ohne eine gewisse Authentizität zu haben. Es gibt Beispiele, daß Fernsehbeiträge zurückgezogen werden mußten,

weil die Dokumentarfilmer einem Lügner aufgelaufen sind.

Dudda: Aber kommt da nicht auch ein Stück Wahrheit zum Vorschein? Die Wahrheit, daß es Punkte gibt, an denen man eben nicht wissen kann, woran man ist. Und das wird dokumentiert.

Oppermann: Es wird ein Stück Verdrängung sichtbar im Annehmen von Biographien, und durch diese Verdrängungsmechanismen kommt ein ganz großes Stück Wahrheit zum Vorschein. Auch Wahrheit deutscher Geschichte.

Dudda: Wie reagiert das Publikum?

Oppermann: Ganz unterschiedlich. Viele nehmen uns diesen "Scherz", den wir spielen, sehr übel. Sie fühlen sich an der Nase herumgeführt. Andere wiederum genießen das. Es kommt immer darauf an, ob man das Spiel durchschaut, sich darauf einläßt und es ertragen kann, nicht zu wissen, wohin der Film steuert und was er eigentlich zeigen will.

Dudda: Die Frage nach dem Entzug eines letzten Wahrheitszugriffs findet sich auch in deinen Objekten wieder. Der Technik werden magische, mythische Elemente zugestellt. Es gibt bei dir also ein Verhältnis von Technik und Magie. Wie kommt die Magie zur Technik bzw. die Technik zur Magie? Oder: Haben Technik und Magie sowieso etwas miteinander zu tun?

Oppermann: Die haben sowieso etwas miteinander zu tun, weil bestimmte Techniken eine große Faszination ausüben. Daß etwas plötzlich scheinbar von Geisterhand funktioniert, ohne daß man weiß, warum, war schon in alten Zeiten ein Machtmittel. Das ist es heute immer noch. Du wirst etwas nicht beherrschen können, es ist zu komplex, es übersteigt deinen Verstand. Nur einige eingeweihte Magier wissen Bescheid. Film übt auf mich eine grenzenlose Faszination aus.

Magie, das ist zum Beispiel Schnitt. Wenn zwei Szenen oder - in den neueren Objekten - Bilder aufeinandertreffen, was dazwischen passiert, ist für mich sehr spannend. Das ist Magie. Und das Strahlen, das Durchleuchtete, ist das Märchenhafte. Gläubig in eine Lichtquelle zu gucken, die sich bewegt und noch auf einen zukommt in einem halbdunklen Raum, das ist vielleicht ein wenig kirchlich, aber es zieht mich an. Ich setze mich mit Magie nicht im Sinne von Tischerrücken und Kartenlegen auseinander. Ich halte mich nicht in bestimmten Zirkeln auf und betreibe auch keine Geisterbeschwörung. Das ist nicht das, was ich mit Magie bezeichne. Aber daß plötzlich etwas entsteht, was vorher nicht da war, das interessiert mich. Und das ist weit weg von einer Freude an der Bewegung. Ich bin kein Kinetiker und verstehe mich nicht als jemanden, der die Bewegung als Thema hat. Ich benutze die Bewegung, um etwas zu zeigen. Um Geschichten zu erzählen oder um diesen Schnitt zu machen, die Sachen aufeinanderprallen zu lassen. Wenn sich etwas bewegt, ist es für mich schon mal einen Tick interessanter, als wenn es sich nicht bewegt. Und wenn eine kontinuierliche Bewegung sich noch verändert durch optische Trick - so alt-hergebrachtes Kinderspielzeug -, finde ich das faszinierend. Ein kleines rundes Plättchen, das man mit dem Fingernagel anschnippt. Auf beiden Seiten ist eine Teilzeichnung, die sich zu einer gesamten Zeichnung addiert. Frau und Mann am Strand, die sich dann umarmen. Ganz alte kinematographische Erfindung. *Packt ein Kinderschokolade-Überraschungsei aus.* "Wir bauen einen Ferkelflitzer." Ein Ferkelflitzer ist das. Der ist aber ganz schön kompliziert. *Bastelt.*

Dudda: Was machst du mit solchen Sachen?

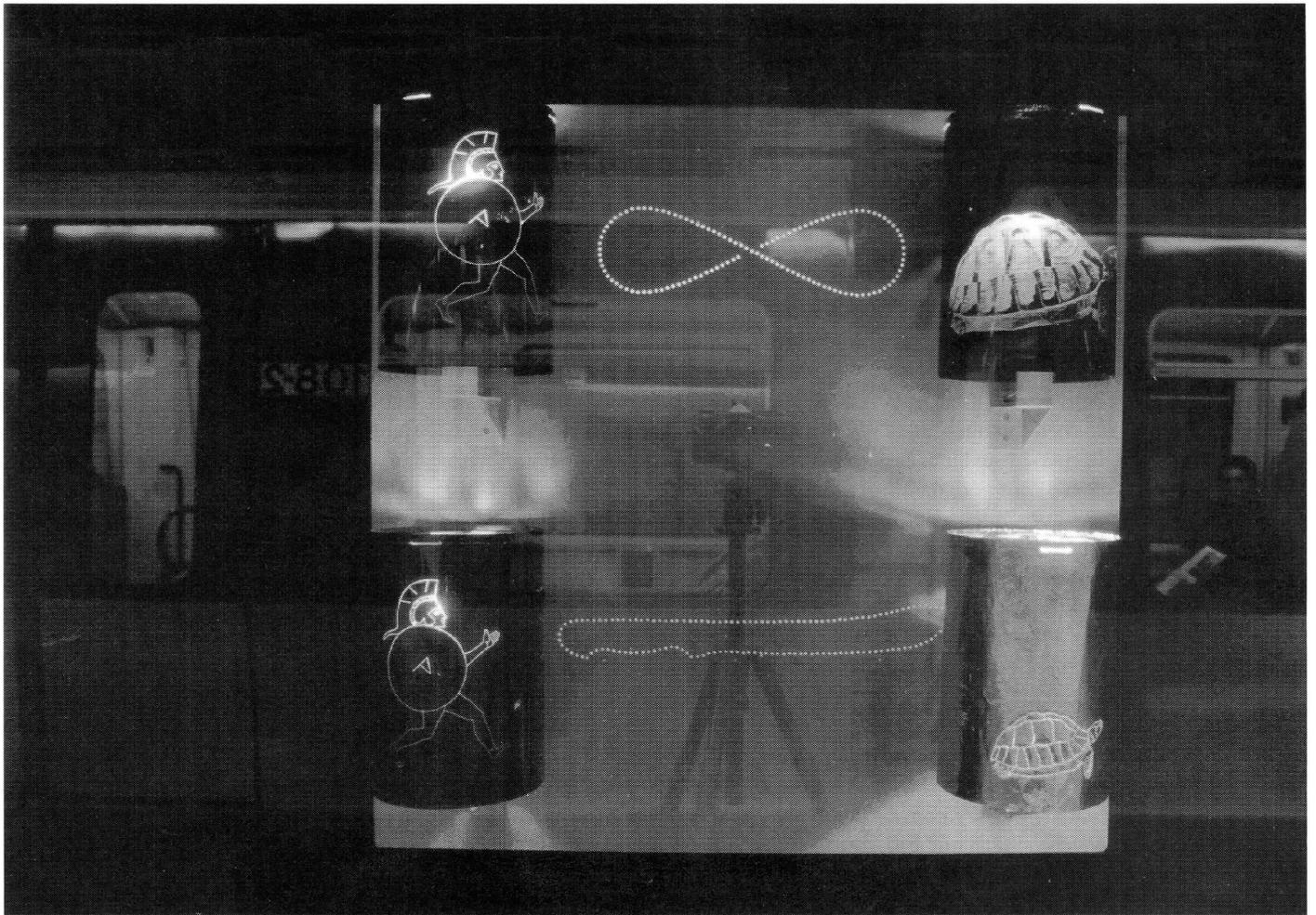


Foto: Manfred Oppermann: Aus der Geschichte der Kinetik. 1. Das Paradoxon des Zenon, 1990

Oppermann: Diese Sachen schmeiße ich meistens weg, wenn ich sie zusammengebaut habe.

Dudda: Es gibt von dir eine Objektverfilmung mit dem Titel "Giftschrank", die für dich ein Film über das Magische Auge ist. Was ist "Giftschrank" und was heißt "Magisches Auge"?

Oppermann: Das Objekt "Giftschrank" besteht aus von unten durchleuchteten und hintereinander aufgereihten Plexiglasplatten, aus einem Tonbandgerät und einer Elektronik. In den Plexiglasplatten ist je eine Zeichnung eingritz. Eine Strichzeichnung des Kopfes von Adolf Hitler in sieben Bewegungsphasen vom Profil bis zu Enface. Vor den Plexiglasscheiben sind eine Reihe von Leuchtdioden angebracht wie ein Aussteuerungsinstrument, wie ein Lautstärkepegelmessers. Wenn man nun eine Rede

von Adolf Hitler abspielt, sorgt die Elektronik dafür, daß die Lämpchen unterschiedlich schnell aufleuchten - sehr nervös. Die Lautstärke der Stimme bestimmt die Öffnung des Mundes. Durch die schnelle Durchschaltung des Lichtes entsteht eine Bewegung. Adolf Hitler beginnt den Kopf zu bewegen, den Mund zu bewegen und spricht. Die Installation ist nicht größer als ein kleines Radio - ein Volksempfänger. Das existiert einmal als Objekt. Dann habe ich es mehr oder weniger aus Dokumentationsgründen einmal abgefilmt. Dabei ist ein Film entstanden: "Giftschrank".

Magisches Auge ist ein technischer Begriff. Er bezeichnet beim alten Radioröhrengerät ein - wie soll ich sagen - ein grünes Leuchten. Man kontrolliert damit die Trennschärfe des Senders. Wenn der Sender klar kommt, zieht es sich zusam-

men - ein dunkelgrüner Winkel, der zusammenklappt - und hellgrün wird freigegeben. Ein elektronisches Licht, ein Leuchten wird erzeugt: Magisches Auge. Das ist eine ganz tolle Sache. Ich hatte mal vor, das Magische Auge in einen Film einzubauen, in den Film "Maschinensturm". Das ist nie zur Realisation gekommen - der Film schon, aber diese Idee nicht. Die Geräte sollten ein eigenes Leben bekommen, wie man es aus Cronenberg-Filmen kennt. Wir wollten das Röhrengerät mit Kakerlaken füttern und das Auge sollte sich plötzlich bewegen. Zum Aufschreiben hat es gereicht und wir haben uns auch gut amüsiert dabei. Das Radio leuchtete so tiefgelb, und dann dieses Grün dazu, das hatte eine Faszination, das ist schon einen Tick merkwürdig. Aber es paßte nicht so ganz in den Film rein und ich hätte es auch nicht so hingekriegt, wie

ich es gerne gehabt hätte. Und so bleibt es bei der Vorstellung, die für sich noch in Ordnung ist, während die Realisation bestimmt enttäuschend geworden wäre. Außerdem mag ich keine Kakerlaken. Das wäre dann das nächste gewesen, daß ich mich schrecklich geekelt hätte vor der Aufnahme.

Dudda: In deinen Arbeiten thematisiert sich auch Gewalt. Schnitte sind etwa Rabiates, oft tauchen Messer auf. In deinem Objekt über den Wettlauf zwischen Achill und der Schildkröte führst du den Schnitt als Entscheidung ein.

Oppermann: Das gehört zum Beispiel nicht zu den Objekten, die mir wohlgesonnen sind - du kennst es ja auch und hast da deine Probleme mit. Es handelt sich um zwei Motive, die durch Thermodynamik in Rotation gesetzt werden: Achilles, der läuft und eine Schildkröte, die läuft. Das Paradoxon des Xenon geht so, daß Achilles die Schildkröte nie erreichen wird, weil die Längen immer halbiert sind. Wenn er da ist, ist die Schildkröte schon weiter und so weiter und so weiter. Meine Idee dazu war: Was wäre, wenn jemand Dosen-Schildkrötensuppe mit diesem Motiv darauf verkauft? Wäre das nicht die Aufhebung des Paradoxon? Müßte es ja, denn die Schildkröte ist überholt worden und lebt nicht mehr. Sie ist erreicht worden. Sie ist getötet worden. Sie ist zu Suppe verarbeitet worden. Das Paradoxon würde nur auf der Erscheinungsebene weiterleben, aber in Wirklichkeit existiert es nicht. Ganz offensichtlich nicht, denn ich esse es ja gerade, verinnerliche gerade das Paradoxon. Wenn ich die Dose aufgegessen habe, ist es nicht mehr existent. Ich bin auf die Suche gegangen nach so einer Schildkrötensuppendose, aber dieses Vorstellungsmodell gibt es nicht in der Wirklichkeit. Vor diesem Hintergrund ist

das Objekt entstanden: In einer ersten Phase, in der das Paradoxon vorgestellt wird, sind die beiden Motive durch eine Unendlichkeitsschleife verbunden, in einer zweiten Phase durch ein Messer als Hinweis darauf, das Messer, den Speer zu werfen, um das Paradoxon zu lösen. Man muß auf eine andere Ebene steigen und sich herauslösen aus diesem Wahn. Man muß das Problem von einer anderen Seite betrachten. Von der Seite des Kampfes vielleicht. Achill muß die Schildkröte töten und dann ist sie kein Problem mehr für ihn.

Dudda: In den Objekten finden sich öfters vorgefundene Sachen. Abbildungen zum Beispiel.

Oppermann: Abbildungen ja, aber keine fertigen kinetischen Objekte, die werden erst von mir gebaut. Aber Materialien kommen oft von Fremdquellen her, von Demontage - Motoren, so etwas, die baue ich nicht selbst. Ich muß nicht alles von A bis Z bauen. Ich gebe auch Sachen in Auftrag, wenn ich es nicht kann. Es ist so, daß ich eine Überlegung habe, eine Idee, eine Vorstellung von etwas und versuche, das in die Tat umzusetzen. Dafür brauche ich Dinge. Damit die Sachen möglichst lange halten, verwende ich neue Teile. Es gibt diese bestimmte Sache des Materialreizes, des leicht Angegammelten, des leicht Verstaubten, der Patina, die die Sachen haben. Das mag ich nicht. Das mag ich nicht leiden. Das wird alles so schrecklich tümelnd, das kann ich auf den Tod nicht ab. Solche Sachen sind Selbstgänger, die können einem das ganze Ding kaputthauen. Es gibt Objekte, in denen ich alte Schallplattenspieler als Antriebsquellen verwendet habe. Da kommen dann Leute daher und fragen: "Dieser alte Dual, wo haben Sie den eigentlich her." "Ja, wo habe ich den her - von meinen Eltern, aus der Musik-

trühe herausgerissen." Da habe ich ganz schlechte Erfahrungen mit gemacht. Diese Teile kämpfen gegen einen, arbeiten gegen einen. Das ist Blödheit. Es war auch eine Blödheit von mir, solche Sachen zu verwenden. Das habe ich ziemlich schnell begriffen und habe das weggelassen. Ich möchte, daß meine Sachen immer so aussehen, als ob sie gerade frisch gebastelt sind. Daß man merkt: Aha, das ist Industrie, Industrieteile sind darin verbastelt - und keine von 1920. Und wenn ich doch alte Motoren, alte Teile verwende, dann meistens verdeckt, der Einsicht entzogen, in neutralen, schlecht gesägten Sperrholzkästchen. Die Objekte sind schon kompliziert genug. Die machen ja schon eh was sie wollen. Und die Betrachter: Mein Gott, ja. Die Sachen lösen bei ihnen oft einen Spieltrieb aus. Die Leute scheinen zu glauben, sie wären im Wunderland. Das ist schon schön auf der einen Seite, auf der anderen Seite aber auch nicht. Wie ein Wunder aussieht ... Eigentlich ist es ja keins, eigentlich will das Objekt etwas anderes.

Dudda: Wie kommst du zu Ideen?

Oppermann: Mir fällt irgendwas ein oder mir begegnet etwas. Stereoskopie zum Beispiel, Arbeit mit Rot/Grün. Linkes Auge rot, rechtes Auge grün. Es fällt mir auf, es fällt mir viel zu Rot/Grün ein, und dann will ich es unbedingt in meinen Sachen verwenden, ohne daß ich eigentlich weiß, warum. Es hängt mit der Faszination an dem ganzen Komplex zusammen. Auf bestimmte Sachen springe ich sehr schnell an und denke: Das ist interessant. Zum Beispiel lese ich im Zusammenhang mit Synchronisation, daß beim Italo-Spielfilm keine Texte mehr auswendig gelernt, sondern Zahlen gesprochen werden.

"1 - 2 - 3 - 4."

"5 - 6 - 7 - 8 - 9."

Nachher wird in alle möglichen Sprachen synchronisiert. Das les' ich, finde es faszinierend und baue ein Objekt - "Roter Mund" -, wo sieben oder acht Mundstellungen durch den Zufallsgenerator durchgeschaltet werden. Es gibt also eine Mundbewegung, dann legst du eine Sportreportage drunter - boff: synchron! Wie komme ich dazu? Hätte ich auch nicht machen brauchen, aber: Es fällt mir auf. Ich finde es interessant. Ich mach's.

Dudda: Wie ist das Verhältnis von den Sachen, die dir auffallen und dem, was schließlich auch gezeigt wird. Es gibt eine Fotofolge von dir, die heißt direkt FINDEN - ZEIGEN.

Oppermann: Dieses Objekt beschreibt sehr deutlich meine Arbeitsweise. Ich begegne Dingen, bücke mich danach und hebe sie auf. Das können Abbildungen sein, das können Gegenstände sein und es kann eine Geschichte sein. ZEIGEN heißt jedoch nicht, daß ich es einfach hochhalte im Sinne von: Seht her, sondern daß ich es für mich übersetze. FINDEN ist der Ausgangspunkt. Zum ZEIGEN wird der Effekt oder das Fundstück umgearbeitet. FINDEN - ZEIGEN ist ein total gefundenes Objekt. Ich habe die beiden Fotos früher mal gemacht als Erinnerungsfotos von meiner Freundin - Urlaub am Strand. Sie bückt sich nach Blauglas - findet und zeigt. Und ich zeige diese Fotos. Das eine ist rot, das andere ist grün. Dazu gibt es einen dritten Kasten mit einer optischen Spielerei: eine Spirale in Rot/Grün dreht sich und strahlt nach außen wie eine Sonne. Das Ganze ist eine Art Geschichte für mich, wie ein Märchen, wie ein kleines wunderschönes Geheimnis. Da tauchen auch erneut die Farben Rot/Grün auf, die wieder aus einer ganz anderen Ecke kommen. Die FINDEN - ZEIGEN Kästen sind wie große, überdimensionale Leuchtköpfe, wie es

sie in Geräten gibt. Das finde ich sehr schön. Aber nicht alles wird gezeigt. Zum Finden gehört auch das Verlieren, das Vergessen. Manches bleibt aber. FINDEN - BLEIBEN - ZEIGEN?

Das Objekt, wie es da hängt, ist ganz ruhig. Es hat überhaupt nichts Dramatisches, nichts Sensationelles, nichts Spektakuläres, gar nichts. Es hängt ruhig an der Wand. Ich habe dann jeden Kasten einzeln abgefilmt und hintereinandergeschnitten zu einem Kurzfilm. Das ist etwas ganz anders, etwas komplett anderes. Da ist der Schnitt von ZEIGEN auf die strahlende Rosette eine Granate. Es springt einen richtig an. Das hängt zusammen mit der Gleichzeitigkeit, mit der Kontinuität. Du könntest als Betrachter zwar ganz eng daran vorbeigehen und ruckartig den Kopf bewegen, aber das ist Quatsch. Du kommst in den Raum, siehst es als Ganzes und es funktioniert anders als im Film, obwohl es von daher kommt: Ich denke in Schnitten. In meinem Kopf funktioniert es auch an der Wand, aber als Film bekommt es nochmal eine andere Schubkraft, eine ganz andere Dimension. Da bin ich auf die Idee gekommen, Film-Objekte zu bauen, die als Objekte und als Film funktionieren. Die also keine Kulissen sind, sondern ein eigenständiges Leben führen und im Film etwas vollkommen anderes werden. Das ist im Moment für mich die spannende Auseinandersetzung. Und das ist weit weg von einem Verliebtsein in eine Bewegung. Es geht dabei schon um andere Dinge, um das Mediale und da sind wir nun wieder bei der Magie. Medien - Magie, das ist vom Wortstamm her ähnlich. Gedankenlesen - Gedankenfotografie.

Dudda: Du hast sehr darauf reagiert, daß ich mich nur noch an das FINDEN erinnern konnte, nachdem ich das Objekt innerhalb einer Ausstellung gesehen habe.

Oppermann: Ja, du hast nur einen Bruchteil, ein Drittel des Objekts erinnert. Mich interessiert, wie das kommen kann, denn für mich funktionieren sie ja in einer bestimmten Art und Weise. Warum werden zwei Kästen weggelassen? Warum sehe ich in einem Film, dessen Szenen ich mir fünfmal ganz genau angesehen habe, erst beim sechsten Mal überhaupt einen bestimmten Schnitt. Es ist wahnsinnig: Ich gucke mir einen Rohschnitt an, gehe nach Hause, mache mir Gedanken darüber, wie man ihn verändern könnte und rede und rede und rede. Und dann wird mir gesagt: "Ja, so ist es doch geschnitten." Und ich sage: "Nein, so ist es nicht geschnitten." Ich gehe zum Schneidetisch, und tatsächlich: Genauso ist es geschnitten. Ich lasse also weg. Es war ein Schnitt, den ich gigantisch fand und den ich nachher zu meiner eigenen Idee gemacht habe: "So mußst du es machen. Du mußt den Radarschirm mit dem Delphin zusammenschneiden. Das ist gut." Aber das war ja schon längst zusammengeschnitten. Und ich habe mich an dich erinnert und gedacht, das ist genau das gleiche: ZEIGEN hat sie weggelassen. Es hätte noch gefehlt, daß du zu mir gesagt hättest: "Weißt du, Manfred, ich hätte zum FINDEN noch dazugesetzt zwei Kästen, wo einmal noch jemand etwas zeigt und dahinter noch etwas anderes, irgendeine optische, eine kinetische Spielerei." Das wär's dann gewesen - der Kreis wäre geschlossen.

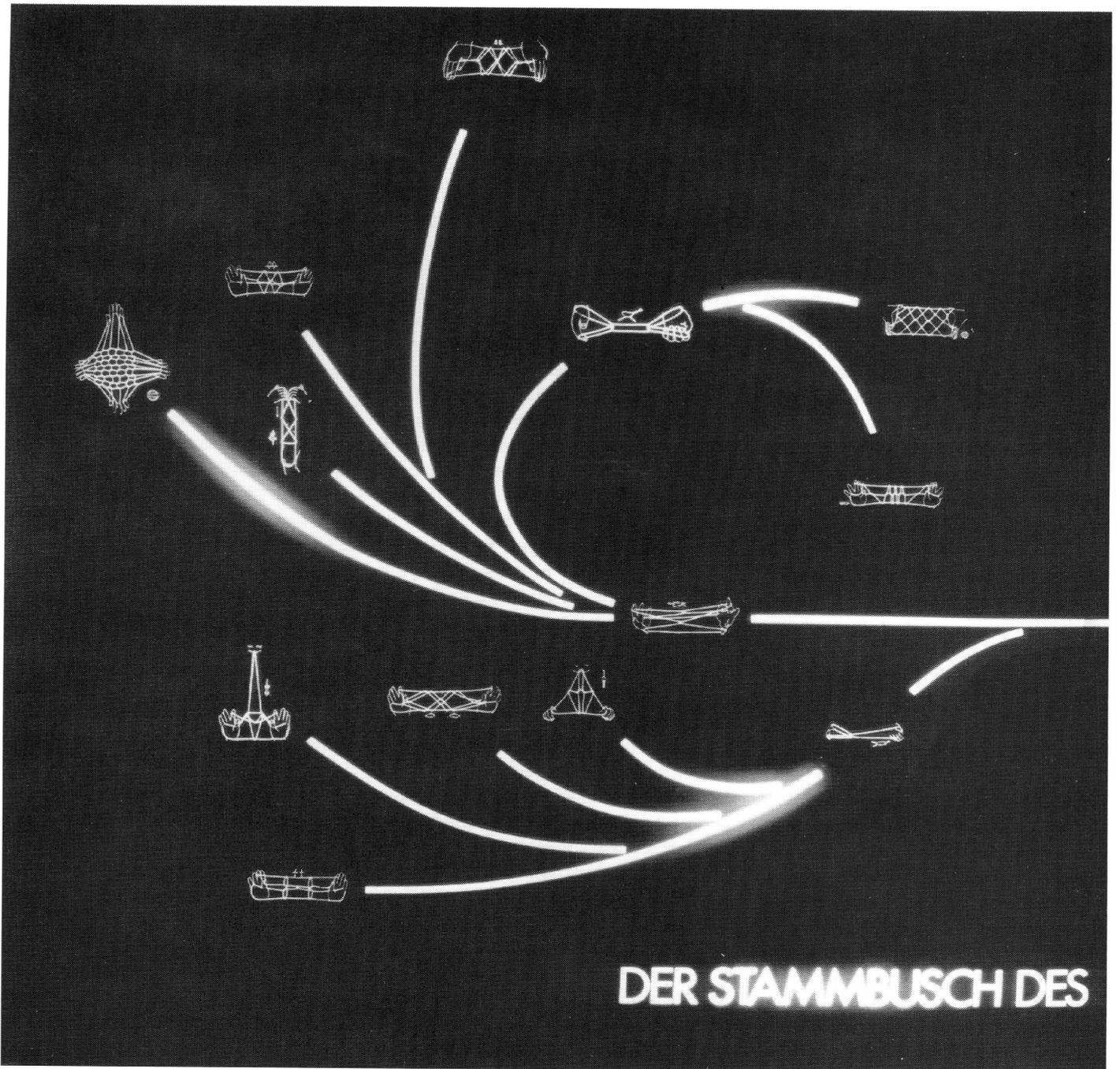


Foto: Manfred Oppermann: Ausschnitt, 1991

Klaus Bartels

Schnittstelle Fegefeuer

Zur Metaphysik der Telekommunikation

Schriftliche Botschaften aus dem Fegefeuer

In seinen "Studien zur Geschichte des Todes im Abendland" unterscheidet der französische Historiker Philippe Ariès den realen, schambesetzten und unaussprechlichen Tod von einem redseligen "literarischen" Tod. Diese Aufspaltung sei ein Merkmal unserer Zeit: Dem Verschweigen des wirklichen Todes korrespondiere heutzutage seine häufige Behandlung in der Literatur (Ariès 1982, S.158). Ein Blick in die Geschichte allerdings belegt, daß die Literatur nicht erst neuerdings zum bevorzugten Zufluchtsort des Todes wurde. Spätestens seit dem 6. Jahrhundert nach Christi dient Literatur als Aufzeichnungssystem für Botschaften aus dem Jenseits. Damals schuf Gregor der Große eine spezielle Literaturgattung, EXEMPLA genannt, kleine Anekdoten über die Begegnungen mit lebenden Leichnamen. Die EXEMPLA stellten die schriftliche Form mündlicher Augenzeugenberichte dar. Gregor erklärte sie zu Beweisen für die Existenz des Fegefeuers und dafür, daß die Seelen der Verstorbenen dort verweilten, bevor sie in den Himmel oder in die Hölle kamen. Ausgenommen vom Fegefeuer waren nur Heilige, die sofort nach ihrem Tod ins Paradies geschickt wurden, und die ohnehin der Hölle verfallenen Bösewichter. Beweiskraft erhielten die EXEMPLA durch genaue Angaben, wann und wo die Geister erschienen waren, durch den Namen und die beschworene Seriosität des Informanten.

Mit den EXEMPLA zum Fegefeuer reagierte Gregor auf die langlebige Vorstellung der zum Christentum bekehrten Gesellschaften, die Toten könnten aus verschiedenen Gründen ins Leben zurückkehren, wenn sie etwa vorzeitig vom

Tod überrascht wurden, nicht ordnungsgemäß bestattet worden waren oder im Tode noch Rachedenken hegten. Vorchristliche Begräbnisrituale, Beigaben von Gegenständen oder von Essen sollten derartig umtriebige Tote besänftigen und an den Ort der Bestattung fesseln.

Um die kollektive unausrottbare Angst vor Wiedergängern zu mäßigen, hatte der Kirchenvater Augustinus rund ein Jahrhundert vor Gregor, abweichend von der Bibel, die nur Hölle und Paradies kennt, das Fegefeuer erfunden. Es diente als Gefängnis der prospektiven Zombies. Die EXEMPLA warben für diese Erfindung, nicht ohne Erfolg. Denn im 13. Jahrhundert setzte sich die Lehre vom Fegefeuer in der katholischen Kirche durch (Le Goff 1984, S.116). Gleichzeitig mauseren sich die EXEMPLA zu einer wichtigen Sparte der Mönchsliteratur: Ende des 16. Jahrhunderts wurden 459 einschlägige Titel gezählt.

Der Erfolg hielt bis ins 18. Jahrhundert an. Die EXEMPLA überlebten in der aufklärerischen Gespenstergeschichte, allerdings nur als formales Erzählgerüst. Inhaltlich ging es der Gespenstergeschichte im Gegensatz zu den EXEMPLA darum, den Unsinn des Glaubens an wandelnde Untote zu beweisen. Spukhafte Erscheinungen wurden mit wissenschaftlichen Argumenten als Manipulationen, optische Täuschungen oder Naturerscheinungen entlarvt. Diskreditiert durch Luthers Kritik am Fegefeuer hatten dessen Bewohner im 18. Jahrhundert keine gute Presse, außer in der Horrorstory, der wohl spektakulärsten modernen Variante der EXEMPLA. Sie spekulierte auf die Angst vor Tod, Verwesung und davor, im Fegefeuer für ein sündiges Leben grausam gequält zu werden.

Die Vorstellung eines läuternden "Glutofens" (Jung-Stilling 1808, S. 14),

auf dem die Seele gleichsam geröstet wird, ist nach Heinrich Jung-Stilling eine perfide und politisch außerordentlich effektvolle Weiterentwicklung des vorchristlichen Glaubens an den Hades als eine Art "Todenbehälter" (12). Er greift in seiner "Theorie der Geisterkunde" von 1808 auf diese weniger furchteinflößende antike Vorform des Fegefeuers zurück. Das Zwischenreich, wo die Seele auf Wiederauferstehung oder höllische Verdammnis wartet, ist bei ihm ein leidensfreier, wenn auch öder, an die wirkliche Welt angrenzender Ort. Ein Totenbehälter und keine Feuerstelle. Jung-Stilling kommt damit Gregor sehr nahe, dessen EXEMPLA im Realen spielten. Verstorbene ließ dieser in den Thermen wandeln, Badedämpfe machte er zu Nebeln aus dem Jenseits und Badehelfer zu Gespenstern (Le Goff 1984, S.117). Ähnlich porös für Gespenster ist die Wirklichkeit bei Jung-Stilling, bestehen die Geister doch aus dem Fluidum, das alles Reale umgibt: aus verdickter, komprimierter Luft. Auch als Erzähler ist Jung-Stilling Gregorianer: Sein Buch besteht zum größten Teil aus EXEMPLA.

Informalisierung des Fegefeuers

Jung-Stilling gehört zu jenen Autoren, die Ariès den literarischen Schwätzern zuschlagen würde, dies umso mehr, als die "Theorie der Geisterkunde" eine Apotheose der unsterblichen Seele darstellt. Unsterblichkeitsphantasien sind für Ariès, ähnlich wie das literarische Beschwatzen des Todes, ein Zeichen dafür, daß heute, im Gegensatz etwa zum Mittelalter, falsch gestorben wird. In jener Zeit sei der Tod gelassen erwartet worden. Ariès spricht vom gezähmten Tod (Ariès 1991, S.13 ff.). Der Tod heute sei wild, er werde gehaßt, verdrängt und nicht erlebt. Die Angst vor dem Tod habe

spezifische, ganz persönliche Wunschbilder der Unsterblichkeit geformt, die Ariès nachgerade haßerfüllt verfolgt, weil sie den Tod nicht zulassen.

Norbert Elias hat diese Deutung der Geschichte des Todes und die Ächtung individueller Unsterblichkeitsphantasien als dogmatisch und nostalgisch verworfen (Elias 1990, S.57 f.). Ariès argumentiere gegen den Geschichtsverlauf, er mißachte einen globalen irreversiblen Informalisierungsschub, der mit der Neuzeit beginne und das Konstrukt des Todes einbeziehe. Bestimmte Floskeln, Regeln und Verhaltensroutinen, die über Jahrhunderte die Sterberituale geformt hätten, seien den Heutigen suspekt oder sogar peinlich geworden, so daß sie an Verbindlichkeit verlören. Nach Elias ist der Tod im Prozeß der Zivilisation entkollektiviert und privatisiert worden: Jeder stirbt für sich allein. An die Stelle der einstmals kanonischen kollektiven Unsterblichkeitsphantasien, die den Sterbenden die Angst vor der eigenen Vergänglichkeit erträglich machten, sind individuelle Wunschphantasien getreten, die dasselbe bezwecken.

Empirisch belegt ist, daß Personen mit starker Angst vor dem Tod eher an ein Weiterleben im Jenseits glauben als Personen mit schwacher Angst (Wittkowski 1990, S.92). Religion, so der Thanatopsychologe Joachim Wittkowski, kann folglich "als ein gesellschaftliches Angebot zur Streßreduzierung, Religiosität als eine intrapsychische Strategie zur Bewältigung von Frustrationen und Angst verstanden werden" (S.94). Subjektive Unsterblichkeitsphantasmen entspringen keineswegs neurotischen Abwehrreaktionen, sondern sind im Sinne von Elias Merkmal einer normalen Persönlichkeitsentwicklung. Nun vollzog sich der Informalisierungsschub der Neuzeit kei-

neswegs geradlinig. Aus den Bruchstücken des Fegefeuers formten synkretistische Texte wie Jung-Stillings Geistertheorie Ersatzreligionen mit durchaus verbindlichem Anspruch. Kollektive Wunschphantasien wurden nicht einfach aufgegeben, sondern vor dem Hintergrund der neuen wissenschaftlichen und technischen Erkenntnisse und Fähigkeiten umgeschrieben. Im Anschluß an die Entdeckung der Elektrizität Mitte des 18. Jahrhunderts, des tierischen Magnetismus und der Fluggase Ende desselben Jahrhunderts entstand fast gleichzeitig eine "Theologie der Elektrizität" (Benz 1971). Die neuartigen wunderbaren und unsichtbaren Kräfte interpretierte sie als Symbole Gottes (Benz 1977, S.12). Es gibt wenig Grund, aus heutiger Sicht über diese Theologie zu lächeln, denn zwischen der Auffassung, der tierische Magnetismus beweise die Unsterblichkeit der Seele (Darnton 1986, S.125 ff.), und der Propagierung digitaler Seelenwanderung, die nach Hans Moravec direkt in das Paradies der postbiologischen Gesellschaft führt, wo das Problem der Vergänglichkeit des Körpers durch elektromagnetische Unsterblichkeit endgültig gelöst sei (Moravec 1990, S.151 ff. u. passim), liegen zwar gut 200 Jahre, aber keine Welten. Das elektromagnetische Weltbild der Neuzeit steht in einer bisher kaum aufgearbeiteten theologischen Tradition. Diese Hypothese soll nachfolgend an einigen wichtigen Knotenpunkten der technischen Entwicklung und der dazugehörigen Unsterblichkeitsphantasmen erläutert werden.

Theologie der Elektrizität

Die Lehre des tierischen Magnetismus hatte im vorrevolutionären Frankreich Hochkonjunktur (Darnton 1986, S.13 ff.). Nicht Rousseaus "Contract social" be-

wegte die Massen, sondern Franz Anton Mesmer, der seit 1778 in Paris seine Lehre verbreitete, es gebe "eine physikalisch gedachte kosmische Allflut, ein 'Fluidum', in dem alle Körper wie in einem Ozean schwimmen und miteinander verbunden sind (analog Newtons 'Äther')" (Schott 1989, S.86). Dieses "All-Fluid" fließe auf dem Körper wie auf einem Magneten von Pol zu Pol. Krankheiten seien Staus im fluidalen Fluß, hervorgeufen durch neurale oder muskuläre Widerstände, die mittels Einspeisung von "All-Fluid" beseitigt werden könnten. Mesmer vertraute dabei nicht allein auf die Macht seiner fluid-strahlenden Hände, sondern installierte Spiegel zur Verstärkung des Fluidums, Tonnen, Eisenstäbe, Drähte, durch die er die Allflut in die Patienten einleitete, ließ Gebete sprechen, Musik abspielen und Menschenketten bilden. Mit diesen, schon von den Zeitgenossen verworfenen Methoden erzielte Mesmer spektakuläre Heilerfolge. Er unterwarf seine Patienten somnambulen Trancen, löste hysterische Krisen aus und heilte angeblich sogar Blinde (Darnton 1986, S.14). Dies alles mit einer physikalischen Theorie. Auch die vorgeblich psychologische Erklärung seines Schülers Puységur, die Heilerfolge seien auf seelische Übertragung ("Rapport") zurückzuführen, blieb in physikalischem Rahmen. Denn unter "Rapport" verstand Puységur die physikalische Verschaltung des Nervensystems mit anderen Menschen oder Gegenständen, nicht die "Projektion innerer Bilder auf die Objekte der Außenwelt" (Schott 1989, 86). Telepathie, Hellsehen und Fernheilen, diese durch künstlichen Somnambulismus ausgelösten paranormalen Fähigkeiten, verstanden die Mesmeristen als Nachrichtentechniken. Der Panfluidismus wurde Anfang des 19. Jahrhunderts zur Grundla-

ge der medientechnischen Verschaltung der Verstorbenen mit dem Diesseits, wie sich an der "Theorie der Geisterkunde" studieren läßt.

Jung-Stilling war ein Verehrer all der unsichtbaren Stoffe, die das 18. Jahrhundert begeisterten. Gegen das von den Zeitgenossen favorisierte mechanische Weltsystem formulierte er - unter Berufung auf Mesmer und Newtons Äthertheorie - ein pänfluidal verkittetes Weltbild: "Die Lichtmaterie, die elektrische, die magnetische, die galvanische Materien und der Aether, scheinen alle ein und das nämliche Wesen unter verschiedenen Modifikationen zu seyn. Dies Lichtwesen oder Aether ist das Element welches Leib und Geist, die Sinnenwelt und die Körperwelt miteinander verbindet" (Jung-Stilling 1808, S.363).

Dieses Wesen wohne im menschlichen Körper als inwendiger Lichtmensch (S.80), den es mit aller Macht aus dem vergänglichen Kadaver heraus in die Unsterblichkeit ziehe. Das strahlen- und gasförmige, elektromagnetische Menschlein im Menschen, die Seele, hat Augen und Ohren, es ist das "Ahnungsorgan" (S.367), die Schnittstelle für den Rapport mit den Geistern.

Der inwendige Mensch kann fernlesen. Das seltsame Phänomen, daß eine Somnambule einen Text habe entziffern können, den das letzte Glied einer Menschenkette in einiger Entfernung bei sich gehabt hätte, erklärt Jung-Stilling - die Erfindung des elektrischen Telegrafen von 1809 vorwegnehmend - durch Übertragung elektrischer Impulse von Glied zu Glied. Telelektüre gelänge, wenn der Stromkreis geschlossen werde, wenn das erste Glied der Kette seine Hand auf die Herzgrube des Mediums lege, den Sitz des Ahnungsorgans (S.53). Der inwendige Mensch kann überdies fernhören. Wie

ein Radio empfängt das Ahnungsorgan die Nachrichten von hellen ätherischen Stimmen. Wenn die Luft dicker wird und die Geister sich materialisieren, verwandelt es sich in einen Fernseher. Es kann dann die Geister erkennen. Da das Ahnungsorgan von seinen leiblichen Geschwistern, den fünf Sinnen, zu Halluzinationen und falschen Nachrichten verführt werden kann, ist jede Botschaft mittels eines Gespenster-Examens, wie es auch die EXEMPLA kennen, auf den wahren Absender zu überprüfen, es könnte ja der Teufel sein (S.149, zum "Examen" vgl. 227 ff.)

Die Geisterstimmen artikulieren sich aufgrund ihrer pneumatischen Struktur nur schwach. Das innere Radio braucht daher einen Verstärker, die menschliche Stimme, und einen Speicher, die Niederschrift, Beurkundung und Datierung der Botschaft durch die menschliche Hand. Die nachrichtentechnische Triade des Spiritualismus besteht also aus einem elektromagnetischen Empfänger, dem inwendigen Lichtmensch, einem Verstärker, dem menschlichen Medium, und einer Speichereinheit.

In Einzelfällen, die mit dem Fortschritt der Nachrichtentechniken immer zahlreicher werden, schreiben sich die Botschaften aus dem Reich der Toten, unter Umgehung des menschlichen Mediums, direkt in Datenträger ein. Die elektrischen Lichtwesen hinterlassen Brandspuren auf Stoffen und Papieren, wenn sie sich vor Zorn oder aus anderen Gründen entladen (S.244, 251, 261). Sie sind schneller als die Pferdepost: Die Erscheinung König Augusts des Zweiten von Polen am Bett des preussischen Feldmarschalls vom Grumbkow wertet Jung-Stilling als besonders glaubwürdig, weil die Nachricht vom Tode des Königs auf diese Weise eher von Warschau nach

Berlin gelangte als mit den polnischen Ulanen (S.272).

1845, noch auf dem Höhepunkt des Mesmerismus, der kurz darauf ins Bodenlose abstürzen wird, veröffentlichte Edgar Allan Poe seine Horrorvision mesmeristischer Unsterblichkeitsphantasmen vom Schlage Jung-Stillings. Die Novelle "Die Tatsachen im Falle Valdemar" wurde ebenso wie die thematisch verwandte "Mesmerische Offenbarung" aus dem Jahre 1844 vom Publikum als authentischer Bericht verstanden. Beide Texte reden nicht nur über den Tod, sie bringen ihn zum Sprechen.

Ein Sterbender namens Valdemar fällt auf seinen ausdrücklichen Wunsch im Augenblick des Todes in einen hypnotischen Schlaf, herbeigeführt durch den fiktiven Erzähler, der zugleich der behandelnde Magnetiseur ist. Das Protokoll des Versuchs führt ein Medizinstudent, auf dessen Aufzeichnungen die Erzählung im wesentlichen beruht. Zwei Ärzte werden hinzugezogen; zwei Pfleger stehen bereit. Nachdem im Sinne der EXEMPLA-Tradition so die Seriosität des Vorgangs, gestützt durch exakte Zeit- und Ortsangaben, beurkundet ist, beginnt die eigentliche Botschaft. Valdemar nämlich spricht unter Hypnose. Auf Befragen bestätigt er, daß er schlafe und daß er sterbe, bis er verstummt. Sein Körper zeigt alle seinerzeit bekannten klinischen Merkmale des Todes (Barthes 1988, S.284), der Erzähler vermag ihm "kein noch so schwaches Zeichen von Leben" zu entlocken (Poe 1979, S.849).

Plötzlich jedoch beginnt Valdemar wieder zu sprechen. Allerdings nicht mehr mit seiner vorherigen Stimme. Auch nicht in hellerer Färbung, was in der EXEMPLA-Literatur die Befreiung der Seele aus der sterblichen Hülle symbolisieren würde, denn die Loslösung vom

Irdischen vollzieht sich stets als ein Aufhellen der Erscheinung bis ins Engelhafte. Valdemars Stimme klingt jetzt vielmehr dumpf und rau; sie erreicht die Ohren "wie aus weiter Ferne oder aus irgendeiner tiefen Höhle im Erdinnern" und wirkt auf den Erzähler "wie gallertartige oder klebrige Substanzen auf den Tastsinn" (S.850). Eigentlich könne man auch gar nicht von einer Stimme oder von Klang sprechen. Es handle sich eher um Laute "von schier wundersam, schauerlich deutlicher - Silbengliederung" (ebd.), hervorgerufen durch Vibrierbewegungen der Zunge: Der Proband artikuliert sich mit seinem Körper, ohne die Lippen zu bewegen.

Lakonisch erklärt er seinen Tod. Der Protokollant verliert das Bewußtsein, die Pfleger verlassen den Raum und weigern sich, zurückzukehren. Nach sieben Monaten gelingt es dem Magnetiseur, mit dem Toten wieder Kontakt aufzunehmen. Valdemar bittet, entmagnetisiert zu werden; und während die entsprechenden mesmerischen Striche ausgeführt werden, verwest sein Körper in Sekunden-schnelle.

Poes Novelle kennzeichnet eine charakteristische Wende in der Geschichte des theologisch-elektromagnetischen Weltbildes. Das menschliche Medium ist für die Übertragung und Speicherung jenseitiger Botschaften nicht länger notwendig - der Protokollant fällt an der entscheidenden Stelle in Ohnmacht, ohne daß dies auf den Bericht einen Einfluß hätte. Der Mensch ist auch entbehrlich als Verstärker einer ätherischen Stimme, da die Körper selbst zu sprechen beginnen. Valdemars durch elektromagnetische Techniken erzwungene Zungenrede umschreibt ahnungsvoll das Verfahren der modernen Apparate-Medizin, dem menschlichen Körper ein Datendoppel zu

verschaffen, ihn durch das Verschalten mit Aufzeichnungsgeräten in Fieberkurven, Oszillogramme, Tabellen, in eine diagnostische Botschaft zu verwandeln.

Zufall oder nicht, im Jahr 1844, ein Jahr vor dem fiktiven Fall Valdemar, stellte Samuel Finley Breese Morse seinen elektrischen Fernschreiber vor, einschließlich des nach ihm benannten Punkt-Strich-Alphabets als Übertragungscode. Seit dieser Zeit verzichteten die Geister zunehmend auf den Gebrauch ihrer Stimmen und kommunizierten mit ihrem Körper: Sie klopfen. Auch moderne Mesmeristen empfangen die Botschaften nun auf neue Weise, durch einen Tisch zum Beispiel, der sie "in einer Art Morsecode ausklapperte" (Darnton 1986, S.122). 1848 teilten die Geister der Familie Fox, wohnhaft im Staat New York, klopfend mit, in ihrem Keller liege eine Leiche, was sich als richtig herausstellte. Weil die Gründung der berühmten "Society für Psychical Research" (SPR, 1882) zur Erforschung parapsychologischer Phänomene auf dieses Geschehen zurückgeht, gelten die Poltergeister der Familie Fox als Geburtshelfer des Spiritismus. Für die meisten Autoren wurde das Grundbuch des Spiritismus, Jung-Stillings "Theorie der Geisterkunde", niemals geschrieben.

Apparative Medien

Ein weiteres zentrales Ereignis in der Entwicklung des elektromagnetischen Weltbildes und der dazugehörigen Unsterblichkeitsphantasien war die Erfindung der Fotografie. Die Geister wollten fotografiert werden, sie drängten sich geradezu vor die Kamera. Im Jenseits entstand Zank über die Reihenfolge (Lombroso 1909, S.265), weiß Cesare Lombroso zu berichten, weltberühmter und einflußreicher Verfasser von Büchern über

männliche Verbrechermenschen und "Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte" (1894). In seinen "Hypnotischen und spiritistischen Forschungen" (1909) erklärt er sich die Fotografiersucht der Phantome aus deren fotochemischer Energie (S.254) und der radiologischen Struktur ihrer Moleküle (S.353), obwohl sie auch aus Fluiden (S.346), Gasen (S.348) und Elektrizität (S.353) bestehen. Sie reden nicht gern: "Ungern äussern die Phantome sich in Worten" (S.353). Mundfaul drücken sie sich lieber mit dem Körper aus. Wenn man sie hereinlegt, hinterlassen sie überall Spuren, in Paraffin (S.268), auf elektrischen Bewegungsaufzeichnern (Mareyscher Kardiograph, S.352; Mareysche Trommel, S.364) und nicht zuletzt - in Form von Fingerabdrücken - auf der fotografischen Platte (S.352), eine Spur, die den Kriminalisten Lombroso besonders erfreute.

Denn um das Sichtbarmachen und das Einfangen der Phantome, die er in der Mehrzahl für Possenreisser hielt (S.362), ging es Lombroso. Darum ging es auch seinen Zeitgenossen Alphonse Bertillon, Erfinder des kriminalpolizeilichen Phantombilds, und Sir Francis Galton, der mit seinem Buch "Fingerprints" (1892) die Daktyloskopie (den Fingerabdruck) in die Kriminologie einführte. Galton befaßte sich außerdem mit der Erzeugung von Phantomen. Er "kopierte Photographien von solchen Personen übereinander, die aus dem einen oder anderen Grund ein Kollektiv bildeten, d.h. eine Menschengruppe mit irgendwelchen wesentlich erscheinenden gemeinsamen Eigenschaften" (Katz 1953, S.11). Ziel der Durchschnittsfotografie war es, das Typische, Überindividuelle gesellschaftlicher Gruppen, das Phantom von Dieben, Mördern, Ehebrechern zu erzeugen. Aber es kam etwas ganz anderes heraus. Durch-



Schrenck-Notzing:
Materialisations Phänomene.
Blitzlichtfotografie des Verfassers am
30.12.1911

Christi von Turin sowohl Reliquie als auch Fotografie (S.25).

Was die Fotografie für den Spiritismus so anziehend machte, war ihre Wahlverwandtschaft mit der Mumifizierung, der Reliquiencharakter und die Objektivität des Abdruckverfahrens. Die Anhänger der Gespensterfotografie glaubten fest daran, daß der Apparat die Selbstentladung der elektromagnetischen Geister lediglich aufzeichnete, ohne Zutun des Menschen: "Ich brauche kein Magnesiumlicht", erklärte das Phantom Stasia, bevor es sich auf die fotografische Platte entlud (Lombroso 1909, S.262). Geisterfotos galten daher lange Zeit als objektiver Beweis für die Existenz spiritueller Wesen, objektiver jedenfalls als die Zeugnisse menschlicher Konkurrenzmedien, auch wenn sogar Sympathisanten wie Lombroso Zweifel an der Zuverlässigkeit der transzendentalen Fotografie kamen (S.252).

Die Radiologie

Die Geisterfotografie hielt sich trotz spektakulärer Prozesse wegen Phantom-Schwindels bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Noch 1922 erschien Conan Doyles "The Case for Spirit Photography". Der Spiritismus trat auf der Stelle. Im Oktober 1933 jedoch kam ihm der Futurismus zur Hilfe.

Damals druckte die italienische Tageszeitung "Gazzetta del popolo" einen Text, der jede spiritistische Spekulation über das nachtodliche Leben mühelos überbot, Marinettis futuristisches Manifest "La Radia". Im ersten Teil stellte es die auf dem 2. Nationalen Kongreß des Futurismus beschlossenen Überwindungen und im zweiten Teil Marinettis Theorie der Strahlen vor.

Eine der wichtigsten Überwindungen ist die Überwindung des Todes, und zwar

schnittsbilder suggerieren nach Auffassung des Bildhauers Hans Weil "Darstellungen von über die Realsphäre erhobenen Wesen. Von hier zum Erschauen von Symbolgestalten ist ein so kleiner Schritt, daß man versteht, warum die Durchschnittsbilder an Vorstellungen von Engeln, Cheruben und dergleichen Gestalten erinnern (...)" (Katz, S.31).

Für den Psychologen David Katz ist das fotografische Verfahren daher kein schaffender, sondern, man höre und staune, ein Läuterungsprozeß (S.33), sozusagen das Fegefeuer der fotografierten Per-

sonen. Vielleicht treibt es die wirklichen Phantome vor die Fotoapparate, weil sie auf der Oberfläche der automatischen Bilder von den wirklichen Menschen nicht mehr zu unterscheiden sind. Denn der Apparat macht Mumien, behauptet der französische Filmtheoretiker André Bazin (Bazin 1975, S.25). Die Fotografie balsamiert die Zeit ein; sie beendet die materielle Vergänglichkeit der Körper. Sie könne mit dem Abguß der Totenmaske verglichen werden, die eine ähnliche Automatik bei der Herstellung aufweise. In diesem Sinne sei das Leichentuch

"durch eine Metallisierung des menschlichen Körpers und das Einfangen der Lebenskraft als Maschinenantrieb" (Malsch 1990, S.224). Das war kein neuer Gedanke. "Bereits in seinem Gründungsmanifest", so der deutsche Übersetzer und Kommentator von "La Radia" Friedemann Malsch, "hatte Marinetti den Mythos der Symbiose des Rennfahrers mit seinem Wagen beschworen. (...) Die Synergie dieser Phänomene hielt sich allerdings in mechanischen Grenzen. Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs tauchte eine neue Ebene des Erlebens auf elektrisch-elektronischer Basis auf" (S.215). Diese neue Ebene behandelt die Strahlentheorie im zweiten Teil des Manifests.

Gleich zu Beginn der entsprechenden Abschnitte spricht Marinetti das neue Erleben an. Der Futurismus erwarte die "Erfindung des Teletastsinns, des Telegedrucks und des Telegeschmacks" (S.225). Diese Begriffe stammen nicht aus dem Wörterbuch des Technikers, sondern aus der Bibliothek der Kirchenväter. "La Radia" ist weder eine Theorie des Radios noch des Fernsehens, obwohl beide Begriffe im Manifest verwendet werden, sondern eine spirituelle Strahlentheorie, die sich anhört wie eine technische. Dies belegen folgende Passagen:

"LA RADIA WIRD SEIN

(...)

4) Empfang Verstärkung und Veränderung von aus lebenden Wesen aus lebenden oder toten Geistern kommenden Vibrationen (...)

5) Empfang Verstärkung und Veränderung von aus der Materie kommenden Vibrationen (...)

(...)

7) (...) Das Empfangen und Verstärken von Licht und Stimmen der Vergangenheit mit der thermionischen Röhre werden die Zeit zerstören" (S.226 f.)

Unsterblich wird der Mensch nicht im Metall, unsterblich wird er nur im All - im radiologischen Fegefeuer, so reimt sich das Denken Marinettis vom futuristischen Gründungsmanifest zum Manifest "La Radia" zusammen.

1960 wurden die ersten radiologischen Botschaften empfangen: Im Mittelwellenbereich 1480 kHz, "zwischen Moskau und Wien und exakt auf Dubai" (Michel 1986, S.84), filterte der schwedische Tonband- und Radiostimmenforscher Friedrich Jürgenson aus dem weißen Rauschen der kosmischen Strahlungen die sogenannten Parastimmen, Stimmen von Verstorbenen heraus, als er lange genug hingehört hatte. Der Elektroakustiker und Totenfunker Hans Otto König assistierte mit der Hypothese, "daß jede Seele eine individuelle Frequenz besitzt und mit hinübernimmt. Wenn man diese Frequenz, die sich zu Lebzeiten ermitteln ließe, kennen würde, könnte man den Verblichenen (...) direkt ansteuern" (S.86). Das ist sie, Marinettis Lebenskraft, aber nicht als Maschinenantrieb, sondern als Frequenz.

Die Entdeckung der "Jürgenson-Welle" bewirkte die Demokratisierung der transzendentalen Kommunikation und die Vermassung der Esoterik. Jeder Besitzer eines Radiogeräts war zugleich im Besitz eines Mediums, mit dem er das Jenseits anzapfen konnte. Den häuslichen Fernseher erklärte Hollywood zum Fegefeuer-Interface: In Stephen Spielbergs Film "Poltergeist" schlichen sich die Leichen eines mit Eigenheimen bepflasterten ehemaligen Friedhofs durch eine nicht ausgeschaltete Flimmerkiste ins Leben zurück.

Nachrichtentechnisch war der Spiritismus ab diesem Zeitpunkt keine Avantgarde mehr wie noch zu Jung-Stillings Zeiten. Die Medien zelebrierten einfälti-

ge Séancen, Gabelverbiegen und Geistheilung, oder luden, jüngst im ZDF-Zweiteiler "Tod auf Bali", zu Seelenwanderungen ein. Sogar die Phantom-Fotografie kam wieder in Mode. Vom Titelblatt einer deutschen Zeitschrift lächelte Roy Black wie ein Schnappschuß aus dem Jenseits herab: Die Aufnahme zeigte ihn fast durchscheinend und blaß, ins unnatürlich Helle spielend, als Schutzengel, hinter der Mutter seiner Tochter posierend (Freizeit Revue 12/1992).

Das Polaroid-Gespent

Eine Wiederauferstehung feiert die Phantomfotografie ebenfalls beim amerikanischen Horrorautor Stephen King. In seiner Erzählung "The Sun Dog" (dtsh. "Zeitraffer") taucht allerdings ein neues Gespenst auf: das in einer Sun 660 automatisch erzeugte Polaroid-Phantom. King zieht die Konsequenz aus der Entwicklung der Geräte zu spiritistischen Medien, die nicht länger Menschen sind. Außerdem verbindet er, wenn auch erzählerisch nicht sehr elegant, die Geisterfotografie mit der elektronischen Datenverarbeitung.

Die Sun 660, ein Geschenk der Eltern zum fünfzehnten Geburtstag des Helden der Erzählung Kevin Delevan, hat eine Macke, sie fotografiert immer wieder dasselbe Objekt, einen struppigen Hund vor einem verwitterten Lattenzaun, einerlei, ob sie im Haus ausgelöst oder auf gänzlich andere Gegenstände gerichtet wurde. Um diese unheimliche Fotoserie zu erklären, greift die Erzählung tief in die Geschichte der Fotografie bis zur Daguerreotypie zurück, dem eigentlichen Medium der Gespensterfotografie.

Im Unterschied zu allen anderen Kameras, so lautet der Befund, ist die Sun nicht zu manipulieren. Bis auf die Auslö-

sung verlaufen alle fotografischen Vorgänge, insbesondere der Entwicklungsprozeß, automatisch in einem unzugänglichen Plastikgehäuse. Daher ist die Sun ein objektives Gespenstermedium. Sie macht Bilder aus einer anderen Welt, die entgegen dem ersten Anschein doch nicht immer dieselben sind. Jede Aufnahme weicht von der vorhergehenden unmerklich ab. Eine genaue Prüfung der Fotos bestätigt, daß sie "kontinuierlich in der Zeit fortschreiten, und zwar ganz gleich, *wo* oder *wann* man sie in *dieser* Welt aufnimmt" (King 1991, S.349). Die chronologische Reihenfolge der Einzelbilder ergibt, auf ein Videoband überspielt, einen Film mit der in naher Zukunft ziemlich wahrscheinlichen Handlung: Der Hund wird aus der Polaroidwelt in die wirkliche hineinspringen und den Fotografen zerreißen; er dreht sich bereits um und setzt zum Sprung an.

Der Trödler Pop Merrill wittert im Verkauf der Sun das Geschäft seines Lebens, entwendet sie Kevin und bietet sie reichen Sammlern von Esoterika und Geisterfotos zum Kauf an, ohne Erfolg. Die Tierwelt kennt - in christologischer Lesart - die Auferstehung nicht. Hunde, Schweine und Hühner gelangen nicht ins Fegefeuer. Sie können also gar nicht auf Geisterfotos auftauchen. Daher ist die Aufnahme des Hundes kein Gespenster-, sondern ein Dämonenfoto, es zeigt den Teufel, der sich schon bei Goethe als des Pudels Kern entpuppte. Pop Merrill dämert die Erkenntnis, die seine Kunden vom Kauf der Sun abhielt: In der Kamera haust kein Hund, sondern ein "Teufels-hund" (S.345), ein "Höllenhund" (S.407).

Als die satanische Kreatur die Membran der Polaroidfotos zur Wirklichkeit durchstößt, setzt Kevin die mumifizierende Macht der Fotografie ein. Er betätigt den Auslöser einer zweiten, intakten Sun

660 und augenblicklich verwandelt sich die fotografierte Bestie in Stein. Mit der Mumifizierung ist allerdings die Erzählung noch nicht beendet. Der Epilog berichtet vom sechzehnten Geburtstag Kevins. Seine Eltern schenken ihm diesmal einen Computer samt Textverarbeitungsprogramm. Er lädt das Programm und gibt folgenden Satz ein: "The quick brown fox jumped over the lazy sleeping dog" (King 1991, S.930). Das ist das fast wörtliche Zitat eines Satzes, der sich in vielen Schriftmusterbüchern findet, weil er alle Buchstaben des englischen Alphabets enthält. Korrekt lautet er: "The quick brown fox jumps over the lazy dog." In Kevins Fall dient er offenkundig als Testsatz für die Funktionsbereitschaft von Tastatur und Drucker.

Der Satz hat indes auch eine historische Dimension: Während des Zweiten Weltkriegs nutzten ihn die Engländer im Funkverkehr und zum Test ihrer Chiffriergeräte (von Randow 1991, S.110). Durch Eingabe des Satzes funkt Kevin gewissermaßen ins All. Und von dort, aus dem radiologischen Fegefeuer Marinettis, meldet sich der Hund und knackt den ASCII-Kode. Statt des erfaßten Textes teilt der Drucker seine Botschaft mit: Er schlafe nicht, er sei nicht faul und er werde kommen.

Das Polaroid-Phantom ist nicht mehr auf ein Medium beschränkt, es spuckt in sämtlichen Kommunikationskanälen und Datenspeichern. Die Transzendenz bricht durch die Fegefeuer-Schnittstelle in die Wirklichkeit ein. Geisterfotografie und Computertechnologie verschmelzen zu einer neuen Spielart des Spiritismus, zur Telepräsenz.

Der neue Spiritismus: die Telepräsenz

Der Direktor des Robot-Laboratoriums an der nach Joseph Weizenbaum "sehr wichtigen" Technischen Universität Carnegie Mellon zu Pittsburgh (Pennsylvania) Hans Moravec ist der Prophet einer neuen Spiritualität. In seinem Buch "Mind Children", das sich mit der Zukunft der postbiologischen Gesellschaft befaßt, entwickelt er eine innovative Variante des elektromagnetischen Weltbilds. Wie an der Schwelle zum 19. Jahrhundert bei Heinrich Jung-Stilling die Elektrizität, der tierische Magnetismus und die Fluggase mit den Bruchstücken der Fegefeuerlehre zu einer "Theorie der Geisterkunde" zusammenschossen, so bündelt Moravec an der Schwelle zum 21. Jahrhundert Mikrobiologie, Neurophysiologie und Computertechnologie zu einer wissenschaftlichen Heilslehre der rein geistigen Ewigkeit, die eine Generallösung für sämtliche gegenwärtigen Probleme, für Verkehrsinfarkt, Ozonloch, AIDS verspricht.

Marvin Minsky, Pionier der Künstlichen-Intelligenz-Forschung, hat die spiritistische Grundlage dieses Buchs von Moravec angesprochen, aber keineswegs in kritischer Absicht. Er schreibt: "Wir sind an einem Zeitpunkt angekommen, und bald steht uns eine Technologie zur Verfügung, mit der wir die wunderschönsten Interfaces machen können, die sie sich vorstellen können: wie Parapsychologie! (...) Alles, was wir heute sehen, ist vergänglich, sagen die Christen. Wir könnten aber, wenn wir unsere Zeit nicht verschwenden, in etwa zwanzig oder dreißig Jahren in eine neue Welt des Geistes wiedergeboren werden, in der man Gedanken direkt in die Maschine diktieren kann - und das wird sein wie der Him-

mel. (...) Manche Leute meinen, das sei eine furchtbare Idee, man nehme damit den Leuten die Menschlichkeit und das biologische Erbe. Aber Leute wie Moravec und ich denken, daß unser biologisches Erbe eine große Schande ist, eine Tragödie. Unser Geist ist besser als unser Körper, also sollte unser Geist sich entwickeln können, auch wenn unsere Körper krank werden und sterben. Wenn Ihnen diese Idee nicht gefällt - macht nichts, Sie müssen ja nicht unsterblich werden und ewig leben und immer weiter wachsen" (Minsky 1991, S.14)

Minsky hingegen liebt die Unsterblichkeit; sein Ziel ist, einem Zeugnis von Weizenbaum zufolge, die Beseitigung des Todes. In den USA, so Weizenbaum, sei das eine verbreitete Idee, die schon mindestens seit zwanzig Jahren in Zusammenhang mit der Künstlichen Intelligenz diskutiert werde. "Mind Children" von Moravec spiegele den Stand der Diskussion (Weizenbaum 1991, S.29 f.). Auch in Deutschland ziehen neuerdings Ekstatiker digitaler Unsterblichkeit durch die Lande, unter ihnen der Elektronik-Künstler Peter Weibel (Weibel 1990, S.37).

Wie viele Religionsstifter redet Moravec die Apokalypse herbei: "Früher oder später wird sich ein für die Menschen tödlicher (!) Virus entwickeln, gegen den kein Kraut gewachsen ist, oder ein größerer Asteroid wird mit der Erde zusammenstoßen oder die Sonne wird sich ausdehnen oder wir erleben eine Invasion von Außerirdischen oder ein Schwarzes Loch wird die Milchstraße verschlingen" (Moravec 1990, S.141).

In einem kollabierenden Universum werden nach Moravec möglicherweise nur die Roboter überleben (bei anderen Apokalyptikern sind es die Insekten und die Ratten). Ihre Vorteile liegen auf der

Hand: Die Herstellungs- und Instandhaltungskosten sind niedriger als beim Menschen (S.140), sie passen sich den fallenden Temperaturen leichter an, ihre Rechengeschwindigkeit steigt sogar bei zunehmender Kälte (S.203), sie sind resistent gegen Krankheiten, verbrauchen wenig organische Energie und lassen sich bei Totalcrash leicht reparieren. Sie sind auf einem sterbenden Planeten die besseren Menschen. In der "kosmischen Olympiade" (S.169), Moravec ringt der Apokalypse immerhin sportliche Aspekte ab, kann der Original-Mensch nur überleben, wenn er die "Sülze" überwindet (S.163 ff.), seinen organischen Leib.

Ein erster Schritt, die Prothetisierung des menschlichen Körpers durch Organtransplantation, ist bekanntlich gemacht. Moravec verlangt darüber hinaus die "Geisttransplantation" (S.169). Die apparativen Vorrichtungen, die den biologischen Originalleib in eine haltbare Ganzkörperprothese verwandeln, sind als Prototypen schon entwickelt: Eine Videobrille mit zwei Monitoren, die auf jedes Auge des Benutzers ein computergeneriertes Bild projizieren; mit dem Computer verkabelte Datenhandschuhe, durch deren Bewegungen der Träger Gegenstände auf den beiden Monitoren steuern kann; einen ebenfalls mit dem Computer verkabelten Datenanzug, der den organischen Körper als Datenstruktur in den virtuellen Raum beliebig vieler und beliebig weit entfernter, miteinander vernetzter Computer überträgt. Moravec hält es für technisch durchaus möglich, diese "Zaubergerardrobe" (S.124) zu vervollkommen, so daß in Zukunft jeder Mensch aus der eigenen Haut in eine fremde fahren kann, in gentechnisch geklonte Körper, in Metallkörper oder schlicht in Datenkörper, in Kurven, Oszillogramme, Tabellen, wie sie die Zungenrede des Herrn

Valdemar bei Edgar Allan Poe prophezeit. Eine Figur aus William Gibsons Roman "Neuromancer", der im Vorgriff auf die Zukunft in virtuellen Räumen spielt, trägt den sprechenden Namen Dixie "Flatline" nach dem Null-Ausschlag der Hirnstromkurve: Die reale Person ist hirntot, als Datenstruktur aber unsterblich.

Die Implementierung der mentalen Persönlichkeitsstruktur vollzieht sich in Form einer digitalen "Seelenwanderung" (S.151 ff.). Über eine zerebrale Schnittstelle wird der Mensch in den Computer geladen ("to download a human being into a computer"). "Auferstehung" (S.170) ist von dort aus jederzeit möglich, ebenso die potentiell unendliche Reproduktion. Das unzerstörbare Menschlein im Menschen, Jung-Stillings inwendiger Lichtmensch, geistert als untote Datenstruktur in den Kommunikationskanälen umher. Das Subjekt ist ganz und gar Seele. Der Leib existiert nur noch als Geisterfoto, in Daten und Pixel aufgelöst: Schon 1658 stellte der Pädagoge Johann Amos Comenius in seinem "Orbis Pictus" die Seele dar als Pixelbild. Die Zeichnung besteht aus einer punktierten Umrißlinie, die den in eine Unzahl von Punkten aufgelösten menschlichen Körper umgibt. Der Körper ist vor eine Art Screen, eine Leinwand gestellt.

Die Vorstellung, den "biologischen Originalleib" (S.161) verlassen zu können, gehört zu den wichtigsten Auferstehungsphantasmen des Spiritualismus. Jung-Stilling glaubte, man werde nach dem Tod mit einem "neuen verklärten, und unsterblichen" Auferstehungsleib "von Stern zu Stern reisen, dort Aufträge ausrichten, und darinnen einen großen Theil der Seeligkeit finden" (Jung-Stilling 1808, S.275). Nach Moravec kann man in Zukunft schon zu Lebzeiten derart

aus der Haut fahren und ein mentales Doppel zu den Sternen schicken, um Raumschiffe zu reparieren: Der himmlische Stellvertreter führt oben jene Reparaturen aus, die unten ein durch Datenleitungen mit ihm verbundener terrestrischer Original-Ingenieur am Modell simuliert.

Pentagon und NASA interessieren sich sehr für "Telepräsenz", so nennt Marvin Minsky in Anlehnung an spiritistische Terminologien diese Bewegungsübertragung von einem sinnesbestückten Menschen auf eine Stellvertreterkonfiguration und deren Feedback (Minsky 1983). Daher stecken sie viel Geld in die Zaubergarderobe. Denn der moderne Krieg ist wie Zauberei. Bomber tragen Tarnkappen, Piloten Zauberbrillen, mit denen sie schießen können (Moravec 1990, S.123). Aus ein und derselben Tasche werden die Unsterblichkeit des Menschen und sein Tod bezahlt.

Wenn die "Ewigkeit rein zerebraler Existenz" (S.206) eingetreten ist, kennzeichnet das, um mit Kant zu sprechen, "Das Ende aller Dinge". In seinem gleichnamigen Aufsatz schildert Kant diesen Zustand folgendermaßen:

"Daß aber einmal ein Zeitpunkt eintreten wird, da alle Veränderung (und mit ihr die Zeit selbst) aufhört, ist eine die Einbildungskraft empörende Vorstellung. Alsdann wird nämlich die ganze Natur starr und gleichsam versteinert: der letzte Gedanken, das letzte Gefühl bleiben alsdann in dem denkenden Subjekt stehend und ohne Wechsel immer dieselben. (...) Die Bewohner der andern Welt werden daher so vorgestellt, wie sie, nach Verschiedenheit ihres Wohnorts (dem Himmel oder der Hölle), entweder immer dasselbe Lied, ihr Halleluja, oder ewig dieselben Jammertöne anstimmen" (Kant 1972, S.183 f.).

Die von Moravec versprochene Unsterblichkeit zu Lebzeiten ist in Wirklichkeit die zerebrale Mumifizierung durch die Aufzeichnungssysteme, der steinerne Tod. Sein Paradies auf Erden ist von solch unübertrefflicher Langeweile, daß es sich schon wieder lohnt, richtig zu sterben, im Sinne von Ariès, ohne persönliche Unsterblichkeitsphantasien.

Literatur

Philippe Ariès (1982), *Studien zur Geschichte des Todes*, München, dtv
Ders. (1991), *Geschichte des Todes*, München, dtv
Roland Barthes (1988), "Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe", in: R. Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, Ffm, Suhrkamp, S.266-298
André Bazin (1975), *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln, DuMont
Ernst Benz (1971), *Theologie der Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert*, Wiesbaden
Ders. (1977), *F.A. Mesmer und die philosophischen Grundlagen des "animalischen Magnetismus"*, Wiesbaden
Robert Darnton (1986), *Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich*, Ffm und Berlin, Ullstein
Norbert Elias (1990), *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Ffm, Suhrkamp
Erstes European Software Festival: Vorträge, Workshops, Forum; eine Publikation von CHIP special/in Zusammenarbeit mit Borland GmbH, Würzburg, Vogel 1991 (=CHIP inside)
William Gibson (1987), *Neuromancer*, München, Heyne
Heinrich Jung-Stilling (1808), *Theorie der Geisterkunde* (Reprint der Ausgabe von 1808), Leipzig, Fourier
David Katz (1953), *Studien zur experimentellen Psychologie*, Basel, Benno Schwabe & Co
Immanuel Kant (1971), *Werke in zehn Bänden*, Bd.9, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
Stephen King (1991), *Four past Midnight*, o.O. Hodder and Stoughton
Ders. (1990), "Zeitraffer", in: Ders.: *Nachts*, München, Heyne, S.239-416

Jacques Le Goff (1984), *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart, Klett-Cotta
Cesare Lombroso (1909), *Hypnotische und spiritistische Forschungen*, Stuttgart, Julius Hoffmann

Friedemann Malsch (1990), "Eine letzte (erste) Antizipation. Die Entdeckung des Fernsehens durch die italienischen Futuristen", in: Edith Decker und Peter Weibel (Hg.), *Vom Verschwinden der Ferne*, Köln, DuMont, S.209-228

Karl Markus Michel (1986), "Grüße aus dem Jenseits", in: *Kursbuch* 86, S.83-106

Marvin Minsky (1991), "Die Geistermaschine", in: *Erstes European Software Festival*, S.12-19

Ders. (1983), "Telepresence", in: *OmniBook of Computers & Roboters*

Hans Moravec (1990), *Mind Children: der Wettlauf zwischen menschlicher und künstlicher Intelligenz*, Hamburg, Hoffmann und Campe

Edgar Allan Poe (1979), *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, Bd.4, o.O. Pawlak

Randow, Thomas von (1991), "Maria Stuart hätte ihren Kopf behalten können, wenn...", in: *Erstes European Software Festival*, S.106-111

Heinz Schott (1989), "Fluidum - Suggestion - Übertragung. Zum Verhältnis von Mesmerismus, Hypnose und Psychoanalyse", in: Jean Clair, Cathrin Pichler und Wolfgang Pircher (Hg.), *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Katalog zur Ausstellung 1989, Wien, Löcker, S.85-95

Peter Weibel (1990), "Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst", in: Edith Decker und Peter Weibel (Hg.), *Vom Verschwinden der Ferne*, Köln, DuMont, S.19-77

Joseph Weizenbaum (1991), "Gegen die Prostitution des Geistes", in: *Erstes European Software Festival*, S.26-33

Joachim Wittkowski (1990), *Psychologie des Todes*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Hans-Christian Dany

Hinter Gittern ist der Honig bittern

Einst kam Sindbad auf eine Insel, hier traf er einen alten Mann, der ihn bat, ihn an das andere Ufer des Flusses zu tragen. Sindbad ließ ihn aufsitzen und trug ihn auf die andere Seite. Dort angekommen, hatte der alte Mann aber Gefallen am Reiten gefunden und wollte nicht mehr absteigen. Der Alte krallte sich an Sindbad fest und würgte ihn. Da mußte Sindbad ihn weitertragen. Der alte Mann blieb wochenlang wie angewachsen auf ihm festgeklammert.

Eines Tages setzte sich Sindbad einen Kürbis mit Wein an, von dem wollte der Alte natürlich auch trinken. Sindbad gab ihm den Kürbis und der Alte trank ihn auf einen Zug und versank in einem tiefen Rausch. Auf der Stelle war er abgeworfen und Sindbad trat ihm mit seinen Hufen den Schädel ein.

Lieber ein verrückter, als ein falscher Heß.

Berlin 1941: Das für Hitler Beunruhigendste am Überflug von Heß nach Schottland war der Kontroll-Verlust über dessen Mediendasein. Zwar schätzte er Heß so integer, bzw. harmlos wie Leberwurst ein, daß er sich nicht vorstellen konnte, sein Rudi könne sich beim BBC vor ein Mikrophon stellen. Denkbar war aber schon, daß die BBC einen Stimmenimitator einsetzen würde. Hitler war glasklar, Heß mußte dem deutschen Hörer auf der Stelle für verrückt erklärt werden, um einem eventuellen Auftauchen der heßschen Stimme durch die BBC vorzubeugen. Hitler ordnete an, daß der Name Heß, der besonders zu Weihnachten so beliebt brummelnde Heß, gelöscht werde. Der auf einmal nicht mehr still- und heilighaltbare Heß, dieser für ihn körperlos gewordene, der nun vielleicht vom einen auf den anderen Tag unkontrolliert im BBC losplappernde Weihnachtsmann

Heß, mußte als geliebter Radiomund gestopft werden.

Hoppe hoppe Reiter, wenn er fällt, dann schreit er.

Spandau 1949: Albert Speer schreibt planmäßig täglich eine Seite, ergibt in vier Jahren eine Strecke von 1500 engbeschriebenen Seiten. Erinnerungen an die fröhlich-ausgelassenen Fahrten im superschnellen BMW, mit den Kindern auf der von Bormann in den Fels gesprengten Straße hinauf zu Hitlers Adlernest. Die Nachmittage dort waren unlustiger. Man wartete auf Hitler. Bormann versuchte tump mit den Damen zu scherzen. Eva Braun hielt sich an der Kamera bereit, Seinen Auftritt zu filmen. Als Er dann kam, trug Er eine etwas zu aufdringliche Krawatte, was sich auf den Agfa-Bildern farblich noch verschärfen würde. Gegen den Ihm drohenden Sonnenbrand - Agfa saugt Rot wie wild - trug Er einen Hut, dessen Krempe breiter war, als es die letzte Mode vorschrieb.

Vorstellmaschine Null und Eins.

Spandau 1954: Speer überlegte: Heß hatte ihm gerade mitgeteilt, daß er von seinen Vergiftungsvorstellungen Abstand genommen habe, da diese mathematisch betrachtet keinen Sinn machten. Deshalb könnte er Heß nun vielleicht doch als Sozium einweihen

Speer wanderte sich häufig in einen solchen Imaginations-Rausch hinein, daß er mit dem Zählen nicht mehr sauber nachkam. Vor zehn Tagen war er hier gestartet und jetzt rechnend mitten auf dem Weg nach Heidelberg. Er kreiselte immer wieder um die Minimodelle seiner Architekturen, die er sich im Garten aus Backsteinbruch gebaut hatte. Die aufaddierten Runden ergaben Kilometer, die er sich dann in die Länge ausgerollt dachte. So

ließen sich ideale Landschaften durchwandern. Heß saß mit flackerndem Gemütlchkeitsblick am Rande des Parcours. Speer fragte ihn, ob er nicht doch bitte für jede seiner Runden einen Strich in den Sand ziehen könne, damit das Adieren am Abend leichter fiele und er sich weiterhin präzise orten könne. Heß sah ihn lange an, dann ging er plötzlich hinüber zu seiner Bohnenpflanzung und brach eine Handvoll weißer Bohnen ab. Er drückte Speer die Hackfrüchte in die Hand und sagte: Diese Bohnen tun sie alle als Null in die linke Hosentasche. Für jede in die rechte Tasche umgepackte Bohne gehen sie eine Runde. Alle Bohnen in der rechten Hosentasche ergeben am Abend die zurückgelegte Strecke.

Auf dieser Benutzeroberfläche ist Speer, der Autofan, gen Istanbul gewandert. Alle Bohnen durchfloß die Idee weiterzugehen. Da Heß Speers Gehen nicht mitzählte, schrieb dieser selber einen Wälzer Erinnerungen davon. Denn die Reise gibt es erst, wenn von ihr erzählt wird.

Los Angeles 1969: John T. Draper, Funktechniker der U.S. Luftwaffe, spielt beim Frühstück mit einer als Gimick seinen Corn Flakes beigelegten Trillerpfeife. Er entdeckt, daß sich mit der Frequenz genau dieser Trillerpfeife das Telefon zu kostenlosen Long-Distance-Calls öffnen läßt. Seitdem nennt er sich Captain Crunch und pfeift sich wie Ilse Werner um die Welt. "Von Tokio ging meine Stimme nach Indien. Indien verband mich mit Griechenland, Griechenland mit Pretoria. Südafrika verband mich mit Südamerika, von Südamerika lief ich nach London, und ein Londoner Telefonoperator stellte mich nach Kalifornien durch. Das zweite Telefon auf meinem Tisch schrillte, und das Echo kam von

Albert Speer, Häftling

ganz weit her, es war zeitverzögert, und es war einfach phantastisch."

An dieser Stelle könnte man darüber nachdenken, ob die Firma Corn Flakes mit ihren Geschenken eine neue Form von Verbrechen oder eine neue Ethik-Frage stiftete. Man könnte hier auch Jean Genet ins Spiel bringen, aber, denn wem das Sinn macht, für den wäre das folgende keine Lüge.

Pfennigfuchser.

Fällt er in den Graben, fressen ihn die Raben.

Main etc. 1979: Der General exerziert jährlich einen Marathon durch die USA. 100 Jugendliche laufen, anfangs freiwillig, solange weiter, bis nur noch einer, der Sieger, von ihnen am Leben ist. Regelverstöße, wie Verlangsamung oder das Verlassen der Straße, werden mit Genickschüssen geahndet.

Augenblicklich hörten sie wieder Schüsse. 'Und wieder einer', sagte Mark mit nieselnder Stimme und wischte sich mit dem Handrücken die Nase ab. 'Vierunddreißig', zählte Pearson und nahm einen Penny aus seiner rechten Hosentasche und steckte ihn in die linke. 'Ich hab' mir neunundneunzig Pennies mitgebracht', erklärte er. 'Jedesmal, wenn einer stirbt, stecke ich einen in die andere Tasche. Das ist meine Totenuhr, sie soll mir Glück bringen.'

Log in out. Gott weiß, daß der Geist leicht ins Schleudern kommt.

In diversen VAXen 1987: Zu dieser Zeit kurvten besonders bundesdeutsche Hacker weltweit mithilfe von LIO, einem nach der Strategie des trojanischen Pferdes arbeitendem Programm, durch etliche Großrechner des militärisch-industriellen Komplexes. LIO wurde an den Eingängen der Rechner postiert und fragte neben



dem eigentlichen Kontrolleur die Eintretenden nach ihrem Passwort. Die gesammelten Passworte konnte der Installateur von LIO dann absaugen und wie einen Generalschlüssel verwenden. Eine weitere Funktion von LIO war es, den Eindringling auf der Benutzerabrechnung des Kommandanten der VAX mit einer elektronischen Tarnkappe zu versehen.

Fahrende Bilder - plaudernde Taschen.

Tokio 1991: Nikon rät den Teilnehmern ihres Fotowettbewerbs, auf den eingesandten Fotos in keinem Falle Schamhaar sichtbar werden zu lassen, der japanische Zoll würde die Fotos ansonsten auf der Stelle verbrennen.

Hamburg 1992: Jürgen Christ (30), Hacker und Chaos Computer Club-Mitglied, ist wegen seiner Weltanschauung von der Wehrbereichsverwaltung III als Wehrdienstverweigerer anerkannt worden. Er könne sich als Hacker grundsätzlich nicht an die Geheimhaltungsvorschriften halten.

Chibas Elektro Sturz

Das Virus von Hans hatte ein Loch in das Eis des Archivs gebohrt. Hans hackte sich durch und stieß auf einen unendlichen Raum farbkodierter Sphären, die wie auf ein enges Gitter aus hellem Neon aufgezogen waren. Der Plattraum seiner Matrix besaß das Innere einer beliebigen Befehlsarchitektur, eine grenzenlos persönliche Dimension; ein Spielrechner für Kinder, gekoppelt mit dem Apple von Hans, hätte mit ein paar Grundbefehlen grenzenlose Schluchten des Nichts hervorgezaubert. Hans begann die Sequenz einzutippen, schon glitt er wie auf unsichtbaren Fäden durch den Raum. Hans hatte eine tote Beifahrerin. Die Dixie-Flatline, eine festverdrahtete ROM-Cassette, üppig gefüllt mit dem kompletten Wissen einer verstorbenen Hackerin, deren coprozessierendes Pulsieren Hans vor Neid erblassen ließ. Molly, seine zweite Freundin, eine wohlgeformte Benutzeroberfläche, wandert als Körper für ihn. Aber dann bemerkte ein Pförtner: Molly, du hast einen Reiter. Und Hans mußte vorerst absteigen.

Westbam

Der Track im Mix

Ein Gespräch über das DJ-Konzept

Westbam wurde 1965 als Maximilian Lenz geboren. Unter seinem Pseudonym hat er entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Tanzmusik nehmen können. Er hat die Berliner Produktionsgesellschaft "Low Spirit" gegründet, der ein Studio angeschlossen ist, und deren Produkte heute durch die Polydor GmbH vertreten werden. Ende letzten Jahres ist seine LP "A Practising Maniac At Work" erschienen.

Wichmann: Kannst du eine Beschreibung der Musik geben, die du machst?

Westbam: Ich habe 1983 angefangen, Platten aufzulegen. Als DJ ist mir aufgefallen, daß verschiedene Platten zu etwas Selbständigem zusammengesetzt werden können. 1985 habe ich die erste Platte gemacht. Meine Musik entwickelte sich aus der DJ-Tätigkeit. Komponieren war für mich zuerst das Zusammensetzen von Platten. Heute setze ich nicht mehr so viel aus Platten zusammen, aber die Denkweise ist im Prinzip dieselbe geblieben.

Wichmann: Du hast das Zusammensetzen von Platten nie als Zitatarbeit verstanden.

Westbam: Ich habe zwar viel gesampelt, das Resultat aber nicht als Medley oder als Zitatsammlung aufgefaßt. Es sollte ja nicht Stückwerk bleiben, sondern eine neue Form, in der die einzelnen kleinen Sachen ihren Eigenwert verlieren.

Wichmann: Wie ist der Aufbau der Musikstücke? Notierst du einzelne Spuren? Wie kennzeichnest du das, was dich interessiert?

Westbam: Ich habe unter Berücksichtigung der technischen Weiterentwicklung verschiedene Methoden benutzt. Meine Urmixes habe ich mit Plattenspielern zusammengestellt, auf Tonband aufgenommen und mit Hilfe des Tonbandes weiter editiert. Heute arbeite ich natürlich auch mit Sampler und Sequenzer. Dadurch kann der Eindruck ent-

stehen, daß ich heute eigenständiger arbeite. Das Lob "Jetzt-spielt-er-eigene-Stücke" ist mir aber ein Graus. Gegen diesen Eindruck kämpfe ich mit meiner Musik an. Im Grunde macht es für mich keinen Unterschied, ob ich eine Loop selbst eintippe oder einen Fetzen von woanders hernehme.

Wichmann: Die Ablehnung des Eigenständigkeitsprinzips bewirkt keine Stillosigkeit. Du beziehst dadurch Stellung und grenzt dich ab.

Westbam: Ich bin verantwortlich für das, was entsteht. Auf dem Weg dorthin gehe ich mit Spuren von anderen um, die anderes gemacht haben. Aber den Künstler möchte ich sehen, der 1992 behauptet, seine Arbeit sei ihm von oben, als eine unregelmäßige Eingabe der Natur vorge-schrieben. Der Geniebegriff, um den sich Kant sorgt, läßt sich heute nicht mehr so gebrauchen. Ich glaube vielmehr, daß jeder aus seiner Umwelt aufnimmt, was in dieser Umwelt von ihm oder anderen weiterprozessiert werden kann. Tatsächlich sind ja Einheiten, die ich zusammengesetzt habe, von anderen Musikern weiterprozessiert und zu neuen Einheiten zusammengesetzt worden.

Wichmann: Mit welchem Selektionsprinzip arbeitest du?

Westbam: Ich unterscheide nicht zwischen Samples von Gruppen, die ich gut finde und solchen, die ich nicht gut finde. Die Samples dienen allein der entstehenden neuen Einheit, unabhängig von ideologischen Wertungen von Geräuschquellen. Ich bewerte das Geräusch nicht nach dem Menschen, der es hervorgebracht hat.

Wichmann: Unterscheidet sich darin das DJing vom Zitieren?

Westbam: Möglicherweise. Die Auswahlkriterien, mit denen ich arbeite, sind mir nicht vollständig bewußt. Ich habe

auch immer mit dem Zufall gearbeitet. Wenn man sucht, weiß man, was man finden will und das Ergebnis ist nicht überraschend. Oft habe ich die überraschendsten Geräusche gefunden, wenn ich die Nadel ohne Vorauswahl auf eine beliebige Platte gesetzt habe. Aber es kann ebenso vorkommen, daß ich zwei oder drei Geräusche finde, aus denen sich das weitere logisch ergeben muß. Das suche ich dann gezielt in meiner unordentlichen Plattensammlung.

Wichmann: Welche Medien benutzt du bei der Suche?

Westbam: Jingles und Tiergeräusche habe ich neben Plattenspuren auch immer schon verwendet. Das sehe ich ebenfalls in dem DJ-Kontext. Die Klospülung oder das Autobremsen sind klassische Jingles, die ich als anonyme DJ-Jingles verwende.

Wichmann: Du gehst nicht mit dem Richtmikrophon nach draußen?

Westbam: Das ist nicht notwendig, um Geräusche herzustellen, die diskutiert werden. Das bekannteste Geräusch, das ich in die Diskussion gebracht habe, ist das "Uh-Uh-Uh" von "Monkey Say, Monkey Do". Inzwischen ist es allerdings auch zu meinem Überdruß beinahe auf jeder dritten Platte zu hören. Durch die Wiederholung entziehen sich die Geräusche einer organischen Bedeutungszuschreibung.

Wichmann: Worin unterscheiden sich digitale von analogen Klängen?

Westbam: Die analogen Klänge haben stärkeren assoziativen Charakter ("Raumschiff Enterprise" etc.). In den 70er-Jahren wurde versucht, mit den analogen Synthesizern Naturgeräusche nachzuahmen. Heute haben sich die analogen Geräusche im gewissen Sinne emanzipiert, wenn sie mit der Sampling-Technik synthetisiert werden können. Die Gerä-

sche können heute gar nicht mehr synthetisch genug klingen.

Wichmann: Im Frankfurter DJ-Magazin "Frontpage" (12/91) hast du unter futuristischem Blickwinkel eine politische Einschätzung des analogen und digitalen Sounds versucht.

Westbam: In dem Essay ging es mir um eine Kritik der Mystifikation und Präntention, die in dem wieder um sich greifenden Gebrauch der analogen Synthesizer und Boxen zum Ausdruck kommt. Die Möglichkeiten der Technik werden ad absurdum geführt. "Wir setzen an zu dem Flug hinter den Bildschirm. Komm an diesen mystischen Ort, den wir Cyberspace nennen." Diese allgegenwärtigen Vokabeln helfen nicht weiter. Die Musik, die mit diesen alten Instrumenten gemacht wird, halte ich dennoch aber für das Größte, was in der populären Musik zur Zeit gemacht wird. Über Nirvana hätte ich noch ganz anders geschrieben. Wenn dieser "Tekkno" Mittelalter ist, ist der moderne Rock'n'Roll Steinzeitalter.

Wichmann: Du unterscheidest analoge und digitale Klänge nicht nach ihrer formalen Codierung, sondern nach der Zukunft, die sie entwerfen?

Westbam: Ja. Die analogen Instrumente projizieren eine nostalgische Zukunft, die allerdings auch ihren Charme hat. Wenn ein analoger Sound, den Pink Floyd bereits entwickelt haben, die heute entscheidende Zukunftsvision sein soll, halte ich das für irrsinnig. Was mich auch irritiert, ist die Tatsache, daß über diese Musik wieder in Werkkategorien nachgedacht wird. Das widerspricht der Konzeption des Tracks und dem Werden der Musik. Das Prinzip der Raves am Abend besteht darin, die Werke ineinander aufzulösen und als Werke zu vernichten. Die Tracks (Beatbox-Sequenzer-Spuren) sind für sich völlig bedeutungslos und erhalten

ihren vorübergehenden Sinn erst an dem Abend im Mix, wenn der DJ das Material in seinem Zusammenhang benutzt und weiterprozessiert. Erst dann wird der Sound erkennbar. Insofern habe ich auch die Plattenkritiken, die den Track in Werkkategorien besprechen, immer sehr unzulänglich gefunden.

Wichmann: Bei deinen Platten handelt es sich nicht um Tracks, sondern um Mixes, denen die Rave-Erfahrung bereits eingeschrieben ist.

Westbam: Das ist richtig. Ich habe natürlich auch den Hang, Werke zu machen, wenn ich das, was mir an einem Abend im Gedächtnis geblieben ist, auf Platte bringe. Aber ich kontrolliere diese Tendenz, indem ich meine Stücke offen und kompatibel zu anderen halte. Diese Stücke sind der Mikrokosmos eines Abends, den ich erlebt habe, um einem neuen Abend zugeführt zu werden, an dem sie wieder untergehen können. Da die Musik sich entlang der Raves entwickelt, hat die elektronische Musik in England ganz andere Formen angenommen als die in Deutschland.

Wichmann: Werden auf den Raves am Abend die Geräusche musikalisch formuliert, die die Stadt tagsüber durch ihren Verkehr produziert?

Westbam: Klaus Jankuhn, mit dem ich zusammenarbeite, vertritt die These, daß der *subsonic bass* der Techno-Musik seinen Ursprung im Straßenverkehr hat, in dem der Körper von den tiefsten Frequenzen durchdrungen wird. Die Bass-Vibrationen der Motoren können auch im Auto nicht durch das eingebaute Radio übertont werden. Von daher kommt möglicherweise das Bedürfnis nach dem *subsonic bass* im Technobereich.

Wichmann: Die stilistischen Mittel definieren sich also anders als in der Kulturindustrie, in der das Begehren in ver-

meintlicher Entgegensetzung zum gesellschaftlichen Verkehr stillgestellt wird.

Westbam: Das ist sogar wissenschaftlich untersucht worden. Die Arbeit an der lauten Maschine bestimmt den Musikkonsum in der Freizeit. Die Leute wollen sich ja die Kante geben.

Wichmann: Du hast vor einigen Jahren mit westrussischen Musikgruppen zusammengearbeitet: 1987 mit Popularnaja Mechanika in Riga, 1988 mit Eastbam in Berlin. Welche Erfahrungen hast du gemacht?

Westbam: Die Pop Mechanics sind aus Leningrad - aus St. Petersburg, wie man heute sagt. Eastbam kommt aus Lettland. Die haben heute alle viel mit sich selbst zu tun. Die nationalen Konflikte verdrängen im Moment das Interesse an der Musik. Neulich hat Eastbam angerufen. Vielleicht werde ich Ostern dort auftreten. Die Pop Mechanics sind in Riga an mich herangetreten, als sie dort während ihrer Tournee auftraten. Sie fragten mich, ob ich Lust hätte, bei ihrem Konzert am folgenden Abend Platten aufzulegen. Von diesem Auftritt ist ein Kassettenmitschnitt gemacht worden, der dann bei *What's So Funny About* erschien. Die Aufnahme ist ein interessantes Dokument. Es war auch immer mein Interesse, die Prinzipien, die ich im Tanzbereich entwickelt habe, auf andere Bereiche auszudehnen. Und wenn es sich ergibt, mache ich mit diesen Prinzipien auch Nicht-Tanzmusik.

Wichmann: Was ist Nicht-Tanzmusik im Unterschied zur DJ-Musik? Konzertmusik oder Studiomusik?

Westbam: Nicht-Tanzmusik ist Konzertmusik, keine Studiomusik. Ich lehne Konzertauftritte auch nicht ab. Wenn mich jemand einlädt, gehe ich auch in die Philharmonie und finde das ganz großartig. Was ich albern und pervers finde, ist

das Vorspielen von Konzerten: Bänder und vier Affen, die sich dazu auf der Bühne verrenken. Diese Diskrepanz ist nun aber aufgetreten durch die technologische Entwicklung, die veränderte Produktionsbedingungen in die Studios brachte. Das Bassist-Gitarrist-Schlagzeuger-Ensemble versucht, eine veränderte Musik als gleichgebliebene zu verkaufen. Dabei ist die Musik tatsächlich im Studio mit Computer und Sampler nicht *real-time*, sondern *step-by-step* entstanden.

Wichmann: Die Präsentationsform muß mit den eingesetzten technologischen Mitteln zur Deckung kommen?

Westbam: Ekelhaft finde ich Shows, wo Erwartungen befriedigt und damit die Dummheit einer Masse bestätigt werden soll. Das finde ich einfach ekelhaft. Live-Arbeit, Spontaneität und Zufall habe ich aber nie abgelehnt. Das kann man in meiner Musik wiederfinden. Die Herausforderung der Technik liegt für mich darin, das Leben einzubeziehen. Es kann nicht alles *step-by-step* gemacht werden. Das kann man von der schwarzen Musik lernen, der schwarzen Techno-Musik, in der die Technik weniger gebraucht, vielmehr mißbraucht wird.

Wichmann: In Europa gibt es im Vergleich mit den USA aber noch gar keine Straßen oder Viertel. Ghetto-Situationen sind hier noch nicht die unhintergehbare Voraussetzung künstlerischer Produktion. Hier werden künstliche Elendsquartiere geschaffen, um an diesem schöpferischen Prozeß beteiligt zu sein: Die Halle in Berlin im Dezember letztes Jahr und das Eis- und Schwimmstadion in Köln im April dieses Jahr ("Mayday"). Du hast jetzt dazu das Titelstück geschrieben. Wie stehst du dazu?

Westbam: Von den Massenveranstaltungen können die Amerikaner nur noch träumen. Letztes Jahr war ich in New

York: auf drei Parties gab es drei Tote. Aber zwischen dem Elend dort und den Großveranstaltungen hier sehe ich keinen Zusammenhang. Die kleineren Parties gibt es untergründig auch weiterhin: Tressor, Planet, Tabu, Walfisch etc. Die Parties zeichnen sich dadurch aus, daß keiner weiß, wo sie sind, und daß sie nicht genehmigt sind. Bei den Großveranstaltungen freut es mich, zu sehen, daß die DJs aus den Kellern für einen Moment Pop-Erfolge feiern können. Für mich besteht der in musikalischer Hinsicht entscheidende Zusammenhang zwischen der Technik und ihrem Mißbrauch. Die Geschichte des Mixes ist eine Geschichte des Mißbrauchs. Das Tempo wird manipuliert, die Platte wird abgebremst, angeschoben, zurückgezogen, die Nadel wird beschädigt etc. Nach der gescratchten Platte kamen die Beatbox und das Mischpult. Und die Geschichte geht weiter. Vielleicht kann man das auch als Jazz begreifen, als Improvisation mit Technik, die ihren spezifischen Groove entwickelt.

Wichmann: Mit der CD hat die Industrie ein Instrument entwickelt, das den Jazz und den schwarzen Einfluß aus der Technik verbannen soll.

Westbam: Die Industrie hat sogar versucht, in die CD-Technik den Umschlag vom Gebrauch in die mißbräuchliche Verwendung zu integrieren. Und man kann die Scratch-Simulation auf allen Kanälen hören. Aus dem stereotypen digitalen Knarren ist das Geräusch, an dem man seine Freude hat, nicht mehr herauszuhören. Die verschiedenen Geräusche klingen gemäß der Leseform des Computers alle gleich. Aber ich liebe die digitale Technik, weil ich weiß, daß auch sie nicht die Perfektionierung der Industrie verwirklichen wird. Der Sampler wurde anfangs noch benutzt, um Wassertropfen und Tennisbälle einzufangen; später

schlug dieser Gebrauch in Mißbrauch um, als sich die DJs Loops klauten und damit andere Zusammenhänge herstellten. Die industriellen Imitationen lassen sich dort mißbrauchen, wo ihre vorgesehene Funktion nicht greift. Als perfektionierter Plattenspieler ist der CD-Player für DJs uninteressant.

Wichmann: Verstehst du deine Musik als Elektronik- oder als Computer-Musik? Oder faßt du die Technik im DJ-Begriff und Mix-Konzept zusammen?

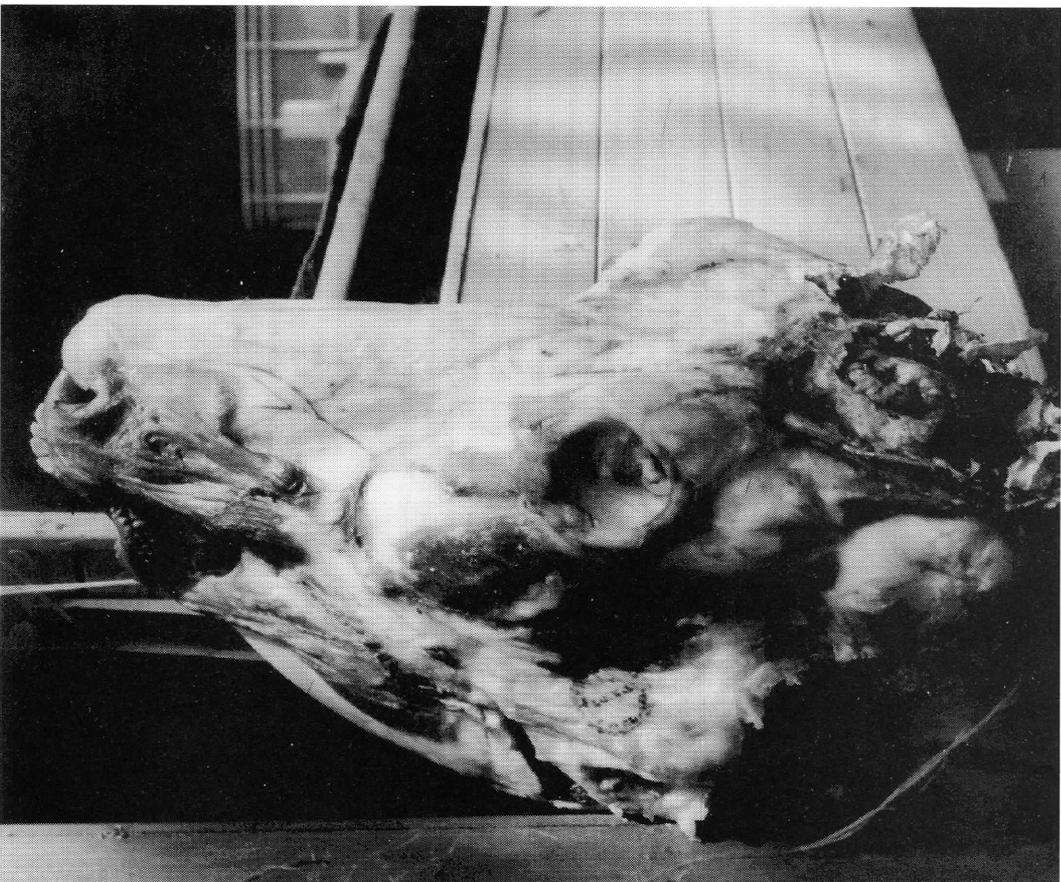
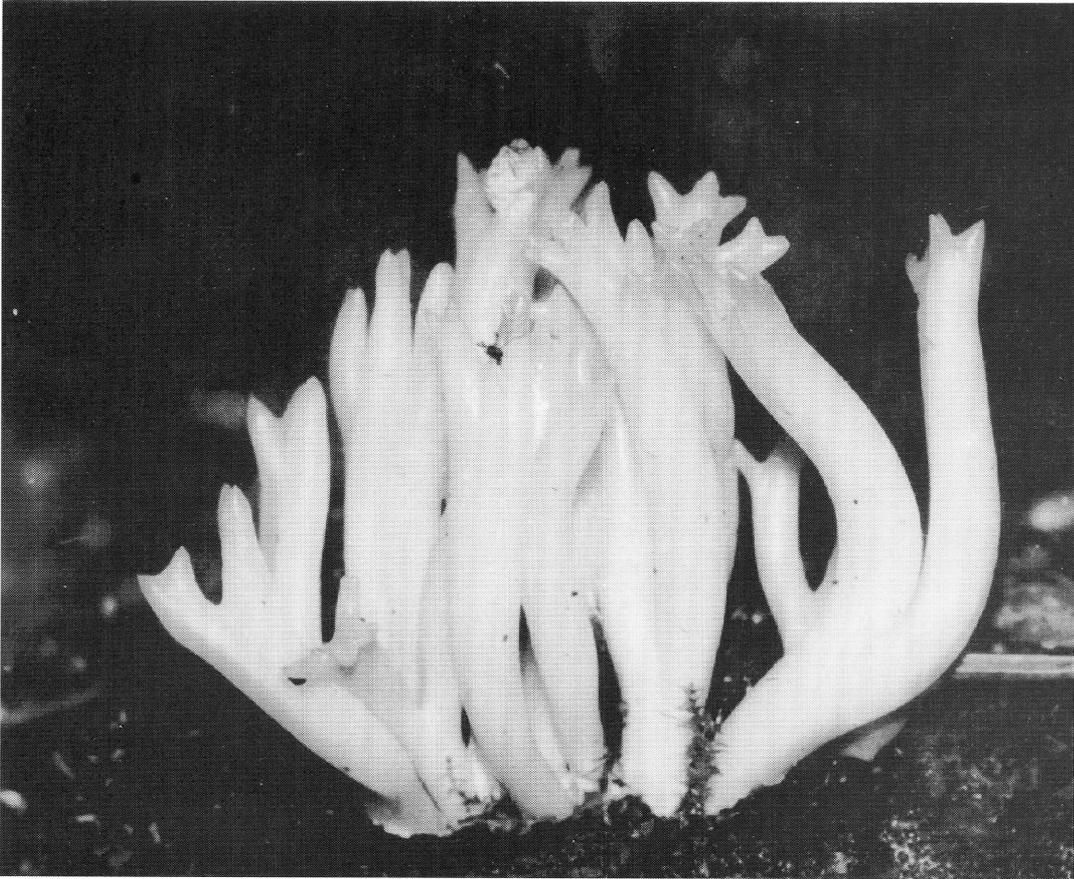
Westbam: Für mich ist es DJ-Musik. Aber es ist natürlich auch elektronische Musik. Ohne Strom kann ich diese Musik nicht machen. Aber nicht nur DJ-Musiker sind vom Strom abhängig.

Wichmann: Aber neben der Stromzufuhr der Industrie gibt es andere Formen.

Westbam: Zunächst kommt der Strom schon aus der Steckdose. Aber den kann man transformieren - in Public Energy.



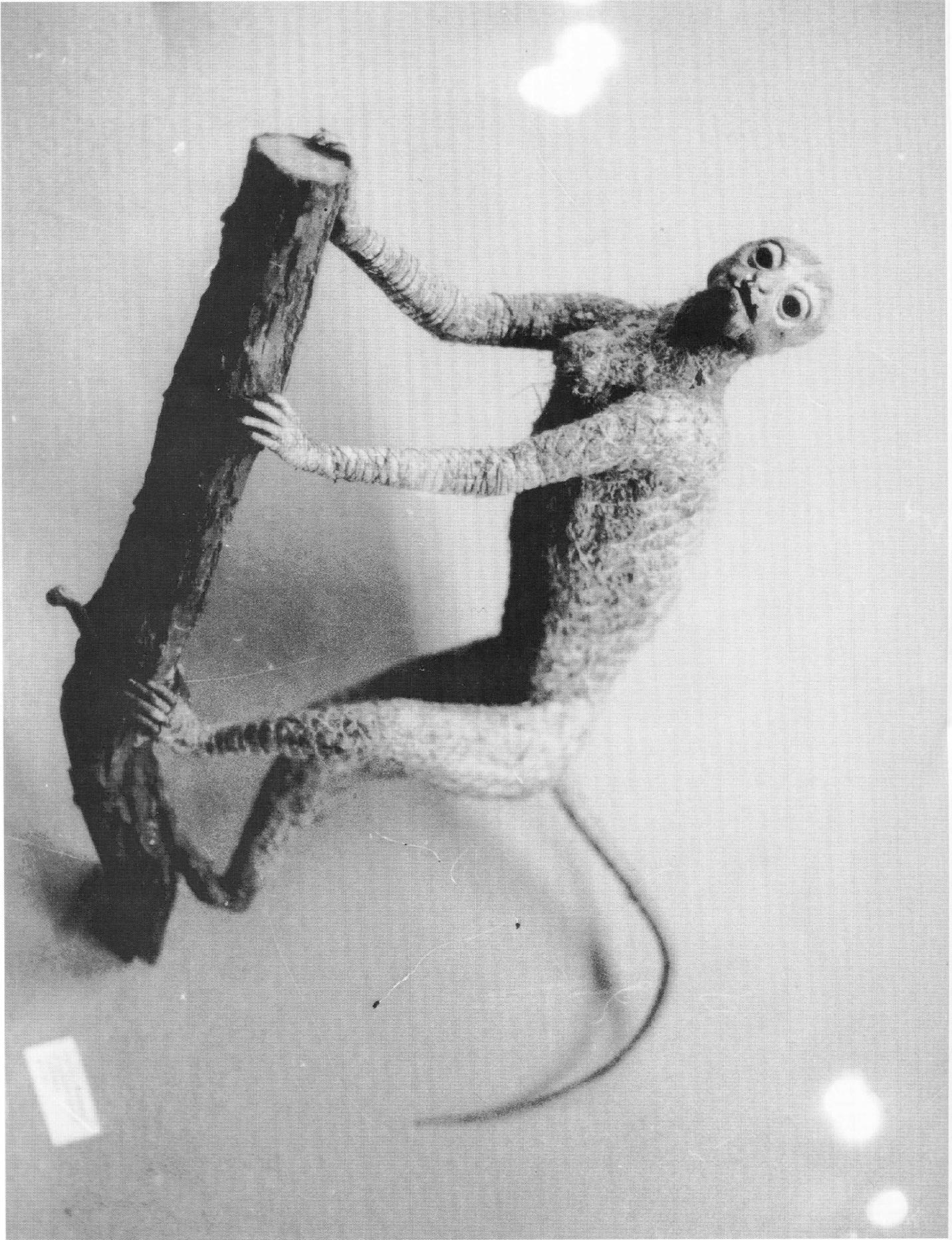


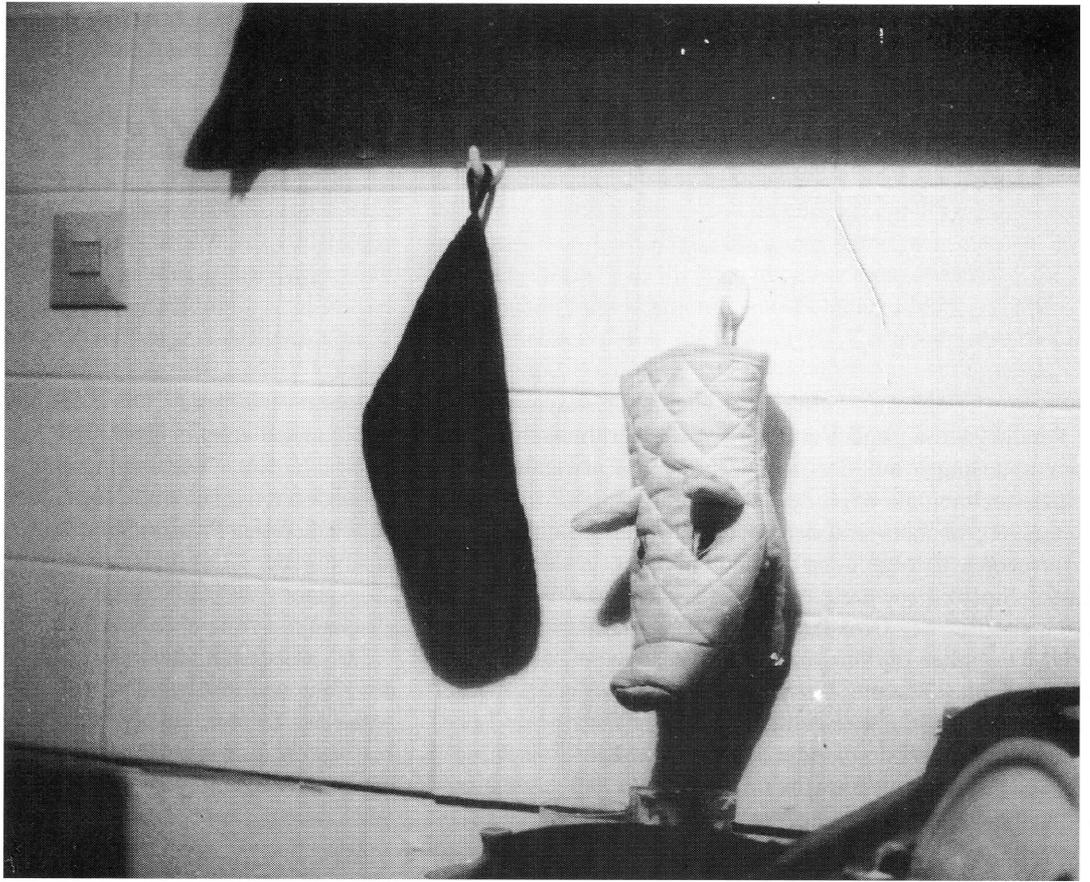












Spaltungen in der Wiederholung

Angesichts der enormen Erfolge der Computerwissenschaften, was Parallelisierung und Verteilung von algorithmischen Prozessen anbelangt, und der noch rapideren Entwicklung der Computertechnologie bzgl. der Realisierung immer mächtigerer 'number crunchers' und der trotz allem wenig sichtbar werdenden echten Erfolge oder gar Durchbrüche in der Künstlichen-Intelligenz-Forschung, stellt sich erneut die Frage nach der Fundiertheit der Grundannahmen dieser Unternehmungen. Also insbesondere die Frage nach der Adäquatheit der Mathematik und ihrer Theorie der natürlichen Zahlen als Basis der Konstruktion künstlicher Intelligenz oder gar künstlicher Lebewesen im Sinne der Bionik oder der Artificial-Life-Forschung.

Im Gegensatz zur Entwicklung einer Vielfalt alternativer Logikkalküle sind nur wenige Versuche zur Dekonstruktion der Konzeption der natürlichen Zahlen bekannt geworden. Es sind dies einmal die Spekulationen über das Endliche von Warren McCulloch, wie sie von Gotthard Günther berichtet werden, und die weit ins Mathematische gehenden Ansätze des Anti-Traditionalistischen Programms Aleksander Yessenin-Volpins und die Konstruktionen Gotthardt Günthers etwa in "Natural Numbers in Transclassical Systems" und in "Die Metamorphose der Zahl".

1. Linearität und Positionalität

"Ein sog. Text ist demnach dann und nur dann tatsächlich als Text geschrieben, wenn er das Prinzip der Zeiligkeit, also der Linearität, der Eindimensionalität bewahrt. (...) Im allgemeinen entsteht jeder Text, ich sagte es schon, als lineare Zeichenfolge. (...) Wie der statistische Textfluß, so erscheint auch die logische Textstruktur als eindimensionale." (Bense 1965)

Obwohl in ihnen gegensätzliche Tendenzen wirksam sind, ist in allen phonetischen Schriftsystemen das Prinzip der Linearität und das Prinzip der Positionalität eng miteinander verbunden. Gerade in der Arithmetik, in der das Prinzip der Linearität am reinsten verwirklicht ist, spielt die Positionalität eine konstitutive Rolle für die Definition und Produktion der Zahlen. Der Motor einer geradezu überschwenglichen Generierung von Zahlen unter Beibehaltung der Linearität bietet das Positionalitätssystem mithilfe der Potenzfunktion. Durch sie lassen sich Zahlen beliebiger Größe erzeugen, ohne daß diese konkret, etwa als Strichfolgen, realisiert werden müssen.

"Die Verwendung mehrerer Ziffern und das (von den Indern konsequent auch für die Schrift ausgebildete) Positionssystem gestattet die rasche Entscheidung des Größer und Kleiner für weit höhere Zahlen, als die einfachen aus lauter hintereinander gesetzten Einsen bestehenden Zahlzeichen; es ist ihm praktisch gewaltig, doch nicht prinzipiell überlegen. Die Grundzahl des Zahlensystems, als welche uns die Zehn dient, ist in verschiedenen

Kulturen verschieden. Die indische, vor allem die buddhistische Literatur schwelgt in den Möglichkeiten, durch das Positionssystem, d.h. durch Verbindung von Addition, Multiplikation und Potenzieren ungeheure Zahlen eindeutig zu benennen. Trotz aller wuchernden Phantastik ist doch etwas wahrhaft Großes darin lebendig; der Geist fühlt zum ersten Mal ganz seine Kraft, durch das Symbol über die Grenzen dessen hinaus zu fliegen, was sich anschaulich vollziehen läßt." (Weyl, 30)

Die Positionalität ist das kreative und spekulative Moment in der elementaren Arithmetik. Sie impliziert jedoch auch die Gefahr einer Zerstörung des Prinzips der potentiellen Realisierbarkeit durch ihre, der reinen Linearität entgegengesetzten Tendenz zur Verräumlichung. Insofern als sich die Arithmetik als Wissenschaft, d.h. als reine Arithmetik, wie sie im Gegensatz zur praktischen ägyptischen Arithmetik von den Griechen konzipiert wurde, für die Gesetze der Zahlen interessiert und damit unter der Dichotomie Theorie/Praxis steht und sich ihre Anwendung als sekundär erweist, entsteht zwischen Linearität und Positionalität kein Konflikt. Die Positionalität steht, soweit sie überhaupt ausgebildet ist, im Dienste der Linearität.

Als eigentliches Hindernis einer Weiterentwicklung des Denkens und seiner Notationstechniken erweist sich immer deutlicher deren eigenes Produktionsverhältnis, die Linearität.

"Das rätselhafte Modell der Linie ist also gerade das, was die Philosophie, als sie ihren Blick auf das Innere ihrer eigenen Geschichte gerichtet hielt, nicht sehen konnte. Diese Nacht hellt sich in dem Augenblick ein wenig auf, wo die Linearität - die nicht der Verlust noch die Abwesenheit, sondern die Verdrängung des mehrdimensionalen symbolischen Denkens ist - ihre Unterdrückung lockert, weil sie allmählich die lange Zeit von ihr begünstigte technische und wissenschaftliche Ökonomie zu sterilisieren beginnt." (Derrida, 1974)

Der Kantische Kritizismus, der das Denken vor der unkontrollierbaren Spekulation abgrenzen will, läßt das Prinzip der potentiellen Realisierbarkeit in seinem "Das: *Ich denke*, muß alle meine Vorstellungen begleiten können" nicht nur unangestastet, sondern gibt ihm eine transzendental-philosophische Begründung. Ebenso lassen auch die kritizistisch eingestellten Tendenzen der mathematischen Grundlagenforschung wie der Intuitionismus, der Operativismus, der Dialogismus und auch der Formalismus das Prinzip der potentiellen Realisierbarkeit und damit die Gültigkeit des Potentiell-Unendlichen unangestastet.

"Etwas Neues aber geschieht, wenn ich die aktuell vorkommenden Zahlzeichen einbette in die *Reihe aller möglichen Zahlen*, welche durch einen Erzeugungsprozeß entstehen gemäß dem Prinzip, daß aus einer vorhandenen Zahl stets durch Hinzufügung der Eins eine neue, die nächstfolgende, erzeugt werden

kann. Hier wird das Seiende projiziert auf den Hintergrund des *Möglichen*, einer nach festem Verfahren herstellbaren geordneten, wenn auch ins Unendliche offenen Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten. Dies ist der Standpunkt, den wir ... bei der mathematischen Begründung der Arithmetik durch das Prinzip der vollständigen Induktion einnahmen.

Hierauf stützen wir uns, wenn wir von einer Billion = 10^{12} Papiermark sprechen. Denn mittels Definition durch vollständige Induktion gewinnen wir aus dem arithmetischen Urprozeß, der in $n+1$ verwandelt, die Operation der Multiplikation mit 10 und dann durch ihre 12malige Anwendung, ausgehend von 1, die gewünschte Zahl 10^{12} . Die Zahlzeichen 10 und 12 können wir dabei in Strichen hinschreiben; für 10^{12} geschah es niemals, und doch 'fingieren' wir eine solche Zahl." (Weyl)

Abgelehnt wird durch den Kritizismus das Prinzip der aktuellen Realisierbarkeit, also das Aktual-Unendliche der Mengenlehre, jedoch nicht das Prinzip der Identifizierbarkeit und das Prinzip der potentiellen Realisierbarkeit von Zeichenreihen. Eine Kritik an diesen Prinzipien jeder Zeichenproduktion oder gar deren Elimination scheint absurd und selbstdestruktiv zu sein. Ist ein Element überhaupt identifizierbar, so ist diese Identifikation unbegrenzt iterierbar. Überall wo das Element, das Zeichen in einem Text auftaucht, läßt es sich identifizieren. Die Umkehrung davon ist im Prinzip der potentiellen Realisierbarkeit formuliert. Ist ein Element überhaupt gegeben, so läßt es sich unbeschränkt notieren. Identifikation und Iteration sind die zwei Minimalbedingungen der Semiotik.

Zeichenereignis und Zeichengestalt, token und type, usw. sind die basalen Dichotomien. Im Prozeß seines Gebrauchs verändert sich ein Zeichen nicht. Es hat kein Leben, nur Form. Der *Calculus of Indications in Laws of form* (G. Spencer Brown, 1969) faßt nochmals seine Grundgesetze zusammen und zwar durch die zwei Axiome:

Axiom 1 "The value of a call made again is the value of the call.", d.h. $\neg \neg = \neg$.

Axiom 2 "The value of a crossing made again is not the value of the crossing.", d.h. $\overline{\neg} =$.

Das erste Axiom faßt die zwei Prinzipien der Identifikation und der Iteration in einer Gleichung zusammen. Ist eine Form gegeben, dann läßt sie sich wiederholen; die Iteration einer Form ist eine Form, sie läßt sich als Form identifizieren. Das zweite Axiom regelt das Verhältnis von Form und Inhalt, type und token, etwa so: die Form einer Form ist ein Inhalt und ein Inhalt ist ein Inhalt und keine Form und wird als Inhalt nicht notiert. Daß die semiotischen Prinzipien der Identifikation und der Iterierbarkeit selbst noch in der Reflexionstheorie der Morphogrammatik eine dominante Rolle spielen, obwohl dort die klassische Logik schon verlassen wurde, jedoch nicht die klassische Arithmetik, zeigt sich auch in "Cybernetic Ontology" (Günther, 1962, Bd.I).

2. Dissemination der Reihe der natürlichen Zahlen

Diese Verkehrung beruhigt sich nun nicht in einem strengen Finitismus, für den das Unendliche jeglicher Art nichts anderes ist als eine Mythologie. Seit dem Gödelschen Unvollständigkeitssatz ist das Programm des strengen Finitismus selbst als Mythologie entlarvt.

Die Einzigkeit der Reihe der natürlichen Zahlen wird aufgelöst und in eine Vielheit von Zahlenserien aufgefächert. Die Auffächerung der Linearität der natürlichen Zahlen, der Peano-

Folgen, bedeutet nicht, daß die einzelnen distribuierten Linearitäten einen gemeinsamen Anfangspunkt haben, ihre Dissemination wird durch die polykontexturale Logik geregelt.

"Zunächst muß festgehalten werden, daß in einem polykontexturalen Weltsystem jede Universalkontextur ihre eigene Peano-Folge hat, die ausschließlich auf sie bezogen ist und die rein intrakontextural abläuft. Und da wir prinzipiell eine unbegrenzte Anzahl von Universalkontexturen stipulieren müssen, so ergibt sich daraus, daß wir auch mit einer unbeschränkten Vielheit von solchen individuellen Peano-Folgen zu rechnen haben, die gegeneinander durch die jeweiligen Kontexturgrenzen abgeschirmt sind." (Günther, 1979, Bd.II)

Die distribuierten Peano-Folgen werden nicht in einem *sumum bonum* versammelt, jede einzelne hat ihren eigenen Anfang, diese sind also nicht hierarchisch, sondern heterarchisch organisiert. Die Heterarchie nun ist die von der Fixierung auf die Linie entbundene Positionalität, wie sie in der polykontexturalen Logik durch das Orts- und Stellenwertprinzip, d.h. durch den Kontexturierungs- und den Kontextuierungsprozeß definiert wird. Die kontexturale Abgrenzung der einzelnen Peano-Folgen voneinander bedeutet nicht, daß sie isoliert bleiben, vielmehr entsteht die Möglichkeit eines transkontexturalen Übergangs: Eine Zahlenfolge beginnt in einer Kontextur, stößt auf ein Obstacle und setzt sich in einer anderen Kontextur fort. Es sind also zwei differente Zählprozesse zu unterscheiden; der intrakontexturale, der innerhalb einer Kontextur abläuft, und der transkontexturale, der die Kontexturen selbst als Zählheiten hat.

Durch die Möglichkeit des transkontexturalen Übergangs wird der Überstieg vom Endlichen ins Unendliche mit endlichen Mitteln vollzogen. Denn intra-kontextural gibt es keine noch so große Zahl, die aus ihrer Kontextur hinausführt. Dem transkontexturalen Übergang entspricht ein Sprung, für den keine lineare Iteration einspringen kann. Die Eigenschaft der translinearen Zahl ist für die lineare Zahl genau so transzendent und unerreichbar wie das Unendliche. Insofern hat die neue Zahl der alten gegenüber wegen ihrer Diskontexturalität, d.h. wegen der Kontexturschranke, die zwischen ihnen liegt, die Qualität des Infiniten. Als solche und innerhalb ihrer Kontextur ist die infinite Zahl jedoch wiederum eine endliche Zahl und damit Ausgangspunkt für neue Iterationen sowohl intra- wie transkontexturaler Art.

Die Begriffe finit/infinit, endlich/unendlich sind komplementäre Begriffe. Es gibt kein Endliches ohne Unendliches und umgekehrt. In einer monokontexturalen Logik und Arithmetik läßt sich jedoch deren Dialektik nicht entfalten. Das mathematische Interesse ist jeweils einseitig auf das Unendliche, was ihr Telos anbelangt, ausgerichtet. Die Ordnung der beiden Begriffe ist daher starr und zeigt sich in einer hierarchischen Unterordnung des Endlichen unter das Unendliche. Die Polykontexturalität bietet den Spielraum für die freie Entfaltung dieser Dialektik. Daher kann das, was in einer Kontextur per se als Unendliches gesetzt ist, in einer anderen Kontextur als ein Endliches gegeben sein, ohne daß sich die beiden Bestimmungen gegenseitig stören. Durch einen Kontexturwechsel kann das für sich Endliche zum Unendlichen werden und umgekehrt. Die Dekonstruktion der komplementären Begriffe finit/infinit extendiert diese um die neue Dichotomie transfinit/ultrafinit. Dabei entspricht kurzgesagt dem Ultrafiniten die Konzeption des strengen Finitismus, jedoch ohne dessen Restriktionen, und dem Transfiniten die Cantorsche Zahlenkonstruktionen, jedoch ohne ihre anti-operative Spekulation.

3. Zur Arithmetik der Arithmetik

Bekanntlich sind seit Aristoteles für das herrschende Denken alle philosophischen, semiotischen und mathematisch-logischen Konzepte der Zahl dem Linearitätsprinzip treu geblieben. Damit subsumieren sie sich alle unter die aristotelische Konzeption von Zahl, Zeit und Zeichen. Eine leichte Abweichung vom dichotomisch-logozentrischen Zahlkonzept findet sich bei der auf Peirce zurückgehenden Fassung der Zahl als "triadische Zeichenzahl" in Benses "Zeichenzahl und Zahlensemiotik". Bense entwickelt allerdings nicht eine von der Linearität entbundene semiotische Zahlentheorie, sondern eine triadisch-trichotome Begründung der vorgegebenen Konzeption der natürlichen Zahlen. Gegenläufig zur Dissemination der linearen Arithmetik entsteht damit die Notwendigkeit einer zusätzlichen Arithmetik, die den Zusammenhang der Vielheit der polykontextualen Arithmetiken regelt, also eine Arithmetik der Arithmetik. Diese Arithmetik, die *second order arithmetics*, die die Zählbarkeiten der disseminierten arithmetischen Systeme zählt, muß frei sein von der Materialgebundenheit der gezählten Arithmetiken. Die Materialgebundenheit ist dabei nicht empirisch zu verstehen, sondern gibt die qualitative und kontexturale Abgrenzung der verschiedenen Arithmetiken an. Diesem interkontextualen, von jeglichem Sinnhaften und Arithmetischen entbundenen Bereich, entspricht die Kenogrammatik (Kaehr 1991). Der neue Zahltypus der *second order arithmetics*, die "philosophischen Zahlen", hat somit zum "Thema nicht die Wahrheit des Seins des Seienden, sondern die *Wahrheit der Negativität des Nichts*" (Günther).

4. Der Ultra-Intuitionismus Yessenin-Volpins

Eine erste mathematische Dekonstruktion der Linearität der Reihe der natürlichen Zahlen leistet der Ultra-Intuitionismus des russischen Mathematikers Aleksander S. Yessenin-Volpin.

Die unkritische Übernahme des Prinzips der potentiellen Realisierbarkeit aus der Mathematik in die Künstliche-Intelligenz-Forschung bringt diese in Widerspruch zu ihrem eigenen Prinzip der Machbarkeit. Machbar ist danach nur das, was eindeutig und finit formulierbar ist (McCulloch-Pitts, 1965).

Der Ultra-Intuitionismus ist in der Lage zu zeigen, daß nicht einmal die natürlichen Zahlen finit und eindeutig definierbar sind. Die natürlichen Zahlen sind jedoch der Prototyp einer konstruktiven, d.h. machbaren Theorie. Die Einführung der natürlichen Zahlen unter dem Postulat der Einzigkeit der Reihe der natürlichen Zahlen führt zu einem Zirkel: die einzuführenden Zahlen werden bei der Einführung als schon existent und disponibel vorausgesetzt. Zirkuläre Definitionen sind jedoch auch für die Arithmetik katastrophal, sie trivialisieren das System. Zirkularität darf dabei jedoch nicht mit der Rekursivität der Definitionsschemata verwechselt werden (Kaehr 1980).

Eine Zahl Z_n wird definiert als die n -fache Anwendung der Nachfolgeoperation X auf die Anfangszahl (Null) Y , also:

$$X_n Y = X(X(\dots(XY)\dots)) \text{ für } n > 0$$

n-fach X (n ist Schrittzahl)

$$\text{und } X_0 Y = Y$$

Die Zahl 10^{12} wird danach definiert durch die 10^{12} -fache Anwendung der Nachfolgeoperation auf die Anfangszahl:

$$Z_{10^{12}} = X_{10^{12}} Y = X(X(\dots(XY)\dots))$$

10^{12} X-fach

Woher weiß man, daß 10^{12} eine natürliche Zahl ist? Offensichtlich muß schon vor der Konstruktion der Zahl 10^{12} bekannt sein, daß sie eine in der Reihe der natürlichen Zahlen vorkommende Zahl ist, sonst ließe sie sich ja nicht als Schrittzahl einsetzen. Würde sie in der Zahlenreihe nicht vorkommen, würde sie durch die Schrittzahl gerade konstruiert und würde somit im Widerspruch zur Annahme doch vorkommen. Kommt sie jedoch vor, so entsteht ein Zirkel, da sie, will man sie konstruieren, sich selbst als Schrittzahl voraussetzt.

Dieser Zirkularität ist nur zu entgehen, wenn die traditionelle Annahme der Eindeutigkeit der Reihe der natürlichen Zahlen aufgegeben wird und eine Vielzahl von Zahlenreihen und notwendigerweise auch eine Vielzahl von korrespondierenden Logiksystemen zugelassen werden.

Logik und Arithmetik müssen als gleichgestellt verstanden werden, als Antworten zweier differenter gleichursprünglicher Fragen, die heterarchisch in der Kenogrammatik fundiert sind. Die Dekonstruktion der Arithmetik und Semiotik muß entsprechend auf die Logik ausgedehnt werden. Das letztere wird allerdings vom Ultra-Intuitionismus nicht eingelöst. Die ultra-intuitionistische Kritik an den Grundlagen der Mathematik und, wegen ihrer Radikalität, an allen semiotischen Systemen überhaupt, wird von der etablierten Mathematik und Semiotik wie Hao Wang (1974) berichtet, als "an elaborate joke" abgetan.

5. Dekonstruktion des Prinzips der Induktion

Das Prinzip der arithmetischen Linearität wird auch im Prinzip der vollständigen mathematischen Induktion (IP) vorausgesetzt. Es lautet: Wenn eine Eigenschaft P dem Anfangselement O zukommt, und wenn aus der Tatsache, daß sie einem beliebigen Gegenstand n zukommt, folgt, daß sie auch dem Gegenstand $n+1$ zukommt, so kommt die Eigenschaft P allen Gegenständen zu.

Der Ultra-Intuitionismus stellt das Prinzip der Linearität in Frage. Sein erster Schritt einer Dekonstruktion ist eine Negation der Gültigkeit des Induktionsprinzips (non-IP). Unter der Voraussetzung einer wahrheitsdefiniten klassischen Logik läßt sich non-IP umformen. In Worten: Das Prädikat P gilt für das Anfangselement und für den Nachfolgeschritt von n zu $n+1$ für alle n , und es gibt ein Element n , für das das Prädikat P nicht zutrifft.

Die Existenz eines Elements n , das nicht die Eigenschaft P besitzt, ist unter der Voraussetzung der Linearität absurd, zumal es für non IP keine kleinste, nicht-realisierbare Zahl gibt. Die Implikation $P(n) \rightarrow P(n+1)$ gilt für alle n . "Die Abstraktion der faktischen Unendlichkeit", schreibt Petrov, "läßt sich ziemlich schwierig mit der Intuition in Einklang bringen, ..." (Petrov, 1971). Daß sich eine Erweiterung der Arithmetik und der Semiotik im Sinne einer Entbindung von der menschlichen egologischen Subjektivität nicht nach Maßgabe der Intuition, dem "Prinzip aller Prinzipien" (Husserl), vollziehen läßt, ist wiederum naheliegend.

Der Teilsatz ' $\exists n \text{ non } P(n)$ ' von non-IP verliert dann seine Absurdität, wenn er als Anfangsglied eines zweiten Dekonstruktionsschrittes verstanden wird. ' $\exists n \text{ non } P(n)$ ' bedeutet, daß ' $P(n)$ ' nicht im eigenen Linearitätssystem, sondern in einem anderen existiert. Die Ungültigkeit im Linearitätssystem L_1 koinzidiert mit der Gültigkeit im Linearitätssystem L_2 . Daß es eine Zahl gibt, die auf der Linie L_1 nicht existiert, obwohl es keine kleinste Zahl in L_1 gibt, für die das gilt, heißt, daß die betreffen-

de Zahl sich auf einer anderen Linie befindet. Danach haben Zahlen sowohl Vorgänger und Nachfolger als auch Nachbarn. Ihre Konzeption widerspricht jeder Intuition, da sie ihre Eindeutigkeit verloren haben und sich nicht mehr in einer Präsenz versammeln lassen. Ihre Einführung heißt daher auch ultra-intuitionistisch. So ist etwa die Zahl Eins sowohl Anfang eines Zahlensystems, wie auch beliebiger Teil, z.B. Ende, einer anderen, die erste kreuzenden Zahlengeraden.

Der Ultraintuitionismus im Sinne Yessenin-Volpins ist nicht identisch mit einem strengen Finitismus. Sein Ziel ist die Entgründung der Mathematik und nicht ihre Reduktion auf ein technisch disponibles klassisches Fragment.

6. Zur Machbarkeit der Großen Zahlen

Große Zahlen, wie sie zur Konstruktion künstlicher Intelligenz notwendig sind, werden leicht durch die Potenzfunktion eingeführt: $e(m,n)=m^n$. Die Potenzfunktion läßt sich verstehen als zweite Applikation des Positionalitätsprinzips. Ihre Elemente sind Zahlen, die durch die erste Applikation des Positionalitätsprinzips mithilfe eines finiten Zeichenrepertoires als lineare Zeichenreihen gebildet wurden. Die Potenzierung dieser Zahlen erzeugt wiederum Zahlen, d.h. eine Potenzzahl wird als Zahl verstanden. Damit wird behauptet, daß die Potenzzahl auf eine Zahl abbildbar ist. Gewiß ist die Potenzzahl 10^2 auf die Zahl 100 abbildbar, d.h. $10^2 = 100$. Es lassen sich jedoch sehr leicht Potenzzahlen hinschreiben, die ihrer Größe wegen genausowenig faktisch als Zahl im Positionssystem ausgeschrieben werden können, wie die Zahl 1 Billion als Strichfolge.

Parikh hat nun in seinem Research Report "Existence and Feasibility" bewiesen, daß die Potenzfunktion nicht faktisch realisierbar ist. Mögen zwei Zahlen m,n faktisch realisierbar sein, so muß es die Potenz $e(m,n)$ nicht sein.

Dieses Resultat hat nun direkte Folgen für den metatheoretischen Limitationssatz von Gödel. Bekanntlich wird er über die Arithmetisierung der Syntax gewonnen. Diese wiederum funktioniert nur dank der Potenzfunktion: den Zeichen des Lexikons des formalen Systems werden Primzahlen zugeordnet, jeder Aussage, d.h. Zeichenreihe, entspricht dadurch eine Zahlenfolge, dieser wird nun eindeutig eine Zahl, die Gödelzahl, zugeordnet. Der Gödelsche Satz ist also nicht faktisch realisierbar. Er hat zur Voraussetzung die Abstraktion der potentiellen Realisierbarkeit. Die Kette Mathematik/Ideologie (Badiou, 1969) setzt sich fort mit der Dekonstruktion der Ideologie der Linearität und der Entwicklung einer trans-linearen Arithmetik. Ist einmal das Limitationstheorem relativiert auf einen bestimmten historischen Typus einer allgemeinen Symbolisierungsweise, dann verlieren auch seine apologetischen Applikationen, etwa bei der Frage, ob bewußtseinsanaloge Maschinen möglich seien oder nicht, ihre Relevanz und Stringenz.

Das Prinzip der künstlichen Intelligenzforschung, das Prinzip der faktischen Machbarkeit (McCulloch-Pitts) trifft also nicht einmal für den Prototypen einer konstruktiven Theorie, d.h. für das elementarste Instrumentarium der KI-Forschung selbst zu. Die Bindung der Machbarkeit an die Eindeutigkeit ist nicht einmal für die Arithmetik realisierbar. Eindeutigkeit heißt logisch Zweiwertigkeit und Hierarchie. Es ist von der KI-Forschung übersehen worden, daß McCulloch sich schon 1945 gezwungen sah, das Hierarchieprinzip durch ein komplementäres Heterarchieprinzip, das kein summum bonum kennt, zu ergän-

zen. Heterarchien erzeugen in der Logik jedoch Zirkularitäten und verstoßen damit gegen das Hauptgesetz der klassischen Logik, gegen die Transitivität der Implikation und die Monotonie der Folgerungsrelation.

Dadurch, daß die Potenzfunktion über das faktisch Realisierbare hinausreicht, ist sie das Produkt einer spekulativen Reflexion. Die graphematische Dekonstruktion der Potenzierung tangiert nun nicht ihre spekulative Kraft, große und gar superastronomische Zahlen zu setzen, sondern ihre logozentrischen Voraussetzungen, Atomismus und Linearität, die der Realisation ihrer Potenz Grenzen setzten, die ihr wesensfremd sind. Die Linearität ist ein Produkt der Verdrängung und Unterdrückung der prinzipiellen Tabularität skripturaler Systeme.

Eine freiere Entfaltung erhält die Positionalität der Potenzfunktion in einer tabularen und holistischen Arithmetik. Potenz-Zahlen beliebiger Größe lassen sich immer durch Distribution ihrer Komponenten über verschiedene Kontexturen tabular-faktisch, d.h. ultra-finit realisieren. M.a.W., die Nicht-Realisierbarkeit einer Zahl in einer Arithmetik einer bestimmten Kontextur ist ein Obstakel und erzwingt einen transkontexturalen Übergang. Daher dekonstruiert sich eine nicht-realisierbare Potenzzahl in 1. ihre faktisch-realisierbaren Komponenten, Basis und Exponent und 2. in die faktisch-realisierbaren transkontexturalen Übergänge; also in ein arithmetisch-logisches Verbundsystem realisierbarer Operationen einer polykontexturalen Theorie natürlicher Zahlen.

Die Angst des logozentrischen Denkens vor dem Nichtsein, dem Nichts und der Leere, haben den Gebrauch der Positionalität an die Linearität gebunden. Der virtuose Gebrauch der Null und die Einsicht in ihre Vielfältigkeiten definieren anstehende Aufgaben einer grammatologischen bzw. graphematischen Grundlagenforschung in Mathematik, Logik und Computerwissenschaften (Kaehr 1980, 1985, 1988, 1989, 1991).

Einen 'nicht-überschwinglichen Gebrauch' der Möglichkeiten der Positionalität, einen Gebrauch, der nicht versucht, "im Transfiniten aus der Linie einen Kreis zu erträumen" (Meyer 1983), sondern einen innerweltlich realisierbaren, der den arithmetischen Text der lebenden Textur *living tissue* einzuschreiben vermag, kann nur durch die Befreiung der Positionalität von ihrer Gebundenheit an die Linearität der unmittelbaren Gegebenheit der Zeichen, durch ihre Vermassung, d.h. durch unbeschränkte Zerstreung und Vermittlung, geschehen.

- Bense, M.: *Aesthetica*, agis, Baden-Baden 1982
 Badiou, A.: *Le Nombre et les nombres*, Paris 1990
 Desanti, J.T.: *Materialisme/Epistemologie*, in: *Tel Quel* 58, 1974
 Günther, G.: *Number and Logos*, Ms., 1975 / *Die Metamorphose der Zahl*, Ms., 1984 / *Beiträge Bd.I-III*, Meiner, Hbg. 1976-80
 Herken, R. (Ed.): *The Universal Turing Machine*, Oxford 1988
 Ifrah, G.: *Universalgeschichte der Zahl*, Campus, Ffm, 1986
 Krämer, S.: *Symbolische Maschine*, Darmstadt 1988
 Martin, G.: *Klassische Ontologie der Zahl*, Köln 1956
 McCulloch, W.: *Embodiments of Mind*, MIT Press 1965
 Meyer, E.: *Zählen und Erzählen*, Wien, Berlin 1983
 Parikh, R.J.: *Existence and Feasibility in Arithmetic*, in: *Journal of Symbolic Logic* 36, 494-508, 1971
 Petrov, J.A.: *Logische Probleme der Realisierbarkeits- und Unendlichkeitsbegriffe*, Berlin 1971
 Yessenin Volpin, A.S.: *The ultra-intuitionistic criticism and the anti-traditional program for foundations of mathematics*, in: *Intuitionism and proof theory*, Kino (ed.), Boston 1970
 Weyl, H.: *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*, München 1927

Symptome, verschoben

Ein Gespräch mit Michael Krome

Wenn man zur Zeit eine Fusion von Soziologie bzw. Medientheorie mit der Psychoanalyse sucht, stößt man entweder auf den Kandidaten zum Amt des slowenischen Ministerpräsidenten, den jugoslawischen Psychoanalytiker Slavoj Žižek, oder auf Thanos Lipowatz, ebenfalls Lacan-Schüler und Mitglied der französischen Arbeitsgruppe "Psychoanalyse et pratiques sociales".

Seine Dissertation von 1982, "Diskurs und Macht", ist laut Kamper "eine der kongenialsten Rezeptionen von Jacques Lacan" und zeigt, wie die vermeintlichen Antipoden "Subjekt und Macht" zusammengeschlossen sind. Sein zweites Werk, "Die Verleugnung des Politischen" (Quadrige), setzt sich mit dem herrschenden politischen Diskurs in Deutschland auseinander und verteidigt den Lacanschen Bereich der Nichtidentität gegen die Wahrheitssuche im Imaginären, entwirft damit eine auf Lacan applizierte politische Kultur, die totalitärer Machtpolitik entgegengesetzt ist; Fragen zur Möglichkeit, psychoanalytisches Instrumentarium zu politisieren und auf konkrete soziale Wirklichkeit anzuwenden.

Krome: Sie sind einer der wenigen, die sich um eine politische und soziologische Anwendung des Lacanschen Ansatzes bemühen, d.h. sich von der hermetischen, klinischen Position absetzen und versuchen, Diskurse zu diagnostizieren, die sich sowohl individuelle als auch kollektive, sprich: institutionelle Strukturen vornehmen. Sie stützen sich dabei auf Lacans Modell der vier Diskurstypen (in "Television, Radiophonie"), wo versucht wird, imaginäre Identifikationen von realen Prozessen unterscheidbar zu machen. (Den 4. Diskurstyp, den der Analyse, kann man als Modus des Infragestellens spezifizieren.) Worin unterscheidet sich dieser ideologiekritische Ansatz von etwa dem der kritischen Theorie?

Lipowatz: Ich halte es für eine Fortführung des kritischen Ansatzes mit anderen Mitteln, und zwar nicht mehr mit moralistischem Gestus. Ein Beispiel ist der slowenische Philosoph Žižek, der

ähnliche Optionen verfolgt wie ich, nämlich das Politische mit dem Psychoanalytischen zu verbinden. Wie bei mir wird hier auf den wichtigen Status des Ethischen bei Lacan hingewiesen, welches nach eigener Einschätzung sein bedeutendstes Seminar ist (Die Ethik der Psychoanalyse). Hier exemplifiziert er das Ethische in Zusammenhang mit dem Ästhetischen am Beispiel der Antigone von Sophokles.

Krome: Was drängt einen als Soziologen zur Beschäftigung mit der strukturalen Psychoanalyse und wie wird die Allianz fruchtbar?

Lipowatz: Ich stamme selber aus der 68er Generation hier in Berlin, war in der Frankfurter Schule beheimatet und bin dann mit Lacan konfrontiert worden. Ich war fasziniert von der Radikalität der Fragestellung bei der gleichzeitigen Ähnlichkeit zu etwa der Negativen Dialektik von Adorno. Mit der Lacan-Faszination stand ich aber da in ganz marginalisierter Position, denn mit meiner Absicht war sowohl der Kontakt zur reinen Psychoanalyse als auch der zur Soziologie gestört. Die Ausnahme war schon damals Kamper. In "Diskurs und Macht" habe ich versucht, die vier Diskurse Lacans auf die politische Soziologie hin anzuwenden. Der Unterschied zur Frankfurter Schule liegt nun m.E. darin, daß dort der Marxismus als die einzige Grundlage verstanden wurde, höchstens in der Form des Freudomarxismus einige Konzessionen an die Psychoanalyse machend. Aber man hat nicht nach den methodologischen Bedingungen dieser Vermischung gefragt, d.h. die entscheidende Vernachlässigung war der sprachliche Status des Unbewußten. Adorno hat sich immer für ein Primat des Sozialen interessiert.

Krome: ... d.h. von seiten der politischen Psychoanalyse würde es sich hier

um eine methodisch fatale und unzulässige, voreilige Ontologisierung handeln?

Lipowatz: Ja, genau, bei Adorno wird nicht die Dimension der Selbständigkeit der Sprache thematisiert, was ihn erst zu solcher Verdinglichung verführt. Ich würde umgekehrt eher eine Psychoanalytisierung der Soziologie betreiben, d.h. die Akzente anders setzen. Ausgehen muß man dann von der Selbständigkeit der Sprache im Subjekt, die mir erst dann anschließend erlaubt, die Subjektivität - aber auch die gesellschaftliche Verfassung - zu beobachten. Man kann die Subjektivität nicht auf Gesellschaftlichkeit reduzieren, wie dies von traditionellen Ideologiekritikern getan wird, sondern muß die Differenz von bewußt/unbewußt mit in die Analyse hineinnehmen. Wenn ich von Gesellschaftlichkeit rede, ist es ein folgenschwerer Fehler, wenn ich nur auf der Ebene des Bewußtseins operiere.

Krome: Das wäre aber doch so nicht Adorno vorzuwerfen, der doch schon ...

Lipowatz: Stimmt, Adorno ist noch ein Kompromiß, aber die ganze Marxsche Tradition verfolgt dieses Ziel. Jedenfalls bildet der Diskursbegriff die Möglichkeit der Verbindung der Subjektivität mit der Gesellschaftlichkeit.

Krome: Aber auch Marx hat schon implizit auf diese Dimension hingewiesen durch sein "Sie wissen nicht was sie tun, aber sie tun es", welches doch eigentlich *das* Nadelöhr für eine politische Position in Bezug auf die Psychoanalyse darstellen könnte.

Lipowatz: Trotzdem ist dieses Verständnis ein vorfreudisches, denn diese Begriffe verlieren ihre zentrale Rolle, die sie bei Freud noch zu Recht haben.

Krome: Welche Rahmenbedingungen müßten denn gegeben sein, um diesen methodischen Anspruch in konkret wirkender, sozialer Wirklichkeit zu pla-

zieren? Wie müßte eine Institution strukturiert sein, in welchem sozialen Apparat könnte sich diese Option realisieren? Aus meiner Erfahrung ist die Universität als Anstalt von Wissensreproduktion nicht der geeignete Ort.

Lipowatz: Das ist durchaus richtig, aber man muß klar sehen, daß für Lacan der einzige Ort des Zur-Sprache-Kommens des Realen vermittels des Begehrens die Analyse selbst ist. Es ist aber so, daß in der Realität quasi Effekte aller Diskurse (Herrschaft, Wissen, Hysterie und Analyse) gemischt neben- und ineinander bestehen, d.h. man kann auch nicht den Herrschaftsdiskurs abschaffen, aber - und das ist der entscheidende Punkt -: Wenn man die Erfahrung des psychoanalytischen Diskurses gemacht hat und dann sozusagen wieder ins echte Leben gerät, wird der aus pragmatischen Gründen praktizierte Diskurs des Herrn nicht mehr so absolut, d.h. gebrochener und diskursiv weniger entfremdet sein.

Krome: Wie kann man den Diskurs des Herrn in diesem Feld "Leben" konkret charakterisieren? Wie manifestiert er sich?

Lipowatz: Er ist nichts anderes als die Selbstbeherrschung, von der man aber *nach* der Analyse weiß, daß der Diskurs des Herrn nicht das Ziel ist, oder daß er keinen Zugang zur Wahrheit hat, weil er verblendet ist. Der Diskurs der Analyse ist selbst gesellschaftlich nicht präsent, kann also nur von den Effekten der analytischen Stunden leben.

Krome: Also ist der Metadiskurs einer radikalen Politisierung psychoanalytischer Positionen nur über die Summe von klassisch sich therapierenden Analysanden zu erwarten?

Lipowatz: Gut, das ist illusorisch, aber man muß nach Lacan im Leben selber die Momente aufspüren und angehen,

die ähnliche Effekte verspüren lassen, auch wenn diese manchmal weh tun. D.h. es soll eine Art Übertragungssituation entstehen, die z.B. durch Situationen extremer Annäherung auftritt, wo also die Integration des Anderen, gerade als sprachliches Moment, gewährleistet ist.

Das wäre eine Antwort auf Ihre Frage, daß es punktuelle Übertragungen gibt, die der Situation der Analyse ähneln und meist in einer Atmosphäre von intensiven sozialemotionalen Momenten auftreten. Das wäre besagte ethische Dimension, die damit noch keine politische ist, denn deren Maxime wäre die Effektivität, die jedoch dem Wahrheitsanspruch entgegengesetzt ist.

Die Lacansche Ethik, die gegen eine reine Politik gemeint ist, würde ich in diesem Sinne als nicht unpolitisch, aber transpolitisch bezeichnen. Hier hilft das Verständnis von "Antigone" weiter, bzw. des Streits zwischen Antigone und Kreon. Bisher bewertete man Kreon als vernünftigen Staatsmann, der die Übertretung des Gesetzes ahndet, während Lacan Antigone rehabilitiert, indem er sie als die Vertreterin des reinen Signifikanten vorstellt, die natürlich die Gefahr des Gesetzesbruches eingeht und die des eigenen Todes. Hierdurch ist der Bezug zum Genießen oder Begehren radikalisiert, weil Antigone auf die letzte Wahrheit rekurriert. Das Wissen um den Tod konstituiert die Würde, auf der jedes Gemeinwesen gründen muß, was somit in zwingendem Zusammenhang zur Kenntnis der subjektiven Wahrheit und des Todes steht.

Kein Gesetz eines Gemeinwesens kann dieses Wissen abschaffen oder ignorieren, denn es gehört zu den Grundlagen der menschlichen Subjektivität, die das Arbeitsfeld der Psychoanalyse sind. Hierauf gründet sich dann das Politische, wie Antigone durch ihren hysterischen Re-

kurs auf die letzten Dinge repräsentiert. Die Ethik, die Lacan postuliert, ist also ein Bereich, der das Begehren beinhaltet, also nicht im effektiven oder moralistischen Sinne verstanden werden darf.

Krome: Wie sollte diese unter Umständen ja verbrecherische Haltung, jedenfalls nicht zwangsläufig gesetzes-treue, nach der Lacanschen Vorstellung institutionalisiert werden, oder wie hat er versucht, diese ethischen Maximen innerhalb seiner Schule zu verwirklichen? Kann man von Parallelen zu der Praxis Beuys' sprechen, der in seiner "Freien internationalen Universität" die gesetzlichen Bewertungskriterien völlig aufgebrochen hat, was nicht ohne Folgen blieb?

Lipowatz: Lacans Schul-Utopie ist gescheitert, weil er die Einsicht der Psychoanalyse kurzschlüssig mit den Prinzipien der Institution zu verknüpfen versuchte, die doch immer durch den vereinseitigenden Diskurs des Wissens kombiniert war und der, wie gesagt, keine anderen Diskurspraktiken zuließ, bzw. diese sanktionierte. Konkret versuchte er also in seiner Schule die Übertragungsphänomene mit in die Analyse hineinzunehmen, was aber auf den Widerstand der Orthodoxen internationalen Vereinigung stieß, die selbst sehr stark bürokratisiert ist und daher autoritäre Strukturen hat. Als charismatische Figur versuchte Lacan nun den rebellischen Aufstand gegen die Orthodoxen, wobei er eine gute Figur abgab, der sich aber in dem Moment schwertat, wo sie selbst einen institutionellen Betrieb eröffnete. Das ist ein altes Dilemma zwischen Dekonstruktion und Konstruktion.

Die Übertragung basierte wesentlich auf der dominanten Position Lacans selber, eröffnete aber auch der Willkür Tür und Tor.

Krome: Das hört sich jetzt an wie bei Max Weber die Gefahren der charismatischen Autorität, einer allzu dominanten Person, die hier noch als notwendiger Auslöser von Übertragungen legitimiert ist, aber sind auch rein institutionelle Strukturen zu benennen?

Lipowatz: Das Problematische liegt m.E. in der Analyse selbst, die sich von Freud her immer mit dem Nimbus des Unbedingten getragen hat. Hierdurch kommt ein religiöses Moment hinzu, was man klassisch-aufklärerisch wieder wegdiskutiert, wodurch man sich dann aber auf bewußt-rationalem Feld bewegt und dann den Boden der Psychoanalyse verlassen hat. Das ist das Dilemma. Der entscheidende Punkt ist die Befreiung von irgendwelchen phantasmatischen Illusionen, denn nur dann kann sie ihre Kraft auch als ideologiekritischer Faktor geltend machen. Das wiederum hängt aber eminent von der Thematisierung des Begehrens ab, denn erst dann kann man sich auf fundiertem Niveau revolutionär betätigen.

Die Vernünftigkeit auch des Politischen muß man verlassen, um die Grundlagen ihrer Funktion zu untersuchen, und ich glaube mit Lacan, daß erst da ganzheitliche Erkenntnisse zu finden sind, die unerläßlich für einen irgendwie plausiblen Begriff von Politik, Soziologie oder Ideologiekritik sind. Die Grenzen der Vernunft sind aufzusuchen, ohne dort in die Gefahr religiös-autoritärer Strukturen zu verfallen, das ist das dialektische Dilemma. Eine Dogmatisierung ist in jedem Fall zu vermeiden, aber wahrscheinlich nicht innerhalb einer Schule.

Krome: Ich möchte hier auf den Stellenwert der Kunst als eines Raumes, der möglicherweise verhältnismäßig wenig institutionalisiert und instrumentalisiert ist, zu sprechen kommen. Sie schreiben in

"Die Verleugnung des Politischen", daß Fetischisierung etwa von Carl Schmitt in den notwendigen Funktionen des Papstes oder des Fürsten im Bereich des Politischen abzulehnen sei, aber in der Kunst legitim und erlaubt sei, vollziehen also eine klar umrissene Funktionszuschreibung für die Kunst als Fetischproduzent und l'art pour l'art-Verständnis. Von welcher Position aus qualifizieren sie diese Klassifizierung?

Lipowatz: Ich weiß, was Sie meinen, und ich bin selbst mit dieser Qualifizierung der Kunst nicht ganz zufrieden, aber nach dem, was ich bis dahin von der Kunst gesehen hatte, war ich pessimistisch, was die politischen oder besser ethischen Möglichkeiten der Kunst angeht. Ich muß sagen, daß ich in Bezug auf bestimmte ästhetische Theorien sehr resignativ und polemisch reagiere, wenn sie als Propheten ohne soziale Intention auftreten, wie beispielsweise Breton. Wenn Kunst so als Religionsersatz fungiert, sehe ich die Gefahr der Fetischisierung, wie sie etwa durch den Rückgriff auf die Romantik von Breton religiös und kontemplativ gefordert wird. Eine schlechte Kunst der Fetischisierung hätte so aber immerhin noch den Nutzen, eine fatalere Fetischisierung in der Politik zu vermeiden. Ein kritischer Begriff des Fetischismus wäre meines Erachtens eine der sinnvollsten Aufgaben der Kunst in der kapitalistischen Welt, jedenfalls ist das ein Kunstverständnis, welches mich einzig interessiert. Im 20. Jahrhundert findet das in der abstrakten Malerei, in der Kunst als Schrift behandelt wird, statt, d.h. sie funktioniert in erster Linie bilderfeindlich. Eine erste abstrakte Kunst, die reine instrumentelle Musik, kann man als frühesten Akt reiner Sublimation bezeichnen, also weg von der gegenständlichen Bezugnahme, bei der im Lacanschen Sin-

ne ein reales Objekt abfällt, wodurch das Subjekt sich offenbart, ohne durch gegenständlichen Bezug an dem "Gleiten des Signifikanten" gestört zu werden.

Krome: Sie reden aber jetzt auf der Produktionsebene, ohne die Rezeptionsebene zu bedenken, d.h. die Fetischisierung etwa bei Kandinsky durch seine "Bilderlesebücher", seine theoretischen Vorgaben, die doch sicher die Rezeption entscheidend prägen. Oder andere Phänomene wie Starkult, welche m.E. den Rezeptionsbereich so konditionieren, daß auch eine nicht-fetischistische Produktion nicht umhin kann, die Umfeldinszenierung außen vorzulassen, sie vielmehr mit allen Informationsquellen als konstitutiven Bestandteil einer dann auch außerwerklichen Fetischisierung betreiben muß, und vielleicht spricht man dann eher von fetischistischer Auratisierung.

Lipowatz: Das ist sicher ein Problem, welches durch ganz handfeste Medieninteressen und einseitige Informationsverdichtung in der westlichen Kultur leider fast unvermeidlich zu sein scheint. Die Fetischisierung bei Freud bedeutet ja soviel wie das Nicht-Wahrnehmen-Wollen des Mangels und daher den Versuch, diesen durch ein fetischistisches Objekt zu stopfen. Aber nicht jede Manifestation ist eine Fetischisierung.

Krome: Wie könnte man mit Lacan den Punkt der Fetischisierung spezifizieren?

Lipowatz: Fetischisierung ist immer verbunden mit der Vergabe von Allmachtsgefühlen beim Rezipienten ...

Krome: ... also Bretons Masturbation vor den symbolistischen Bildern Moreaus wäre per Sexualisierung so ein Mechanismus?

Lipowatz: Ja genau, denn hier erotiisiert er das Dargestellte bis zur bloßen Selbstbefriedigung herab und erteilt sich

damit Allmachtsgefühle und versucht den Mangel zu überwinden, stopft also das Loch, wenn Sie so wollen. Aufgabe der Kritik wäre das Diagnostizieren solcher Funktionsweisen von Kunst durch die Entbergung des Phantasmas oder Symptoms, denn will man oder wollten gesellschaftliche Kräfte an die Wahrheit ihres Begehrens herankommen, müssen diese erst eruiert werden.

Krome: Hier glaube ich, würde Zizek nicht so weit gehen mit der Aufklärung und deren Sinn, weil er das Symptom gerade nicht auflösen will. Es ist offenbar gerade für kulturelle und künstlerische Phänomene unerlässlich, und es geht doch bei ihm höchstens um ein Verschieben oder Damit-Umgehen-Können.

Lipowatz: Genau das ist die Frage, nämlich: wie verhält man sich zu dem Symptom, denn wenn man in die Psychoanalyse geht, hat man wegen zu starkem Leidensdruck offenbar die Absicht, das Symptom loszuwerden. Hinterher weiß man meistens, daß es illusorisch ist, das Symptom auszulöschen, man kann es höchstens verschieben. D.h. der Effekt der Analyse ist ein ähnlicher wie in künstlerischer Produktion, nur auf anderem Wege. Motiviert ist die Verschiebung von dem Ziel, das Symptom produktiv zu machen, d.h. nicht in selbstdestruktiver Haltung zu bleiben. Vielleicht qualifiziert ja die Art des Verschiebens des Symptoms den Charakter des Produkts und des dazugehörigen Bereichs.

Krome: Der hysterische Diskurs, von dem doch meines Wissens am ehesten künstlerische Produktion im klassischen Sinne, kreativ, originär usw. hervorgeht, wäre aber doch vielleicht auch als selbstdestruktiv einzuschätzen.

Lipowatz: Das ist der entscheidende Unterschied, den man von einer Theorie Lacans in diesem Bezug erwarten kann,

denn bei ihm kommt es immer auf den Dialog der Diskurstypen an. D.h. die hysterische Haltung ist ohne einen Kontakt mit der analytischen, also auf die Wahrheit des eigenen Begehrens bezogene, letztlich nicht zufriedenstellend. Es kommt demnach immer auf die Frage der so verstandenen Wahrheit, also Funktion der Kunst und Kritik an, durch deren Beantwortung die für mich momentan zu beobachtende Beliebigkeit neu zu ordnen wäre.

Krome: Und welche Qualitätskriterien böten sich da an?

Lipowatz: Auf jeden Fall wäre eine dekonstruktive Methode angebracht, die weiß, daß sie eine neue Schrift mit der Interpretation produziert und nicht mehr nach altem hermeneutischen Modell versucht, den Autor oder Künstler besser zu verstehen. Meine Schrift ist also eine bewußt wertende, weil eben auch in der Kritik das Begehren, welches die Ordnung der Realität leistet, nicht neutralistisch, objektivistisch oder positivistisch zu diskreditieren ist. Diese symptomale Art der Kritik ist also nicht in der Lage zu sagen, wie es intersubjektiv ist, sondern nur, wie sich der Sachverhalt in der Konfiguration darstellt, also gegen die puristische Haltung einer symptomfreien Situation, so wie es auch Zizek beschreibt, und ohne in eine Beliebigkeit zu verfallen.

Die Kunst und die Kritik hat in diesem Sinn die Aufgabe, das Begehren des Einzelnen, aber eben auch kollektiver Interessen zu artikulieren. Dadurch dekonstruiert sie fremdes, mir bisher nicht bewußtes Begehren als Fremdes und macht es so darstellbar.

Krome: Beruht das aber nicht auf einer Anerkennung der Spaltung des Subjektes? Und wie lassen sich psychosoziale Konsequenzen formulieren?

Lipowatz: Kunst kann durchaus die unbewußte Struktur indirekt thematisieren, etwa im Hinblick auf die ideologischen Determinanten des Umfelds, aus dem heraus sie arbeitet. Aber nie in kurzschlüssigem kausallogischen Bezug herkömmlicher Berichterstattung, also gegen reduktionistischen Gestus, wie sie z.B. in marxistischer oder ausschließlich soziologisierender Inblicknahme zu beobachten ist. Ein psychoanalytischer Ansatz, denke ich, kann die Dominanz des bisherigen Kritikerstatus erweitern und relativieren, da er der symbolischen, also sprachlichen Ebene eine besondere, weil eben einzig dem Begehren zugängliche Dimension leistet. Er nähert sich so der Arbeit am Realen und entfernt sich von politisch fatalen, imaginären Identifikationen.

Krome: Ermöglicht nicht so das Lacansche Primat, "das Unbewußte ist strukturiert wie die Sprache", die Analogisierung mit anderen Bezeichnungssystemen und leistet so vielleicht eine Affinität von Intentionen, statt der Affinität eines Genres, einer Disziplin oder sonstigen Kategorien der Subsumtion? Wäre hier nicht ein enormer Impuls zu erwarten?

Lipowatz: Sicher ist das Vergleichen von verschiedenen Logiken des Bezeichnens und Intendierens eine spannende Sache mit großer Ergiebigkeit, auch in Bezug auf fremde Kulturen, ethnologische Probleme usw., wodurch es möglicherweise zu einem Dialog kultureller Muster käme, daß sich im Kunstwerk der Geist einer Zeit oder eines bestimmten Umfelds abzeichnet, etwa wie Foucault oder Goldmann immer die Ränder oder Kontexte als Konstitutiva mitbeobachtet haben. Übertragen auf die Möglichkeit ideologiekritischer und psychoanalytisch wirkender Kunst hieße das, die Machtele-

mente darzustellen oder sogar spekulative Perspektiven neben dieser Eindimensionierung zu zeigen.

Die Darstellung der Konsequenzen von Herrschaftsdiskursen würde ganz elementar dazugehören. Erst dann, wenn also die Thematisierung und Entlarvung von Macht durch die Kunst realisiert wird, sehe ich eine Perspektive für einen Ansatz, der auch für die soziologische Psychoanalyse von Interesse ist. Die ethische Fragestellung würde sich so durch das Ästhetische im Politischen adäquat manifestieren können als Infragestellung der Machtdiskurse.

Krome: Vielleicht ist gerade der Kunstbereich mit den Konsequenzen der konzeptuellen Ansätze der 60er und 70er Jahre prädestiniert für eine solche Perspektive, die es sich noch leistet, in wenig instrumentalisierte Art etwas zum Ausdruck zu bringen, der also der letztlich natürlich illusorische, aber im Vergleich zu anderen Disziplinen wahrscheinlich offenere Bereich ist, dem noch Raum für solche Interessen bleibt.

Lipowatz: Das würde ich mir wünschen, auch wenn ich eher pessimistisch bin, was die reale Möglichkeit von Kunst betrifft. Sie hat natürlich den Vorteil durch den hysterischen Typus eher als andere - ausgenommen die Musik vielleicht -, eine Übertragung zu initiieren durch das Thematisieren oder Abarbeiten des Begehrens, aber sie läuft Gefahr, in der Beliebigkeit zu versanden, wenn die gesamte Erwartungshaltung in Bezug auf die Kunst eine nur beliebig verspielte ist.

Krome: Der zweite Diskurs Lacans, der Wissensdiskurs, läßt sich vereinfacht als Fortschreiben eines einmal kanonisierten Codes charakterisieren, seine Disposition ist die der Sachlichkeit, Neutralität, des Allwissenanspruchs bürgerlicher Archive, dem die positivistische Ge-

schichtsschreibung korreliert. Die Vorherrschaft dieses Diskurses minimiert die Geschwindigkeit von Geschichte durch Verzögerung möglicher Paradigmenwechsel, etwa durch die Setzung von tradierbaren Meisterwerken oder Lehrbuchzensuren etc. Ist die zu beobachtende Pluralisierung von methodischen Ansätzen und Relativierung von offiziellen, zentralistischen Diskursen ein möglicher Weg eines situationsspezifischen und das Begehren der Subjekte mitbeinhaltenden Ansatzes? Ist Partikularisierung mit Lacan ein angestrebtes Mittel der Zerstörung totalitärer Diskurse?

Lipowatz: Zunächst würde ich aber darauf bestehen, daß die Wissensakkumulation ein absolut notwendiges Element unseres Lebens ist, auch wenn es, da gebe ich Ihnen Recht, stark relativiert werden müßte. Die Frage ist, was man mit der Pluralität genau erreichen will. Es kann nämlich passieren, daß die Pluralität das Kind mit dem Bade ausschüttet. Das hängt zusammen mit dem Begriff des Gesetzes bei Lacan, welcher unmittelbar mit dem des Mangels und der Kastration zu tun hat. Die Grenze des Gesetzes ist um des Begehrens willen da, denn das Begehren ist zuerst da aufgrund des Gesetzes. Wir reagieren neurotisch auf Grenzen, aber wir brauchen sie auch. Nur das Neurotische ist nicht die Grenze, sondern das Verhalten zu ihr. Der Diskurs des Wissens ist einer, der die Grenze selbst zum Problem gemacht hat durch die Wissensakkumulation, denn hierdurch wird versucht, sich eine sichere Orientierung, einen Kanon zuzulegen, der den Mangel wieder stopft und durch Fertigkeiten und Sicherheitsmechanismen abschafft.

Übertragen auf die Kunst hieße das wieder, daß der anarchische Zustand nicht der erstrebenswerte ist, sondern die

Orientierung am Gesetz, wenn auch mit kämpferischen Intentionen, aber mit ganz kleinen Differenzen, nicht mit dem großen Gestus des Gesetzesbruches. Möglicherweise ist die Hysterie *der* Provokant für alle anderen Diskurse, d.h. sie provoziert zum Wissen als Beantwortung, zur Macht als Reaktion oder zur Analyse als Therapeutikum. Das heißt in der Konsequenz, die Pluralität ist vielleicht gar keine, denn letztlich sind es nur wenige Diskursformationen, die man summarisch als Pluralität mißversteht.

Ziel der Bemühungen Lacans ist der Verzicht auf verabsolutierte Positionen der Herrschaft, des Wissens oder der Hysterie zugunsten eines "wahren" Diskurses, der das Wissen um das Begehren miteinschließt. Man sollte versuchen, durch die Kombination in der Kunst und in der Wissenschaft solch eine andere Perspektive zu gewinnen. Analog wären Pluralismen oder Partikularismen nicht als Summe wünschenswert, sondern innerhalb jeder einzelnen Position. Das wäre Ideologiekritik im Lacanschen Sinne.

Krome: Kann man so den Optimaldiskurs beschreiben?

Lipowatz: Gut, es sind klare Macht- und Interessensstrukturen da, aber ich denke, man kann durch eine schöpferische Dekonstruktion, z.B. durch den Ausbau neuer Informationsnetze, neue solidarische Austauschbereiche organisieren bzw. die Koordination bestehender Kräfte besorgen. Ein weiteres konkretes Problem scheint mir im kulturellen Bereich die Beherrschung durch Warenbeziehungen zu sein, die man zurückschrauben muß, oder, wenn von Ware die Rede ist, diese dann nur als eingegrenzt wirken zu lassen.

Fatal ist nach wie vor die Fusion von Autoritätsstrukturen und Warenverhältnissen, denn sie sind nicht identisch. Die

Warenstrukturen müssen eher egalitär funktionieren, um massenwirksam zu werden. Man sollte Inseln des Widerstands kultivieren, aber nicht in autarke, rigorose Abkapselung verfallen, so wie es z.B. die Kunst hier in Berlin lange gemacht hat. Man sollte also nicht in binäre puristische Muster verfallen, sondern die alternative Möglichkeit von Kommunikation und Kultur muß sich auf den offensiven Austausch einlassen, um nicht an ihren eigenen Grundsätzen zugrunde zu gehen.

Wenn es also in der Kunst und Kultur um alternative Kanäle und eine, wie es bei uns früher hieß, Gegenöffentlichkeit geht, dann kann das nur in Kontakt mit der schon existierenden Struktur passieren. Die Übergänge sollten also, ganz im Sinne der Lacanschen Vorstellung gemischter Diskurse, fließend sein. Also kein fundamentalistischer Ansatz, sondern ein realpolitischer, ohne dabei in Opportunismen zu verfallen - Diskurs der symptomalen kleinen Verschiebungen. Die Technik dazu wäre etwa das ad absurdum Führen des Theaters durch das Einspielen kleiner Verfremdungseffekte.

Krome: Aber wo denken Sie denn, können heute noch solche Situationen entstehen, wenn man sich überlegt, daß etwa die optische Dimension wohl erstmal ausgedient hat. Ich meine, werkimmanent ist doch eine dermaßen große Aufgeschlossenheit in Bezug auf "moderne Kunst" zu vermuten, daß es kaum glaubhaft oder realistisch erscheint, von Kunstwerken als Objekten selbst solche Verfremdungseffekte zu erwarten. Mir scheint es konsequenter, so etwas in zunächst nicht-kunsthaften Situationen, Umfeldern oder Räumen zu suchen.

Lipowatz: Das ist in der Tat sehr wahrscheinlich, daß sich die Kunst aus ihren gewohnten Räumen herausbewegt,

so wie sie damals durch Happenings aus der gewohnten Raum- und Verhaltenssituation herausgegangen ist.

Krome: Aber wo sehen Sie denn die Möglichkeit eines Plazierens von Verfremdungseffekten, und halten Sie das in unserer, von sozialdemokratischer und liberaler Toleranz geprägten Gesellschaft für möglich? Oder: Ist nicht vielleicht dieses Innovationspostulat an neue Kunst selbst schon wieder reaktionär, weil es ästhetische oder ideelle Sinndefizite des Systems kompensiert?

Lipowatz: Mir fällt in der Tat im Moment nichts ein, was dieser Gefahr entgehen könnte, ohne den Kontakt auf soziale Wirklichkeit zu verlieren. Ich bin eher skeptisch, was eine wirkliche Kraft der Kunst angeht und ich denke, das hängt mit einer von der Vermarktung produzierten Beliebigkeit zusammen. Eine Kritik aus der Kunst selber wäre letztlich auch kein Ausweg, weil diese direkt als marktgerechter innovativer Effekt verbucht würde.

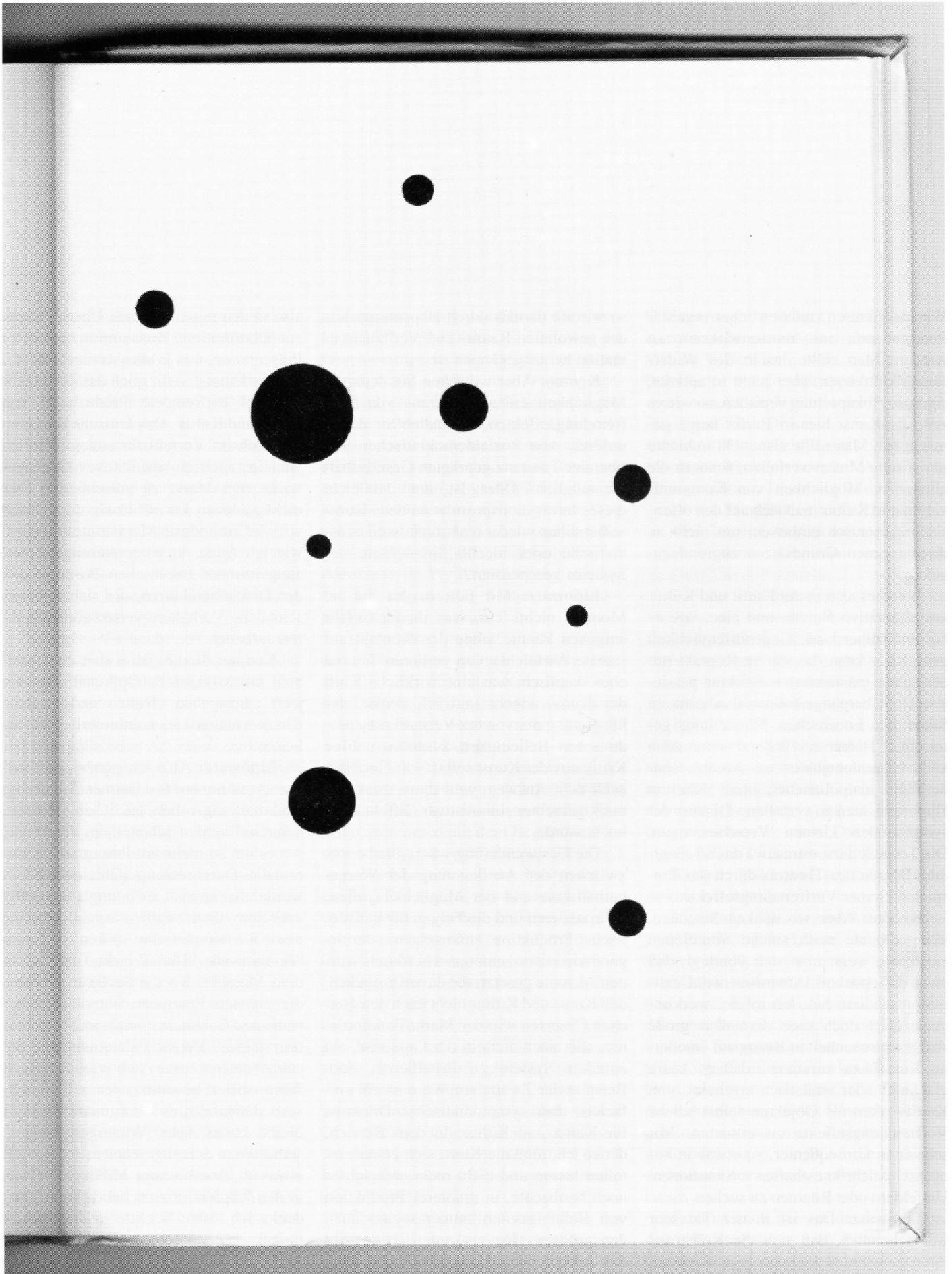
Die Gratwanderung wäre, glaube ich, zwischen der Anerkennung der Warenverhältnisse und der Möglichkeit, diese zu ironisieren und die Folgen für künstlerische Produktion aufzuzeigen oder irgendwie zu inszenieren. Hierdurch würden Akzente gesetzt, die davon ausgehen, daß Kunst und Kultur nicht nach den gleichen Gesetzen wie der Markt funktionieren, aber auch nicht in der Lage sind, ein autarkes System zu installieren. Zum Beispiel der Zwang zur Ware ist ein einfaches, aber symptomatisches Dilemma für Kunst und Kultur. In dem Bereich, denke ich, muß die Kunst sich etwas einfallen lassen und nicht mehr, wie ich es noch beobachtete, in munterer Produktion von Beliebigkeiten immer weiter auch den größten Mist verkaufen. Hier wird das schöpferisch Neue der Kunst sein,

also in den mitenthaltenen Überlegungen zur Distribution, Konsumtion und etwa Präsentation, was ja alles dazugehört.

Die Utopie ist für mich das nicht mehr so total entfremdete Produzieren von Kunst und Kultur. Das kritische Sortieren halte ich im Vorfeld für außerordentlich wichtig, auch ein qualitatives Gegengewicht zum Markt zu präsentieren, aber nicht mehr so kurzschlüssig-dogmatisch wie der orthodoxe Marxismus, sondern, wie ich finde, in einer Auseinandersetzung mit der Lacanschen Position, d.h. der Diskursstrukturen, die sich um verschiedene Verhaltensweisen zum Begehren aufbauen.

Krome: Sind es dann aber nicht eminent infrastrukturelle Optionen, die man jetzt anzugehen hätte, und welche Chance hätten sie, kontinuierlich zu arbeiten?

Lipowatz: Also ich glaube, daß solche Ambitionen fast immer kurzfristig sind und eigentlich auch sein müssen, denn sie werden scheitern in der Phase, wo es um so mehr um ihre quasi-institutionelle Durchsetzung geht, und damit werden sie meist auch unglaubwürdig, verlieren ihren authentischen Charme usw. Sie werden das spüren in Ihrem "Friesenwall 116a"-Projekt, daß es in dem Moment, wo die Sache expandiert, die eigenen Prämissen unterläuft. Aber trotz des Scheiterns muß jede Generation diesen Versuch unternehmen, der etwas auslöst, was sich vielleicht erst Jahre später bewährt oder z.T. durchsetzt. Jedenfalls, es lohnt immer, denn es bleibt etwas sehr Wichtiges hängen, selbst wenn es real gescheitert ist. Es fällt etwas ab, das, bis zum Mißlingen, etwas in den Köpfen infiziert haben kann. Das, denke ich, lohnt Schritte in diese Richtung.



Overdose und Immunisierung

Über Verfolgungswahn und Modernisierungszwang in Frankreich

"Le Pen gestoppt!" - "Niederlage der FN!" Nach den letzten Regionalwahlen im vergangenen März war die französische Presse beruhigt, denn die Partei hatte mit 14% der Stimmen ihre Sitze in den Regionalräten zwar verdoppelt, war aber nicht über Le Pens Ergebnis bei der Präsidentschaftswahl von 1988 hinausgekommen. So sehr hat man sich an die Rückkehr des Faschismus in die Politik gewöhnt, daß dessen Verankerung in der Gesellschaft mit Spitzen bis zu 28% in den Mittelmeerstädten, aber auch im elsässischen Mülhausen, nicht nur normal erscheint, sondern geradezu beruhigend. Dies erinnert an die seinerzeit mit dem momentanen Rückgang der NSDAP verbundenen Illusionen, denn die FN hat heute eine Position erobert, die deren Stand von 1930 entspricht, wie unlängst immerhin ein scharfsinniger Kommentator in *Le Monde* zu bedenken gab.

Nach dem jüngsten Bericht der französischen Menschenrechtskommission betrachten sich umfangreichen demoskopischen Analysen zufolge 41% der Franzosen selbst als "durchaus oder ein bißchen rassistisch", für 70% gibt es "zu viele Araber" in Frankreich und für 21% "zu viele Juden". Auf der Rangliste der Antipathien stehen die Maghrebener an erster Stelle (49%), gefolgt von Zigeunern (41%), "Beurs" (Franzosen maghrebischer Herkunft - 40%), Homosexuellen (33%), Schwarzafrikanern (24%) und Juden (16%). Die Statistik der rassistischen Straftaten und Aggressionen aller Art weist 45% anti-maghrebische Aktionen auf, aber 40% antijüdische, was belegt, daß es hier keineswegs nur um die Reaktion auf ein "Einwanderungsproblem" geht. Die Enttabuisierung des rassistischen Diskurses in der Öffentlichkeit und in den Medien, die Gewöhnung an die Präsenz der FN und an die immer radika-

ler werdenden Parolen ihrer Führer geht einher mit einer immer breiteren Übernahme von deren ideologischen Paradigmen.

"Es gibt eine Overdose von Ausländern", stellt Jacques Chirac im Juni letzten Jahres fest, sie mißbrauchten den Sozialstaat, "und wenn man dann noch den Geruch und den Lärm hinzunimmt, sei es kein Wunder, wenn manch ein Franzose durchdreht". Das war nach einem Besuch der einschlägigen Viertel von Paris. Die Konkurrenz auf der "liberalen" Seite mochte da nicht nachstehen: Auf einem Straßenplakat warb sie mit einer jungen, schönen Frau und den Worten: "Immigration - Wenn man damit Tag für Tag leben muß, wartet man auf mehr als nur Worte. - Die UDF ergreift Partei." Dies tat dann auch deren Chef Giscard d'Estaing in einem "staatsmännisch" gehaltenen Beitrag für das *Figaro Magazine* im September, worin er Alarm schlug angesichts der "Invasion", zu der die Immigration geworden sei. Nachdrücklich plädierte er deswegen für eine Änderung des Staatsbürgerrechts, weg vom geltenden "Bodenrecht" (ius solis) hin zum "Blutrecht" (ius sanguinis) nach deutschem Vorbild, wonach nicht mehr der Geburtsort, sondern allein die Abstammung Kriterium für den Erwerb der französischen Nationalität sein solle.

Bis in die Wortwahl hinein haben die beiden Führer der "demokratischen Rechten" den Führer der "nationalen Rechten" kopiert, der bei dieser Gelegenheit noch eins draufsattelte: "Was unterscheidet einen Soldaten, der unser Land besetzt, von einem Immigranten? Der eine kommt mit Waffen, der andere ohne." Trotzdem wurde aber über Nacht Giscard, der sonst kaum von seinem Veteranen-Image loskommt, in den Meinungsumfragen zum beliebtesten Poli-

ker des Augenblicks. Eine weitergehende demoskopische Untersuchung förderte auch zutage warum, denn ein Drittel aller Franzosen teilt zwar die Ansichten Le Pens, aber der Hälfte davon wäre es immer noch lieber, wenn diese Politik von der klassischen Rechten vertreten würde. Am Willen der betreffenden Politiker mangelt es dabei nicht, wie man sieht (auch wenn sie sich formal immer wieder von Le Pen distanzieren); der Rechtsausßen von Giscard's Partei, Michel Poniatowski, Nachkomme eines polnischen Einwanderers, meinte gar, man müsse "weiter gehen als Le Pen". Aber das dürfte schwierig sein, denn auch die *Front National* ist in der Zwischenzeit ideologisch nicht stehengeblieben. Wenn ich vor eineinhalb Jahren in den *Spuren* davon berichtet habe, daß die FN-Abgeordnete Marie-France Stirbois mit ihrer Rede in der Nationalversammlung, "die Rassenmischung" habe "keinen Platz in der hierarchischen Gliederung der Welt", nicht einmal einen Zwischenruf aus dem Plenum hervorrief - und dies in einer Debatte um ein Gesetz zur verstärkten strafrechtlichen Verfolgung rassistischer Äußerungen! -, so ist dies inzwischen schon ein überholtes Stadium der Entwicklung. Auf einer Art "rassenökologischem" Kongreß der FN im November zum Beispiel wurde dem "Verschwinden der Menschenrassen durch verallgemeinerte Vermischung" der Kampf angesagt unter Bezug auf die "wahre" Ökologie "zum Schutze der ethnischen, kulturellen und natürlichen Umwelt unseres Volkes". So wie man den Artenschutz in der Natur hochhalte, hieß es, müsse man auch dafür sorgen, daß die reinrassigen Franzosen erhalten blieben. So versucht man, die alte Blut- und Boden-Ideologie in ein modernes, scheinbar wissenschaftliches Gewand zu kleiden, wozu Ökologie und

Verhaltensforschung mißbraucht werden. Man scheut sich nicht einmal, zynisch den Holocaust zu instrumentalisieren - ein "Detail der Geschichte", wie Le Pen bekanntlich meint -, und vor einem "Genozid gegen (*sic*) das französische Volk" zu warnen. In der FN-Hochburg Marseille wurde auch ein Manifest verabschiedet, das eine wahre Apartheid für Frankreich fordert: Unter anderem soll den Ausländern bis zu ihrer "Rückführung" (- "Wenn wir kommen, werden sie gehen" -) jede Sozialleistung gestrichen und eine Sondersteuer auf "ausländische Arbeit" eingeführt werden; alle "französischen" Produkte sollen mit einem Label "In Frankreich von Franzosen produziert" versehen werden (Umkehrung des Judensternprinzips); und nicht zuletzt sollen alle Einbürgerungen rückwirkend seit 1974 aufgehoben werden. Auf einer Versammlung von alten Algerienkämpfern unter dem Vorsitz von Le Pen ging es dann auch nicht nur gegen die maghrebinischen Immigranten, sondern auch gegen die Juden, deren Lobby das französische Fernsehen kontrolliere, selbst Chirac habe sich "von den Juden einen Maulkorb aufsetzen lassen, Giscard und Barre sind mit Jüdinnen verheiratet. Die Juden oktroyieren uns heute ihre Sichtweise auf. Der Spaß ist vorbei - wir wollen, daß die Presse die Wahrheit sagt!"

Dies sind nur einige Schlaglichter. Im Vergleich zu Deutschland fällt auf, daß in Frankreich mit dem Erfolg und der politischen "Legalisierung" des rassistischen Diskurses die organisierten militanten Aktionen gegen Ausländer und rassistisch motivierten Straftaten eher zurückzugehen scheinen, bzw. sich individualisieren (Schema: ein bewaffneter Franzose schießt auf ausländische Jugendliche, die er verdächtigt, sein Auto knacken zu wollen etc.); mit der Perspektive, zumin-

dest lokal mehrheitsfähig zu werden und auf nationaler Ebene eine zentrale Rolle zu spielen, tritt der Rechtsextremismus aus dem Untergrund mitten in die Öffentlichkeit - freilich nur im Schutz des Kollektivs: Individuell geben sich FN-Mitglieder oder Sympathisanten allenfalls dort zu erkennen, wo sie sich in "sicherer Umgebung" wähnen. Doch die ihrer politischen Anschauung zugrundeliegenden Denkstrukturen erfassen Zug um Zug in konzentrischen Kreisen abnehmender Radikalität die ganze Gesellschaft. Als ein markanter Prüfstein dafür mag die in der Öffentlichkeit tolerierte Witz-Ebene gelten. Nach der deutschen Wiedervereinigung kam z.B. in einer Samstagabend-Showendung im Fernsehen, bei höchster Einschaltquote, folgender Witz über die Mattscheibe: "Muß man heute wieder Angst vor den Deutschen haben?" - "Nein, denn heute machen die Juden Krieg und die Deutschen Geschäfte!" Schlimmer noch als dieser im Deutschen-Witz versteckte Juden-Witz ist aber vielleicht, daß es im Nachhinein keinerlei öffentlichen Protest dagegen gab. Wahrscheinlich, weil solche Szenen nicht so selten im französischen Fernsehen sind, wenig später kam nämlich auf einem anderen Kanal folgender Ausländer-Witz: "Wie heißt die erste arabische Stadt, durch die die Rallye Paris-Dakar geht?" - "Marseille natürlich!"

*

Die Bedrohung erscheint allgegenwärtig. In einem Bericht in den Regionálnachrichten der westfranzösischen Region *Pays de la Loire* wurde Ende November wortwörtlich vor der "Gelben Gefahr" gewarnt, die in Form des Imports chinesischer Fahrräder eine mittelständische Fahrradfabrik in der Vendée bedrohe. Dies war, wohlgemerkt, überhaupt nicht ironisch gemeint. Daneben gibt es auch

eine "Grüne Gefahr", politisch allerdings, wie nämlich im letzten Juni und seither wiederholt die islamistische Bewegung des Maghreb in der renommierten Tageszeitung *Le Monde* apostrophiert wurde. Anlaß dafür war die Ankündigung freier Wahlen in Algerien. Nicht überraschend war daher, daß deren rechtzeitiger Abbruch vor dem 2. Wahlgang und die "Unschädlichmachung der FIS" (*Le Monde*) kaum mehr als Krokodilstränen in Frankreich hervorrief. Die doppelte Konnotation der Farbe grün für den französischen Leser war hierbei wohl nicht unwillkommen. Die andere "Grüne Gefahr" nahm das Wirtschaftsmagazin *L'Expansion* in einer Titelstory im November aufs Korn, nachdem Überlegungen der Sozialistischen Partei, eine "Dosis Verhältniswahl" in das französische Mehrheitswahlrecht einzuführen, den Grünen eine große Chance als Mehrheitsbeschaffer in Aussicht stellte. Algerien - Frankreich: Die "Grüne Gefahr" kommt mit der Demokratisierung, so scheint es, und um letztere zu stoppen, muß erstere besonders drastisch erscheinen. Während der Aufmacher von *L'Expansion* wohl noch ironisch zu verstehen war - wobei man sich fragen muß, wann Ironie in Ernst umschlägt -, war die spektakuläre Attacke der Zeitschrift *Actuel* gegen die Grünen ungefähr zur selben Zeit alles andere als ironisch gemeint. Das im weiteren Sinne den "Neuen Philosophen" nahestehende Magazin bediente sich ebenfalls des Schemas von der Bedrohung von außen, wobei antifaschistischer und antikommunistischer Diskurs alten Stils miteinander verknüpft wurden: Unter dem Schlagwort "Achtung - Die Grünen Khmer sind in Frankreich" lancierte die Zeitschrift im Oktober eine Kampagne gegen die "Ökofaschos" innerhalb der französischen Grünen. Der Coup war solch ein politi-

scher Tiefschlag, daß die Grünen öffentlich Rede und Antwort stehen mußten. Die Reportage hatte es dabei auf einige zweifellos dubiose Mitglieder der Grünen abgesehen, gegen die zu jenem Zeitpunkt schon Parteiausschlußverfahren liefen, nachdem die Grünen von ihrer naiven Toleranz nach dem Motto "Bei uns ist jeder Ökologe willkommen" Abschied genommen hatten. Unabhängig von diesen Personen versuchte die Zeitschrift jedoch, die Politik der ganzen Partei unter diesen Aspekt zu stellen und konstruierte z.B. aus der Absage der Grünen an eine weitere Konzentration von Unternehmen, Arbeitnehmern und Autofahrern im Pariser Ballungsraum gleichzeitig einen grünen "Faschismus" (ausländerfeindlich weil gegen die "Zuwanderung nach Paris") und "Bolschewismus" (planwirtschaftliches Denken). Entscheidend aber scheint mir der Stil, vor allem durch den Aufmacher, der den Tenor "Wir werden unterwandert" aufgenommen und verbreitet hat - so wie Le Pen seinerseits auf seinen Wahlkampfmeetings die Grünen als "Kreation des KGB" entlarvte. Dies alles konnte den Erfolg der beiden konkurrierenden grünen Parteien nicht verhindern. Danach waren sich alle klassischen Parteien allerdings einig, daß das bei den Regionalwahlen geltende Verhältniswahlrecht nicht auf die Parlamentswahl 1993 angewandt werden dürfe, da es die etablierte Demokratie weil Mehrheiten zerstöre. Alle Probleme - ob Ökologen, ob Rechtsextremisten - werden gelöst, wenn sie ausgeschlossen bleiben, so scheint es.

*

In ihrer Abwehrreaktion auf den Vormarsch des Rechtsextremismus übernimmt die "Linke" (das heißt die Sozialisten und ihre Verbündeten) ihrerseits immer mehr dessen Diskurs. Ein großer

Aufmacher des linken Wochenmagazins *Le Nouvel Observateur* lautete zum Beispiel: "Le Pen gegen Frankreich". Gemeint ist damit, was der Regierungslinien als einziges Argument geblieben zu sein scheint: Menschenrechte und Toleranz, die Aufnahme (sprich: Assimilation) der Ausländer, nicht zuletzt durch das Staatsbürgerrecht, seien originär französische Tugenden, wer diese ablehne, wie Le Pen, sei unfranzösisch, stehe außerhalb der nationalen Gemeinschaft. Einer der führenden Historiker Frankreichs und Weltkrieg-II-Spezialist, Marc Ferro, versuchte denn auch wider alle historische Erkenntnis deutlich zu machen, daß die oben erwähnten "rassenökologischen" Thesen der FN nicht einmal eine Tradition in der französischen Rechten habe und dies seinerzeit durch die Vichy-Regierung einzig und allein von den Deutschen übernommen worden sei (was meint: von ihnen erzwungen). Ist der Rechtsradikalismus Le Pens also eigentlich nicht französisch, sondern deutsch...? Keine Frage, wieviele Fliegen hierbei mit einer Klappe geschlagen wurden. Die Verlängerung dieser Gedankenlinie führte im April zur spektakulären richterlichen Entscheidung, auf eine Anklageerhebung gegen den ehemaligen Milizführer von Lyon, Paul Touvier, zu verzichten, da die unter dem Vichy-Regime verübten Massenmorde und Judendeportationen nicht als "Verbrechen gegen die Menschlichkeit" im Sinne der Kriegsverbrechergesetze einzustufen seien. Daß der deutsche "Schlächter von Lyon" Klaus Barbie wegen eines Tatbestandes verurteilt wurde, der für seinen französischen Adlatus Touvier nicht einmal zur Anklageerhebung reichen soll, hat dann immerhin die gesamte Nation in Empörung versetzt. Während aber 74% der Franzosen meinen, die Schuldigen müß-

ten als Personen bestraft werden, lehnen 47% (gegen 35%) eine auch nur "moralische Verurteilung" des Vichy-Regimes ab (*L'Événement du Jeudi*, 23.4.92). Dabei macht dieser aktuelle Fall aber nur deutlich, daß bislang kein einziger französischer Kollaborateur nach den gleichen Maßstäben wie deutsche Nazis wegen den von ihm zu verantwortenden Verbrechen verurteilt worden ist (sondern stets nur wegen "Hochverrat" usw.). Einmal mehr zeigt sich, daß die "Vergangenheit nicht vergehen will." Überdeutlich geworden war dies schon kurz zuvor durch die spektakuläre Entdeckung des Originals der im Oktober 1940 von der Pariser Polizeipräfektur angelegten Judenkartei durch den unermüdlichen Holocaust-Forscher Serge Klarsfeld im Ministerium der Kriegsveteranen, das u.a. für Kriegsversehrtenrenten und Entschädigungszahlungen zuständig ist. Nicht nur, daß die offiziell als verschwunden gegoltene Kartei nach 1945 von den Beamten bei der Gewährung von Entschädigungen konsultiert wurde - die Liste der selektierten Opfer fand somit zweimal Verwendung -, es kam auch heraus, daß das französische Statistische Amt bis 1987 illegalerweise jüdische Mitbürger durch chiffrierte Codes in ihrer Akte kennzeichnete und sich dabei unter anderem auch jener Kartei von 1940 bedient hatte. In dem an Skandalen reichen Frankreich wurde dieser Skandal von den Medien totgeschwiegen (cf. *Passages*, Dez. 1991).

*

Die Gefahr kommt generell von außen. Im Anschluß an einen Bericht über die Verbreitung von Nazi-Videospielen unter Schülern und Jugendlichen in Österreich, im französischen Fernsehen, wurde dem verantwortlichen Journalisten im Studio unter anderem die Frage gestellt, ob

Frankreich denn "gegen diesen Virus (*die Videospiele*) immun" sei... Natürlich nicht, lautete zwangsläufig die Antwort, es sei ja nur eine Frage der Übersetzung und Verbreitung, die ohnehin illegal, also unkontrolliert vonstatten gehe. Die Frage konnte aber nur rhetorisch gemeint sein, und die eigentlich durch sie transportierte Message war diese: Das Übel kommt prinzipiell *von außen*, daß Problem *innen* besteht darin, davon *infiziert* werden zu können. Die Terminologie von Virus und Immunität im AIDS-Zeitalter hat dabei noch eine besondere Bedeutung und gerät zur Metapher schlechthin, entsprechend dem Mechanismus, wie ihn Susan Sontag schon vor über zehn Jahren in ihrem Buch "Die Krankheit als Metapher" analysiert hat. Chiracs eingangs erwähnter Begriff der "Overdose" unternimmt das gleiche im Hinblick auf die Drogen. Schon die Gegenüberstellung von *gesund* und *krank* in der politischen Diskussion ist eine Anleihe an den faschistischen Diskurs. Kein Wunder daher, wenn auf derselben Schiene, nur wesentlich brutaler, ein FN-Propagandaplakat konzipiert wurde, das aus den Anfangsbuchstaben SIDA (= AIDS) die vier Übel der Zeit konstruiert: Socialisme, Immigration, Délinquance, Affairisme (*Sozialismus, Immigration, Kriminalität, Geschäftemacherei*) und dabei die Faust statt mit der Rose mit einem stacheligen AIDS-Virus zeigt. (Eine andere Version ersetzte *Délinquance* durch *Drogue*). Die Angst vor der "Invasion" durch die Immigranten unterstreicht Le Pen mit dem Bild, die von Ausländern dominierten Städte und Stadtteile würden sich "wie Metastasen" über Frankreich ausbreiten, die etablierten Parteien sähen dem hilflos zu weil von "mentalem AIDS" befallen. - Eine "Gesundheitsbilanz Frankreichs" gegenüber solchen Attacken von rechts außen wurde

dann am 8. März in *Le Monde* aufgestellt, die Diagnose: "Wenn Frankreich krank ist, dann verfügt es doch noch über solide Abwehrkräfte."

Wie weit aber dieser Diskurs auch auf der Intellektuellenebene und über Frankreich hinaus schon reicht, zeigt in einem scheinbar ganz anderen Zusammenhang so eindrucksvoll wie erschreckend ein Artikel des frankophilen Ungarn Ferenc Fehér in der französischen Ausgabe von *Lettre internationale* vom Winter '91/'92 ("Die Gesichter Europas"), wo er in einem historischen Rückblick auf die kulturelle Entwicklung Europas die Entstehung einer Scheidelinie zum despotischen Osten hin damit erklärte, daß im Mittelalter schon "das okzidentale Immunsystem den Cäsaropapismus von Byzanz abstieß".

Diese Obsessionen lassen sich unter das nicht ganz unbekanntes Schema subsumieren:

wir - die anderen
innen - außen
gesund - krank
frei - unfrei

Dieser Versuch der Identitätsstiftung um ein Innen herum, das von einem Außen her bedroht wird, ist allumfassend und allgegenwärtig in der öffentlichen Diskussion, bis dahin, wenn Michel Rocard, sozialistischer Premier 1988-91, kürzlich im Fernsehen meinte, die 3 Millionen Arbeitslosen seien "importiert".

Dieses Phänomen hat aber nicht nur die antagonistischen Diskurse in der politischen Auseinandersetzung einander strukturell angeglichen, sondern auch *eine spezifische "linke" Variante von Xenophobie und Nationalismus* ermöglicht, z.B. im Europa-Komplex von Mitterrand und seiner Regierung, aber auch der französischen Gesellschaft generell, denn das französische "Europa-Bewußtsein" steht

in einem konfliktuösen Dreiecksverhältnis mit Deutschland und Japan - die europäische Vereinheitlichung soll die Japaner draußen und Deutschland drinnen halten und Frankreich endgültig an die Spitze bringen. So enden die meisten Plädoyers für Europa mit einem nationalen Bekenntnis: Ob der Ökologe Brice Lalonde, bis vor kurzem Umweltminister, seine Europa-Überzeugung damit begründet, daß keine übernationale Identität geschaffen werde, sondern die Franzosen "um so mehr stolz darauf sein könnten, Franzosen zu sein", oder der neue Premierminister Bérégogoy meint, seit Maastricht fühle er sich "jeden Tag ein bißchen mehr französisch" - das Europa von Maastricht propagiert die Linke über den Vektor der nationalen Größe Frankreichs, um die Anti-Europäer der Rechten mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen. Doch was wird damit letztlich befördert: die Europaidee oder der Nationalismus? Schon nach der ökonomistischen Wende 1983/84 hatte Mitterrand bekanntlich dem Slogan "französisch kaufen" Vorschub geleistet und den Urlaub im Ausland kritisiert. Auch er war es gewesen, der später das Wort von der "Toleranzgrenze" in der Asylfrage prägte. Schließlich wird auch gegen Japan die gleiche "Immunsierungspolitik" betrieben wie gegen die Immigranten - denn, ob Invasion von Personen oder von Waren, der Effekt bleibt derselbe: die Bedrohung der französischen Identität. So z.B. in einem TV-Bericht über die "Invasion" (wortwörtlich) von japanischen Videospiele in Frankreich; Japan sei der größte Produzent davon, Frankreich der größte Konsument (!). Doch nicht letzteres wurde als alarmierend betrachtet, sondern die Tatsache, daß die französische Videospieleindustrie vom eigenen Markt verdrängt werde. Und so etwas ist "zerstörerisch",

wie die kurzfristige, aber markante Premierministerin Edith Cresson bei ihrem Amtsantritt im Mai 1991 meinte, denn: "Es ist unsere Kultur, die wir verteidigen", wenn dies nicht gelänge, drohe die "Verarmung" und "Besatzung" Frankreichs, die Aufgabe der nächsten Jahre sei deswegen, erfolgreich den "Wirtschaftskrieg" gegen Japan zu führen und die Deutschen in Vorbereitung auf den gemeinsamen Binnenmarkt wirtschaftlich einzuholen. Die beiden Gegner, einer im Innern Europas, der andere außerhalb, stellen die Obsession der französischen Politik dar, nicht, weil sie nur Gegner sind, sondern Konkurrenten im kapitalistischen System, also Staaten, die es "besser machen", weswegen die Strategie von Edith Cresson (und anderen) im wesentlichen darin besteht, deren Strategie zu übernehmen: Von den Japanern die Verknüpfung von Konzernen verschiedener Branchen zu Trusts, was die konjunkturelle Krisenanfälligkeit vermindern soll, von den Deutschen das bessere Ausbildungssystem und die Sozialpartnerschaft. So gilt denn der europäische Binnenmarkt 1993 ebenso als Chance wie als Gefahr, genauso wie Deutschland zugleich Modell und Bedrohung ist. Denn der Kapitalismus und seine Mechanismen, also auch die Konkurrenz, sind jetzt unumstrittenes Credo der Gesellschaft, was aber nur funktioniert, wenn man dabei gewinnt. Verliert man, wird dies weder als Konsequenz der Spielregel hingegenommen, noch wird die Spielregel selbst kritisiert, vielmehr wirft man dem Sieger Falschspielerei vor, wie immer wieder gegenüber Japan, das "betrügt" und "trickst" (Cresson) usw. So benimmt sich Frankreich - und das darf hier leider generalisiert werden - wie ein schlechter Verlierer im internationalen *Monopoly*-Spiel. Aber nicht nur gegenüber Japan.

Ein guter Kenner der deutschen Wirtschaftspolitik, Georges Valance, Chef des Wirtschaftsteils des *Express*, analysiert in seinem Buch "Le retour de Bismarck" (1990) durchaus treffend die Tendenzen zu einer deutschen Wirtschaftshegemonie, diskreditierte diese Analyse aber gleichzeitig mit der Erklärung: "Der große preußische Generalstab, von den Alliierten 1945 verboten, ist wieder da. Aber diesmal auf ökonomischem Gebiet und mit Sitz nicht in Berlin (oder in Bonn) sondern in Frankfurt, dem großen deutschen Bankenplatz. Es ist unmöglich, die Triebkräfte der neuen Macht zu verstehen, ohne auf diesen Generalstab zu verweisen, der dabei ist, den Dritten Weltkrieg zu gewinnen." Die Reaktion des schlechten Verlierers - "der andere spielt mit gezinkten Karten" -, ist aber nur die eine Seite; auf der anderen gibt es sehr wohl eine Suche nach der eigenen Schuld. Gerade in dem erwähnten Buch geißelt G. Valance unerbittlich die französische Wirtschaftspolitik ob ihrer Fehler und verpaßten Chancen. Der Rat auch hier: Die Deutschen zum Vorbild nehmen, um sie zu schlagen.

Die europäische Einigung als Chance und Bedrohung gleichzeitig darzustellen - dies kann freilich nicht gut gehen. Die französische Öffentlichkeit reagiert deswegen laut Umfragen immer reservierter auf Europa, genauer gesagt, widersprüchlich, nämlich ganz analog zur verbreiteten Ideologie: mit Hoffnung und Angst. Dieselbe Haltung gab es gegenüber der deutschen Wiedervereinigung - die überwiegend positive Einstellung der Franzosen dazu, die immer wieder hervorgehoben wurde, kontrastierte mit der gleichzeitig ganz offen eingestandenen Furcht vor den Folgen, die das haben könnte. Genauso Europa: Wird die europäische Einheitswährung die Macht der "DM-

Zone" aufbrechen oder im Gegenteil unter deren Kontrolle geraten? Dies ist die Debatte, die seit dem Fall der Mauer und der wie befürchtet eingetretenen Wiedervereinigung im Zentrum der deutsch-französisch-europäischen Beziehungen steht. Während sich die französische Regierung als die "europäischste" von ganz Europa ausgibt und die europäische Einheit schon als originär französisches Projekt darstellt, das die Deutschen widerwillig in den Prozeß einbinde, wird das Europa ohne Grenzen als Herausforderung und Bedrohung der französischen Identität betrachtet (nebenbei bemerkt: der meistgebrauchte Begriff neben der "Sicherheit" in der politischen Diskussion). Ein gnadenloser Konkurrenzkampf der europäischen Unternehmen beim Fall der letzten noch existierenden Hindernisse zwischen den europäischen Staaten wird vorausgesagt, so daß sich die Franzosen am Riemen reißen sollten, um den französischen Unternehmen die "richtigen Muskeln" (Cresson) und sich selbst die richtige geistige Einstellung für den Ringkampf zu verpassen. All dem leisten sogar zwei nicht unmaßgebliche Intellektuelle Frankreichs Schützenhilfe, der Soziologe Alain Touraine und der Schriftsteller Max Gallo, ehemaliger Regierungssprecher Mitterrands. In einem Dialog der beiden für *Le Monde* brachte Gallo seine Befürchtung zum Ausdruck, daß die "80 Millionen Deutschen" mit "einer funktionierenden Wirtschaft, einer starken Währung, in Europa nationale Ziele verfolgen, die tatsächlich dazu führen, daß sich Frankreich in einer Lage wiederfindet, wo es sich de-industrialisiert (*sic*) und seine Autonomie verliert." (Man vergleiche die Parallele zur "japanischen Gefahr"!.) Den positiven Aspekt dieser negativen Vision griff dagegen Touraine auf: "Um so besser, jetzt sind die Franzosen

dazu gezwungen, ihre Identität zu verteidigen, nicht im Kokon eines Ausnahmezustandes, sondern im offenen Kampf auf einem politischen, ökonomischen, sozialen, kulturellen Weltmarkt." (17.12.1991)

So begreifen also die Franzosen aber immer mehr die Chance Europa auch als Gefahr des eigenen Versagens. Die an der Europapolitik in der Tat zu übende Kritik, die Alain Touraine in dem erwähnten Interview auf die prägnante Formel gebracht hat: "Die große Gefahr ist die reine Internationalisierung, eine auf den Markt reduzierte Gesellschaft", wird dabei nicht ernsthaft, nämlich als Kritik am Kapitalismus und an der Politik, geübt, sondern, wie von Touraine selbst, auf archaische Ängste einer Bedrohung von außen abgeleitet. Das "kompetitive Denken" hat sich hier wie vielleicht nirgendwo sonst eingepreßt, nachdem es seit der ökonomistischen Wende der sozialistischen Regierung 1983 unter dem Stichwort "Modernisierung" nicht nur zur Staats-, sondern auch zur Gesellschaftsdoktrin ausformuliert wurde - und dies ausgerechnet von der Linken, wohlgermerkt! "Zehn Jahre sozialistische Regierung haben durch einen vortrefflichen Kontrapunkt politischen Handelns lediglich den Kapitalismus in eine besonders rebellische Kultur eingepflanzt", zog vor einiger Zeit Marcel Gauchet Bilanz, Chefredakteur des *Débat*, einer den Sozialisten nahestehenden, aber unabhängigen politischen Zeitschrift (cf. *Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte* 3/1992). Entsprechende Erfolge vermelden denn auch die Sozialisten: "Als Mitterrand Präsident wurde, lag die französische Stahlindustrie tief in der Krise, heute ist sie auf Platz 1 in Europa", meinte z.B. ein Repräsentant der PS im Streitgespräch mit Cornelius Castoriadis, dem wohl einzigen nach wie vor den

Kapitalismus kritisierenden Intellektuellen Frankreichs. Hauptsache, Frankreich ist Sieger des europäischen Matches, die dahinterstehende gesellschaftliche Realität spielt dabei keine Rolle. Der Realitätsverlust der regierenden Sozialisten ist sogar schon so groß, daß Mitterrand und Fabius, der Parteivorsitzende, wiederholt den Franzosen erklärten, sie seien statistisch gesehen das reichste Volk Europas (Bruttosozialprodukt pro Kopf), ohne sich auch nur einen Gedanken darüber zu machen, wie diese Botschaft wohl bei den Leuten ankommt, von denen 50% wegen zu geringer Einkünfte von der Steuer befreit sind (Arbeitslose und Bezieher des Mindesteinkommens usw.). Leichtes Spiel für Le Pen, der den Ball auffängt und nur zu fragen braucht, was sich jeder Franzose fragt, nämlich, wenn dies denn stimme, wo dann der ganze Reichtum bleibe? Schon längst hat ein zweiter politischer Rollentausch stattgefunden: Während sich die Rechte in den 60er und 70er Jahren das Modernisierungsparadigma zueigen gemacht hatte und die Linke die soziale Frage betonte, um dann ihrerseits in den 80er Jahren den sozialen Fortschritt durch Modernisierung zu propagieren, so stellt heute die FN die Frage nach der sozialen Ungerechtigkeit, allerdings nicht gegen das Kapital, sondern gegen die angeblichen "Parasiten" der Gesellschaft.

*

Eine der archaischesten Ängste Frankreichs, auf die sich letztlich alle anderen zurückführen lassen, ist die *demographische Angst*. Die französische Niederlage von 1870/71 (und dann von 1940) wurde auf die niedrigere Geburtenrate der Franzosen und die zahlenmäßige Überlegenheit der Deutschen zurückgeführt und hat eine bis heute nahezu ungebrochene Politik des Natalismus eingeleitet. Die Angst

vor der deutschen Wiedervereinigung galt mithin der Zahl der 80 Millionen Deutschen, und anstatt die beiden Deutschlands voneinander zu subtrahieren - wie ja die Realität aussieht -, wurden und werden sie addiert und eine ominöse Wirtschaftskraft hochgerechnet, die letztlich allein auf der Zahl der Bevölkerung basiert. Dabei ist der demographische Abstand zwischen Deutschland und Frankreich so gering wie noch nie zuvor. Aber auch hier holt die Vergangenheit wieder die Gegenwart ein: Das *Institut National d'Etudes Démographiques*, das rechte wie linke Regierungen berät und eine (fast) unangetastete nationale Autorität darstellt, ist nicht zufällig 1945 in ungebrochener Tradition aus der pétainistischen *Fondation Carrel* hervorgegangen, "einer biologistischen, fanatisch natalistischen Institution", wie Hervé Le Bras, ein ehemaliger Mitarbeiter und Kritiker des INED feststellt, dessen Leiter Alfred Sauvy noch (oder wieder) 1979 enge Kontakte zu rechtsradikalen Kreisen pflegte. In seinem jüngst veröffentlichten Buch über die "demographische Obsession" der Franzosen kritisiert Le Bras nicht nur die Ideologie, sondern auch das vom INED gelieferte und ausgewertete Datenmaterial zur Bevölkerungsentwicklung in Frankreich. Auf dessen Daten bezugnehmend schrieb z.B. ein liberaler Politiker wie Michel Jobert 1976 vom "Autogenozid" Frankreichs und sprach ein damals radikaler Sozialist namens Mitterrand 1979 von der "Überalterung, die die Bevölkerung zum Aussterben verurteilt". Die "schwindende Lebenskraft" der Franzosen ist natürlich auch ein zentrales Thema von Le Pen. Tatsächlich wird aber überall gebetsmühenhaft die "Vergreisung Frankreichs" prognostiziert, während das Land seit 1945 eine bisher ungeahnte Bevölke-

rungsvermehrung erfahren hat - freilich zum großen Teil durch die Immigranten und deren in Frankreich geborene Kinder, die nach geltendem Recht vollwertige Franzosen sind. Doch genau da treffen sich alle demographischen Ängste, ob von links oder von rechts: "Unsere Identität ist bedroht", schrieb Giscard d'Estaing 1985, "weil unsere Bevölkerung stagniert oder sogar zurückgeht in einer Welt starker demographischer Expansion." (Man bemerke, daß für Giscard schon das Stagnieren gegenüber der Bevölkerungsexplosion der Dritten Welt eine "Identitätsbedrohung" mit sich bringt!) Und als Auftakt zu einer Intellektuellendebatte gegen den Rassismus (!) im *Nouvel Observateur* im Januar dieses Jahres schrieb dessen Herausgeber Jean Daniel von der Bedrohung durch "die Fruchtbarkeit der algerischen Frau", die "Enthusiasmus bei den extremistischen Algeriern" und "Erschrecken beim Rest der Menschheit" hervorrufen müsse: "Wissen Sie, daß die algerische Frau die Ägypterin überrundet hat (durchschnittlich sechs Kinder) in der Kapazität, kleine Unglückskinder in die Welt zu setzen, die nicht danach verlangt haben?" Nichts anderes ist die Propaganda Le Pens: Alleine durch seine Bevölkerungsvermehrung stelle der Maghreb eine Bedrohung Frankreichs dar. Selbst in der scheinbar nüchternsten Debatte über die zukünftige Rentenfinanzierung tritt dieser "normale" Rassismus in Erscheinung, denn die demographischen Statistiken berechnen eben nicht die tatsächliche Bevölkerungsentwicklung Frankreichs, nicht einmal die echte Zahl der französischen Staatsbürger, sondern nur die *Fruchtbarkeit der französischen Frau*. So prophezeite auch Marcel Gauchet in dem schon erwähnten Beitrag im *Débat* "aggressive Generationskämpfe" um die Rentenfrage: "Daher wird recht schnell

klar, daß die Welt der errungenen Freiheit gegenüber der Nachkommenschaft nur zum Preis eines sehr dezidierten Willens, Kinder zu machen, aufrechterhalten werden kann - was bald die staatsbürgerliche Pflicht par excellence sein wird." Im März dieses Jahres gab es einen Schwerpunkt im *Débat* um die Infragestellung des Sozialstaats durch die demographische Entwicklung. U.a. griff Didier Blanchet, Mitglied des INED, die Idee auf, die Rente an die Kinderzahl zu koppeln mit dem Ziel, die Zeugungsunwilligen im Alter zu sanktionieren und zu Lebzeiten zur selbständigen Altersvorsorge zu zwingen nach dem Motto: "Machen Sie Kinder oder Ersparnisse!" - eine Idee, die inzwischen auch in Deutschland aus CDU-Kreisen vorgebracht wurde. Auch der "extrem vorsichtige Umgang mit dieser Maßnahme", den Blanchet empfiehlt, würde aber den Effekt mit sich bringen, daß sich die "zivilisierte" Welt an die "Dritte Welt" annähert: Wie dort wären die ärmeren Schichten zur Kinderproduktion als Alterssicherung verdammt. Unabhängig davon wird aber klar: Der Rassismus ordnet sich in eine technokratische, ethnisch definierte Bevölkerungspolitik ein. Während die Vermehrung "reinrassiger" Franzosen gefördert wird, wird die Vermehrung und sogar schon die Präsenz der anderen bekämpft - und dies von rechts wie links, wenn auch in unterschiedlichem Maße.

Magazin

Jacques Derrida: Chora

Chora ist ein Text, den Derrida als Beitrag für eine Festschrift zu Ehren des französischen Historikers und Mythologen Jean-Pierre Vernant erstmals 1987 veröffentlicht hat. Dabei handelt es sich aber keineswegs über einen Text über Vernant, sondern vielmehr über Platon, genauer gesagt: über Platons *Timaios*.

Derrida selbst bezeichnet seine Studie als eine "Einleitung zu einer im Fortgang befindlichen Arbeit", und doch ist *Chora* das Fortschreiben einer 15 Jahre zuvor erschienenen Studie über Platon (*La pharmacie de Platon*), die in dem bislang noch nicht ins Deutsche übersetzten Werk *La dissémination* erschien. *La pharmacie de Platon* ist vornehmlich eine "dekonstruktive" Lektüre des *Phaidros*, worin die vom ägyptischen Gott Thot eingeführte Schrift die Rolle eines *pharmakon* spielt: sie ist nämlich zugleich ein Heilmittel, sofern sie die Ägypter weiser und gedächtnisreicher macht (274e), und ein Gift, sofern sie die Innerlichkeit der beseelten lebendigen Rede, den *logos*, untergräbt und "von außen vermittelt fremder Zeichen" (275a) die dokumentarische Schrift einführt. Was für Thot, den "Vater der Buchstaben", ein "Mittel für Erinnerung und Weisheit" sein soll, dies wird von Ammon, dem Gott-Vater, als ein überflüssiges Hilfsmittel getadelt. Eine ähnlich widersprüchliche Rolle, die das *pharmakon* im *Phaidros* spielt, wird Derrida in der späteren Schrift in bezug auf die *chora* im *Timaios* aufdecken.

Es gibt noch einen zweiten Hinweis zu *La pharmacie de Platon*, der ebenfalls die Rolle der Schrift betrifft. Es handelt sich hier um die Entdeckung Jean-Pierre Vernants, daß das antike Griechenland wesentlich zu einer Demokratisierung der Schrift beigetragen habe, indem sie nicht mehr länger - wie in den byzantinischen Reichen - das Privileg der herrschenden Kaste, nämlich das Privileg der für den Königshof tätigen Schreiber (*scribes*) war. Nachdem die Gesetze geschrieben

werden mußten, wurde die Schrift "demokratisch", sie wurde zu einem Gegenstand der Öffentlichkeit. (Diesen Faden wird Derrida übrigens 6 Jahre später zu seiner Einleitung - *Scribble* - zu Warburtons *Versuch über die Hieroglyphen* wiederaufnehmen.) Dieses Thema der Schrift wurde seit Derridas Einführung in Husserls späten Aufsatz *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentionalhistorisches Problem* zum Ausgangspunkt seiner Philosophie und Literatur umfassenden Reflexionen zur *Textualität*.

Welcher Bezug stellt sich nun über das Thema des *pharmakon* und desjenigen der Schrift zu Platons *chora* her, die an entscheidender Stelle des Entstehungsmythos im *Timaios* auftaucht? In den geläufigen Übersetzungen wird *chora* mit "Raum" bzw. mit "Platz" übersetzt. Mit dieser Übersetzung wurde bereits, wie Derrida wiederholt hervorhebt, eine Vorentscheidung über das Verständnis von *chora* getroffen, d.h. es wurde in bestimmte Interpretationsnetze gefangen. Da "Raum" und "Platz" im Deutschen nicht von einer Topologie und Materialität abtrennbar sind, hat man sozusagen a priori *chora* mit einer Bedeutung versehen, die der Beschreibung des *Timaios* zuwiderläuft. Sie gehört nämlich - neben den Gattungen, die das Immergleiche und das Werdende umfassen - zu jener dritten Gattung, die als "Amme alles Werdens" (49a) bezeichnet wird. Diese Wesenheit wird nun dadurch ausgezeichnet, daß sie die Dinge in sich aufnimmt, um ihnen alsdann Gestalt zu geben. Indem sich die Dinge in ihr einprägen, ist *chora*

zwar eine Gestaltgeberin, doch sie selbst nimmt keinerlei Gestalt an und steht deshalb "außerhalb von allen Erscheinungsformen" (51a). Und doch ist *chora* nicht einfach etwas Immaterielles oder Intelligibles, denn insofern sie sich wie eine Wachsschicht den in sie eindringenden Stoffen anpaßt, ist sie zumindest nicht Nichts. Aber ist sie deshalb schon ein Etwas? Derrida meint nun, daß man sich *chora* nicht über die Dialektik von Sein und Nicht-Sein nähern kann: sie ist weder eine Idee noch ein Seiendes. Gleichwohl sie alle Bestimmungen aufnimmt, besitzt sie keine davon als Eigentum. Trotzdem es *chora* gibt, läßt sie sich nicht über die Interpretationen identifizieren, die man im Laufe der langen Interpretationsgeschichte gegeben hat. Für Hegel etwa ist sie das "Formlose", das allererst die Formen aus sich entläßt. Die ihr zugewiesene Materialität - Hegel spricht von der "schlechten passiven Materie" (G.W.F. Hegel: *Theorie Werkausgabe*, Bd.19, Frankfurt 1982, S.101) - würde sie nämlich in den Rang eines ontologischen Typus erheben, den sie gerade nicht besitzt. In diesem Sinne wurde *chora* in der Regel, wie beispielsweise von Rivaud, als eine Metapher gedeutet. Präsupponiert wurde damit, daß der eigentliche Sinn von *chora* nur über den sinnlichen Umweg intelligibel werden konnte. Mit dieser Prämisse leugnet man jedoch, daß *chora*, wie es im *Timaios* heißt, keinerlei Wahrnehmung zugänglich und insofern nur durch "falsche Überlegung" (durch "ein Bastard-Denken") faßbar ist und deshalb nur "auf irgendeine sehr schwierige Weise am Denkbaren teilnimmt" (51a). Die Metapher reduziert diese "schwierige Weise" auf eine Eindeutigkeit, die den ontologischen Charakter von *chora* fixieren will. Doch Derrida stellt unmißverständlich heraus, daß mit *chora* die Opposition zwischen dem Eigentlichen und dem Figürlichen/Metaphorischen ihren Wert einbüßt: sie ist weder sinnlich noch intelligibel, weder Sein noch Nicht-Sein, weder Subjekt noch Objekt. *Chora* läßt

sich deswegen nicht durch diese Bestimmungen de-finieren, insofern sie ihnen allererst stattgibt, sie freisetzt.

Diese dem ursprünglichen Generierungsvermögen eigene Unentscheidbarkeit bringt Derrida zu Beginn seiner Studie in Bezug zu einer Stelle in Vernants *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*. Ähnlich wie sich in Freuds *Traumdeutung* der Traum gegen das Gesetz des zu vermeidenden Widerspruchs sträubt, entdeckt Vernant im Mythos - "im Kontrast zur Logik des Nicht-Widerspruchs der Philosophen" - "eine Logik des Zweideutigen und Zwiespältigen" (S.11). Gerade diese Logik, die die Opposition zwischen der Logik des *logos* und dem Mythos unterläuft, sieht Derrida in *chora* am Werke. Vor jeder Generierung und Situierung einer binären Logik, kann sie - eben weil sie nicht in den konkreten Bestimmungen aufgeht, die man ihr zuspricht - lediglich durch ein Denken erfaßt werden, daß der "Alternative zwischen der Logik der Ausschließung und der Teilnahme" (S.12) vorangeht: durch ein "Bastard-Denken". Gerade dieses Nicht-erfaßt-werden-Können der *chora* mit Hilfe einer binären Logik macht sie in den Augen Derridas mit dem *pharmakon* vergleichbar. In seinem Interviewband *Positions aus dem Jahre 1972* hat Derrida diese "Begriffe" - zu denen unter anderen der für sein Denken zentrale "Begriff" des Supplements (das Ersetzende und das Komplementierende) hinzutritt - als "Unentscheidbarkeiten" (*indécidables*) bezeichnet. Er führt darin aus, daß diese "Unentscheidbarkeiten Einheiten von Simulakren" seien, nämlich "'falsche' verbale, nominale oder semantische Eigenschaften, die sich nicht mehr innerhalb der (binären) philosophischen Opposition begreifen lassen und die sie dennoch bewohnen, sie desorganisieren und ihr widerstehen, ohne jemals einen dritten Term zu konstituieren" (*Positions*, Paris 1972, S.58).

Die Einbindung der *chora* in die Reihe der von Derrida untersuchten

Unentscheidbarkeiten macht seine Studie zu einem hervorragenden Beispiel einer dekonstruktiven Lektüre, vergleichbar etwa mit *La pharmacie de Platon*. Es gibt noch einen weiteren Grund, weswegen Derridas Lesart von Platons *chora* einen guten Einstieg in dasjenige bietet, was man - mit aller Einschränkung - die "Philosophie" Derridas nennen könnte. Die ganze Reihe der "falschen" Eigenschaften der *chora* - das Nicht-Vorhandensein einer Wesenhaftigkeit und eines Eigentums, die Negation jeglicher konkreten Bestimmung, die Übersteigerung der Opposition von aktiv/passiv, von Anwesenheit/Abwesenheit und schließlich ihre Charakterisierung als nicht-seiender Grund von Sein - sie alle kommen auch der "différance" zu, mit dem man Derridas Denken lange Zeit am ehesten identifiziert hat. Die Logik der Kausalität, von Ursprung und Folge, mißachtend, ist die *chora* vor-ursprünglich, vor und außerhalb aller Generation, hat sie nicht einmal den Sinn eines Vergangenen, einer vergangenen Gegenwart. Gerade dies gilt aber auch für die "différance", die eben "älter" ist als das Sein und "älter" als jede chrono-logische Ordnung (vgl. *La différance*, in: Marges, Paris 1972, S.3-29).

Neben der Explikation der Unentscheidbarkeit der *chora* und der hiermit verdeutlichten Struktur analogie zum *pharmakon* läßt sich Derridas *Chora* in einem weiteren Sinne als ein Fortschreiben von *La pharmacie de Platon* verstehen. Deutlich wird dies durch den Hinweis auf die von Vernant beobachtete gesellschaftliche Funktion der Schrift; aber mehr noch durch seine Bemerkung, daß das Werk Platons unabhängig von seinen "Inhalten" gelesen werden müsse, da diese lediglich die eingeschriebenen "Funktionen" in der Textur seien (*La dissémination*, Paris 1972, S.183). Diesen Faden nimmt Derrida in seiner späteren Studie wiederum auf, um den Nachweis zu erbringen, daß "die kompositorische Ordnung des Diskurses" im *Timaios* - unabhängig von den als platonisch identifizierten Inhalten - in der Weise einer "Programmatur" und einer "Voreinschreibung" durch eine "erzeugte Abgründigkeit" (S.35/8) geregelt wird. Vor allem geht es Derrida in seiner Diskursanalyse um die Aufhellung der Homologie, die zwischen der *chora* und den einzelnen diskursiven Elementen im *Timaios*

besteht. Für Derrida muß eine Diskursanalyse immer auch die Plätze der "Subjekte" beachten, die den Diskurs führen und an ihm beteiligt sind. Hierdurch gelangt er zu erstaunlichen Strukturanalogien zwischen *chora* und Sokrates: Auch Sokrates versteht sich nämlich einer dritten Gattung zugehörig - einer Gattung, die zwischen den ortlosen, umherirrenden Sophisten und den Philosophen und Politikern, die mit dem Ort des *oikos* und des *logos* vertraut sind, zu situieren ist. Doch diese dritte Gattung, zu der sich Sokrates rechnet, ist der neutrale Raum eines ortlosen Ortes, für den gilt, daß in ihm alles verzeichnet wird, ohne "für sich selbst" verzeichnet zu sein. Indem sich Sokrates auf diese Weise durchstreicht, wird nicht nur sein Verhältnis zu seinen Gesprächspartnern - den Philosophen und Politikern - deutlich, sondern ebenso sein Verhältnis zu *chora*: in gleicher Weise ist er der aufnahmebereite Empfänger - aber auch der Gestaltgeber/Stattgebende, indem er die Reden der anderen ermöglicht. In einem "unersetzlichen und nicht zu plazierenden Platz" (S.46) nimmt Sokrates das Wort von denen auf, vor denen er sich durchstreicht; doch gleichfalls nehmen sie das Wort auf, da Sokrates es möglich macht, daß sie sprechen.

In einem weiteren signifikanten Schritt geht es Derrida um die Aufhellung der Homologiebeziehungen, die ausgehend vom "Behältnis" den Diskurs des *Timaios* strukturieren. "Behältnis" ist nicht allein eine Konnotation von *chora*, es steht zudem nicht nur in Relation zu dem "aufnehmenden" Sokrates, sondern ebenso in Relation zu den komplizierten Verschachtelungen der Erzählungen im *Timaios*. Und in der Tat erweist sich die Strategie der Inszenierung als eine Verschachtelung von Diskursen narrativen Typs. Die von Derrida aufgedeckte Homologie zwischen den einander umfassenden Erzählungen und dem geschilderten Inhalt des *Timaios*, nämlich der aufnehmenden/umfassenden Funktion von *chora*, geht so weit, daß *chora* den mythischen und fabulösen Erzählungen, die in ihrer sukzessiven Folge in bezug auf die jeweils nachfolgende Erzählung die Funktion des Aufnehmens und Einschließens ausüben, ihren Ort zuweist und ihnen stattgibt (S.55). Das semiologische Gesetz der Verkettung, das

Derrida in den textuellen Bezügen aufzudecken versucht, läßt sich nun aber auch auf seinen eigenen Diskurs übertragen: Wenn im *Timaios* die Verkettung über die am Vortag geführte Rede des Sokrates erfolgt, schließlich über die in situ erfolgte Zusammenfassung von Sokrates, weiter über die am Vortag von Kritias berichtete Erzählung, schließlich über die in situ vorgetragene Wiederholung der Erzählung durch Kritias, weiter über die Erzählung des alten Kritias, der seinem Nachkommen von einem Gespräch mit Solon erzählt, der seinerseits von seinem Gespräch mit einem alten ägyptischen Priester erzählt - dann läßt sich diese Verkettung auch auf Derridas Lektüre der Verkettung übertragen: auch sie folgt diesem Gesetz: *La pharmacie de Platon* ist eine "Einleitung" zu *Chora*, während *Chora* selbst eine "Einleitung zu einer im Fortgang befindlichen Arbeit" (72) ist.

Wie lassen sich nun diese im platonischen Text aufgedeckten Strukturanalogien mit dem Platonismus selbst vereinbaren? Folgen wir der Argumentation Derridas, dann ist der Platonismus - d.h. eine ganz bestimmte, themenzentrierte Lesart der platonischen Texte - ein notwendiger Effekt. Wird dieser Effekt jedoch verabsolutiert, dann wird notgedrungen das "Spiel zwischen dem Text und dem Thema" - "zwischen dem, was geschieht, und dem, was kundgetan wird, sowie zwischen den sukzessiven Einschließungen der 'Behältnisse' in 'Themen und Thesen'" (S.59) - unterdrückt. Die hermeneutische Lektüre ist ein Vergessen des *Textes*, nämlich in dem Sinne, daß der Philosoph gegen die Schrift schreibt, um im Schreiben den Verlust durch die Schrift wettzumachen: erst durch diesen Ausgleich wird er die Immanenz des logozentrischen Zirkels affirmieren können. Die Hermeneutik erkennt, daß der Text lediglich thematische Effekte produziert und sie erkennt, daß mit dem Vorherrschen eines textuellen Systems das Thema nicht existiert (*La dissémination*, S.285). Dasselbe Verkennen herrscht bei der traditionsgemäßen Rede vom "Platonismus" vor: er ist weiter nichts als das "Thema, welches man durch Kunstgriff, Mißverständnis und Abstraktion aus dem Text herausgezogen, welches man der von 'Platon' geschriebenen Fiktion entrissen haben wird. Hat man diese Abstrak-

tion erst einmal überbesetzt und entfaltet, so wird man sie über all die Falten des Textes, seine Listen, Überdeterminierungen und Vorbehalte erstrecken, die damit der Verdeckung und Verbergung anheimfallen" (S.59f). In einem Text aus dem Jahre 1971 hat Derrida programmatisch die "Kehrseite" einer derartigen hermeneutischen Lektüre skizziert: "den philosophischen Text studieren in seiner formalen Struktur, in seiner rhetorischen Organisation, in der Besonderheit und Verschiedenheit seiner textuellen Typen, in seinen Modellen der Exposition und Produktion (...), in dem Raum seiner Inszenierungen und in einer Syntax, die nicht nur die Artikulation ihrer Signifikate, ihrer Referenzen zum Sein und zur Wahrheit ist, sondern die Anordnung ihrer Vorgänge und all das, was darin einbegriffen ist" (*Marges*, S.349).

Klaus Englert

Jacques Derrida: *Chora*. Hrsg. Peter Engelmann, Edition Passagen 1990

"Eine Ästhetik der Natur" aus der Ferne zu ihr

Eine Ästhetik der Natur wäre von großer Dringlichkeit. Mit systematischem Anspruch wurde sie seit Hegel nicht mehr unternommen, und sie war hier bereits ein Derivat der Kunstwerkästhetik. Vor allem aber drängt sich in den letzten Jahrzehnten mit zunehmender Evidenz auf, daß das Fehlen einer ästhetischen Theorie der Natur in einem Zusammenhang mit der beschleunigten Zerstörung der Natur steht.

So gewiß der Mangel an Naturästhetik nicht die Ursache der Naturkrise ist - wohl aber zu deren kulturellen Indikatoren gehört -, so gewiß wird es eine konstruktive, nicht nur Vermeidungsimperativen gehorchende Revision des zerstörerischen Umgangs mit Natur nicht geben - ohne Naturästhetik. Diese gehört zu den notwendigen, wenn auch nicht hinreichenden Bedingungen der zivilisatorischen Stilisierung und technischen Aneignung von Natur. Gibt es mithin eine praktische Dimension von Naturästhetik - zurecht erweitert Seel seine Begründung des Naturschönen zu einer "Ethik der Natur" -, so hätte sie sich mit den Mächten ihrer Verhinderung auseinanderzusetzen: ihrer gesellschaftlichen Lage also. Denn Naturästhetik ist zu wichtig, als daß es beim akademischen Aufweis bleiben dürfte, sie im Rahmen einer nachmetaphysischen Philosophie *denken* zu können. Und das gesellschaftliche Bedürfnis nach naturästhetischen und -ethischen Klärungen - die publizistische Diskussion des Seel-Buches zeigt dies - ist zu drängend, als daß Philosophie hier 'bei sich' bleiben dürfte. Nach so viel historischem Versäumen endlich eine "Ästhetik der Natur", die gleich wieder stillgestellt würde - Theorie als nature morte: das darf nicht passieren. Freilich, so viel vorweg, ist Seel an einer solchen nicht nur theoretischen, sondern auch historischen Positionierung seiner Theorie nicht eigentlich interessiert: und das wird sich als symptomatisch erweisen.

Daß die Chancen einer Naturästhetik in unserer Kultur heikel sind, hängt vorrangig damit zusammen, daß die Tempi und Rhythmen der realen Naturentwicklung einerseits und einer kulturellen Verbreitung praktischer wirksamer Naturästhetik andererseits völlig verschieden sind. Es ist möglich, daß die Naturkrise aufgrund des Wach-

tums der Weltbevölkerung und des Ausbleibens struktureller Eingriffe in den Naturabbau derart beschleunigt wird, daß dabei so empfindliche Entwicklungen wie die Einübung von naturästhetischen Praktiken als erste untergehen könnten.

Wenn man, in Anlehnung an Kant, die Naturästhetik versteht als die praktische Gestaltung und differenzierte Wahrnehmung der Natur nach Gesichtspunkten der lebenszuträglichen Lust, der intensiven Dissonanzzerfahrung (das Erhabene), der schönen Wohlgeordnetheit des Mannigfaltigen in seiner Einheit, der zwecklosen Zweckmäßigkeit und der Achtung für die "Technik der Natur" -: dann bemerkt man sogleich, daß eine solche Ästhetik Vermögen und Haltungen voraussetzt, zu deren Ausbildung langfristige Bildungsprozesse erforderlich sind. Auch wenn Kant die Ästhetik transzendental begründete, so mußte er doch so gut wie das ganze 18. Jahrhundert, daß Ästhetik an hohe Niveaus von Bildung und Sinnesbewußtsein gebunden war. Dabei ging es Kant hinsichtlich der Naturästhetik sogar *nur* um deren Rezeptionsseite: letztlich um eine Selbsterfahrung des Subjekts, welches, in distanzierter Haltung, angesichts von Naturschönem oder Erhabenem eine innere Übereinstimmung seiner Vermögen erfährt, in der Achtung der Natur mithin letztlich ein Anlaß gewinnt zur reflektierten Achtung des eigenen Selbst in seiner Intelligibilität. Trotz dieser Einschränkung ist Kant der letzte bedeutende Theoretiker, der das Naturschöne noch vor dem Kunstschönen rangieren läßt. Mit Hegel beginnt der Zerfall der Naturästhetik auch theoretisch. Seither rangiert das Artificielle vor dem Schönen der Natur so eindeutig, daß bis auf, allerdings bedeutende, Ansätze bei Bloch und Adorno kein Philosoph des 20. Jahrhunderts

sich veranlaßt gesehen hat, eine ästhetische Theorie der Natur auch nur zu versuchen. Ästhetisch gesehen verfiel das Naturschöne und Naturerhabene in der Moderne weitgehend der Verachtung - woran die (oft reaktionäre) Tradition der Naturdichtung und Heimatkunst so wenig etwas änderte wie gewichtige Kontrapunkte, wie z.B. Paul Klee oder Franz Marc. Vielleicht gerät in jüngerer Zeit daran einiges in Bewegung (in der bildenden Kunst ebenso wie in der Literatur): die traditionellen Künste gewinnen, teilweise, ein lebendiges Verhältnis zur Natur zurück, während die Denker und Macher der Neuen Medien den "digitalen Schein" kulturell zu universalisieren trachten.

In der schwachen Stellung der Naturästhetik drückt sich eine doppelte Entfremdung der Moderne aus. Daß die Ästhetik aus der Wahrheit ausgeschlossen wurde, traf die Naturästhetik besonders nachhaltig; denn die Natur als Objekt der Naturwissenschaften wurde in die Regie des letztlich technischen Wissens genommen. Das bedeutete den rigorosen Ausschluß ästhetischer Einstellungen zur Natur aus den Wissenschaften. Als Subjekt des Wissens tritt man aus der Distanz einer Natur gegenüber, hinsichtlich derer der Mensch der andere und die gegenüber dem Menschen das Fremde ist. Zudem kam Natur in den Wissenschaften nur als experimentell arrangierte zur Geltung. Nicht in ihrem Sich-Zeigen wurde sie Thema der Wissenschaften, sondern in den Formen, in denen sie - technisch - zur Erscheinung gebracht wurde. Schließlich hängt der Verfall der Naturästhetik mit einer Verdrängung des Leiblichen aus dem Selbstbewußtsein des Menschen zusammen. Der Leib als die Natur, die wir selbst sind, wurde ebenso wenig zum Thema der Medizin wie der Philosophie: sondern nur der Körper, insofern er als res extensa in Strategien der Bemeisterung und Instrumentalisierung eingebaut werden konnte.

Die von Westeuropa ausgehende technische Ausbeutung der Natur ist folglich komplementär zu sehen mit dem Verfall einer Naturästhetik, für die es seit der Romantik keine wesentliche theoretische oder kulturelle Deckung mehr gab. Das gegenwärtig angestiegene ästhetische Bedürfnis nach Natur ist keineswegs in einer womöglich verbreiteten Naturästhetik motiviert. Im Gegenteil werden Ökologiefragen

zumeist nur in selbst wieder technisch-naturwissenschaftlichen Ökosystemtheorien thematisch, welche die Einbeziehung der ästhetischen Dimension nahezu vollständig vermissen lassen. Und dort, wo die lädierte Natur sich eigenleiblich, als umweltbedingte Schädigung der Gesundheit aufdrängt, da werden Antworten durchschnittlich auf der Ebene einer diätetischen Lebensführung gesucht, die keineswegs eine Naturästhetik des kleinsten Raumes, des eigenen Leibes, begründen. Vielmehr herrscht auch hier ein technizistisches Verständnis des eigenen Leibes vor.

An diesen kulturellen Erscheinungen ist abzulesen, daß für eine Umsetzung von Naturästhetik auch in den industriellen Gesellschaften Zeiträume beansprucht werden, die möglicherweise nicht mehr zur Verfügung stehen. Die Disproportion der beiden Zeiten - der Zeit der durch Industrialisierung und Bevölkerungsexplosion forcierten Naturzerstörung und der Zeit der kulturellen Differenzierungsprozesse, die zur Entwicklung einer Naturästhetik erforderlich sind - diese Disproportion kann dazu führen, daß die Neuorientierungen des Leib-Seins des Menschen nicht mehr zu einer praktisch wirksamen Entfaltung kommen können. Tatsächlich aber wird die Weise, in der wir Leib sind und haben, die Weise, in der die leiblichen und sinnlichen Spürvermögen kultiviert werden, aber entscheidend für das Schicksal einer Naturästhetik sein. Empfindlichkeit - nicht als moralisches, sondern ästhetisches Vermögen - ist als ein hochrangiges kulturelles Entwicklungsziel allererst durchzusetzen. Die immer schon ästhetischen Stile, in denen wir Städte bauen, Landwirtschaft betreiben, mit Tieren und Pflanzen umgehen, Verkehrssysteme etablieren; die immer schon ästhetischen Stile, in denen wir spüren, lieben, wahrnehmen, kreativ sind, kommunizieren, begehren - also leibliche Lebewesen sind -: diese Stile werden jedenfalls darüber entscheiden, ob wir weiterhin die natürliche Mitwelt und unseren Leib wesentlich in einer Ästhetik der Gewalt oder in einer Ästhetik der Allianz, der Schonung, der Achtung, der Behutsamkeit und des Sympathetischen einrichten werden.

Im knappen Umriß sind dies die gegenwärtigen Voraussetzungen, von denen her der Anspruch Seels seine Aktualität und seine Position gewinnt.

Die drei tragenden Säulen der Seelschen Ästhetik sind die Kapitel, in denen er die Natur "als Raum der Kontemplation" (38-88), als "korrespondierender Ort" (89-134) und "als Schauplatz der Imagination" (135-184) entwickelt. Natur 'als...' - das will sagen: Seel untersucht drei charakteristische Einstellungen des Menschen zur Natur (und nicht diese selbst, insofern sie sich etwa in drei Weisen 'zeigt'). Daran werden zwei zusammenhängende Impulse deutlich: Seels Ästhetik ist erklärmaßen "nachmetaphysisch", "antiholistisch" ("nominalistisch") und sie ist transzendentalistisch. Seel will die Naturästhetik sowohl aus ihrer onto(theo)logischen Klammer wie aus ihrer metaphysischen Substantialisierung befreien, die er noch in neueren Versuchen einer holistischen Naturethik (z.B. Meyer-Abich) oder der kompensatorischer Versöhnung mit der unumkehrbaren Zerstörung des Kosmos-Denkens (z.B. J.Ritter) wirken sieht. Und - das ist nur konsequent - Seel vollzieht für die Naturästhetik, auch gegen Bloch und Adorno, die Kantische kritische Wende nach, indem er, prononciert anthropozentrisch, den ästhetischen (oder ethischen) Wert von Natur nicht in ihr selbst fundiert (etwa physiozentrisch), sondern in der individuellen und sozialen Werthaftigkeit von Erfahrungen, die sich als *Folge* spezifischer Einstellungen zur Natur ergeben: im Reichtum und der Qualität ästhetischer Erfahrungen von Natur liegt der Beitrag zu einer Ethik des guten Lebens als Komplement des richtigen Lebens. Darauf läuft es hinaus - mit der Pointe des Vorrangs des Subjekts vor Natur (als ästhetischem Gegenstand) und einem Primat des Ethischen gegenüber dem Ästhetischen. Dies darf man wohl den durchgehenden Kantianismus der Seelschen Theorie nennen, die ihre argumentative Bewegung als "Umweg" (365) - über die Naturästhetik - zur Ethik bestimmt. In keinem Fall geht es in anthropologischer Konsequenz darum, dem, was in der ästhetischen Erfahrung von Natur als deren (mächtiges) Hineinragen ins menschliche Dasein sich mitteilt, theoretische Geltung zu verschaffen - das hält Seel für vorkritisch. Sondern "profane" Naturästhetik heißt, daß deren Konzeptualisierung radikal in der Analyse derjenigen ästhetischen Einstellungen aufgeht, die zur Natur einzunehmen dem Subjekt prinzipiell möglich ist.

Diese sind, wie gesagt, das *kontemplative*, das *korrespondierende* und das *imaginative* Verhältnis. Das kontemplative Verhältnis zur Natur bestimmt Seel so, daß dabei in einer handlungsentlasteten Situation Natur als sinnfremdes Spiel ihrer Erscheinungen wahrgenommen wird; im korrespondierenden Verhältnis 'antworten' ihre Gestalten - bestätigend, erweiternd oder abweisend - auf normative Bestände der Lebenspraxis; im imaginativen Verhältnis nehmen wir Natur - assoziiert mit unserem Bildgedächtnis - im Schema von Werken der Kunst auf. Sind wir einmal abstinert im Sinne des interesselosen Interesses an den Phänomenen selbst; sind wir dann namens des existentiellen Interesses an Orientierung involviert in die positiven oder negativen Korrespondenzen der wahrgenommenen Natur mit den Gestalten und Stilen, Normen und kulturellen Selbstverständlichkeiten unserer Lebenswelt; so suchen wir schließlich den "Kunstschein der Natur" (159) als spielerische Projektion und Improvisation von Welt-Bildern und Lebens-Formen. Der 'Ton' dieser Kapitel wird wesentlich von den feinen phänomenologischen Beschreibungen eigener und künstlerischer Naturwahrnehmungen bestimmt, mit denen Seel die drei Naturverhältnisse in einer reich differenzierten Anschaulichkeit entwickelt. Seel ist ein ausgezeichnete Phänomenologe ästhetischer Phänomene. Gegenüber den dogmatischen Teilen des Buches führt Seel hier eine geschmeidige, gegenstandsnahe Sprache, die auf die Gegenstände ebenso spürfähig und tastend reagiert wie sie diese analytisch-begrifflich transparent macht. Der systematische 'Anspruch' der Kapitel dagegen besteht darin, daß die drei Teilmomente *die* transzendente Gliederung ästhetischer Erfahrung überhaupt abgeben sollen. Wie im weiteren Verlauf absehbar wird: es sind die in der "zweiten Korrespondenz" (293ff) spannungsreich (nicht harmonisierend) aufgehobenen und integrierten Strukturen der allgemeinen Ästhetik. Ausdrücklich wird Naturästhetik zum Paradigma der ästhetischen Theorie überhaupt und tritt, unter der Hand, so in Konkurrenz zu Adornos nachgelassener Kunsttheorie. Dieser Konkurrenz gehe ich hier nicht nach.

Der allgemeinästhetische Anspruch drückt sich auch darin aus, daß Seel in den streng parallel ge-

bauten Kapiteln jeweils einen Abschnitt "Es muß nicht Natur sein" beifügt, worin das kontemplative, korrespondierende und imaginative Verhältnis auch an nicht-naturhaften Phänomenen demonstriert wird. Um so deutlicher tritt dadurch die jeweils spezifische Leistung der drei Naturverhältnisse hervor. Was man in ihnen erfährt, *muß* man zwar nicht an Natur erfahren, doch *daß* man es an ihr erfahren *kann*, macht auf drei Qualitäten des Naturästhetischen aufmerksam: Für die Kontemplation ist "die Natur einerseits das erste *Medium* ... und eine unvergleichliche Schule ...; andererseits das unersetzliche *Paradigma* jeder angemessenen Theorie der Kontemplation" (69). In Hinblick auf die aktiv hergestellte Korrespondenz ist "dieses 'Machen' ... ein Finden, das durch kein Erfinden, kein Herstellen, ersetzt werden kann" und gerade darum zur exemplarischen "Variation und Überschreitung der lebensgestaltenden Kulturformen" (116) taugt. Die "freie Imagination der Natur" wiederum ist "selbst eine einzigartige - durch Kunst *und* Natur gegebene - Weise der Begegnung und des Umgangs mit Formen der Kunst" (170). Hier mag angemerkt sein, daß die Spezifik der ersten beiden Verhältnisse im außerästhetischen *Gebrauch* liegt, den der Mensch von Natur macht. In allen drei Fällen jedoch ist Natur die wie immer auch zu 'sprechender' Evidenz stilisierte *occasio* von *ästhetischen Verfahren*, die *nichts und niemandem gelten als dem Menschen*. Die 'Natur selbst' bleibt der Seelschen Ästhetik so äußerlich wie das Ding an sich der Kantischen Erkenntnistheorie. Das hat zwiespältige Folgen.

Deren positiver Effekt besteht darin, daß Seel gerade aufgrund der kritizistischen Selbstbegrenzung seiner Ästhetik hinsichtlich aller drei Naturverhältnisse jeweils metaphysische oder ideologische Varianten ausmachen kann. Dies ist etwa die metaphysische Unterstellung, wonach die Kontemplation eines die Dinge durchscheinenden substantiellen Sinns gewahr werden könnte. Dies ist des weiteren z.B. der Versuch, die Natur als Ganze zu einer dem Lebensinteresse des Menschen positiv rapportierenden Korrespondenz zu stilisieren: die 'immer schon' unvordenklich bestünde oder 'noch nicht' erreicht, aber utopisch anzustreben sei. Dies ist schließlich z.B. die Vorstellung, jegliches Scheinen der

Natur sei der Kraft ästhetischer Imagination, dem Vermögen also der Kunst entliehen.

So überzeugend im einzelnen diese, an exemplarischen Theorien vorgeführte Kritik ist, so problematisch sind jedoch die zugrundeliegenden theoretischen Voraussetzungen. Als Literaturhistoriker lese ich mit Verblüffung, daß Seel als transzendente und universelle Strukturen auszeichnet - Kontemplation, Korrespondenz, Imagination -, was doch (auch?) historische Charakteristika des Genusses, der Reflexion und der Kritik von Kunst sind. Die freie sinnliche Anschauung, 'ohne Sinn und Verstand', ohne pragmatische Funktionalisierung, diese vielmehr unterbrechend - sie ist doch selbst ein kulturell Gewordenes, die Wahrnehmungsform nämlich der 'Freizeit' des kunst- und natursinnigen Bürgers jenseits der Sphäre der Arbeit, jenseits aber auch der Sphäre der Religion, deren 'kontemplative' Typiken profaniert, nämlich der Natur und der Kunst vererbt wurden. Die Professionalisierung der Kontemplation durch Künstler des 19. Jahrhunderts begründete ästhetikgeschichtlich den keineswegs egalitären, sondern elitären Ästhetizismus, dessen beste Leistungen gerade darin bestanden, jedwedes ob natürliches oder künstliches Ding zur *occasio* entpragmatisierter, sinnfreier Anschauung zu machen. Hatte Thomas Mann, Hofmannsthal (oder gar Carl Schmitt bezüglich der Romantik), von Robert Musil zu schweigen, dieses Verhältnis in seinen herrschaftlichen (imitatorisch grandseigneuralen) Konsequenzen nicht derart durchdacht, daß man danach nicht ohne weiteres erwarten mochte, ein Philosoph könne mit (dekontextualisierten) Zitaten eines Handke, Ponge oder Pessoa die 'profane Erleuchtung' der Dinge zur transzendental-universalistischen Struktur erheben? Gerade wenn Naturästhetik als Theorie des Subjekts entwickelt wird, das sich zu Natur ästhetisch verhält, sollte man nach Pierre Bourdieu's Buch "Die feinen Unterschiede" nicht jede historische Reflexion auf die soziale Konstitution des Habitus-Charakters von ästhetischen Einstellungen unterlassen.

Das gilt auch für die beiden anderen ästhetischen Verhältnisse. Das korrespondierende Verhältnis hat seine Pointe darin, daß in der Natur Gestalten sozialer Lebensentwürfe begegnen, d.h. Gestalten prakti-

scher Vernunft (nur in ihrem Rahmen haben Korrespondenzen Bedeutung). Dies ist, positiv oder negativ, eine radikal anthropozentrische Position, gegen die zumindest einzuwenden wäre, daß Seel nicht nur hier, sondern überall *jede* Reflexion darauf verabsäumt, daß der Mensch, der in Natur Gestalten des Lebens erscheinen sieht, selbst, vom Leibe her, Natur ist. Bei Seel tritt Natur in Korrespondenz zum Menschen als dem immer schon aus ihr herausgetretenen, nicht ihr angehörendem. Damit wiederholt Seel aber nur eine *historische Figur menschlichen Selbstverständnisses*, das gerade sub specie einer Naturästhetik revidiert werden könnte (und müßte). Gehört es doch zu den historisch starken, wenn auch heute eher seltenen korrespondierenden Erfahrungen, daß in den nicht-intendierten, widerfahrenen Wahrnehmungen von Natur immer wieder Menschen, in überwältigender Form, sich inne wurden in dem, worin sie unverfügbar selbst Natur sind - so weit auch aus ihr der Mensch sich geschichtlich entfernt zu haben scheint.

Im imaginativen Verhältnis schließlich wird jene Attitüde verlängert, in der Natur zur 'Bildungs-natur' wurde. An ihr wird 'ersehen' oder 'gelesen', was in gleichsam intertextueller oder ikonologischer Assoziation zur Kunst steht. Aus der Natur wird abgerufen, was zum "Mnemosyne-Atlas", zum Bildgedächtnis und Textarchiv der Gebildeten gehört. Dies kann man machen - und es bereitet gewiß vielen Genuß. Diese Erfahrung wäre aber erst einmal mentalitätsgeschichtlich, nicht transzendental zu rekonstruieren.

In den drei Grundkategorien verbergen sich mithin historische Positionen ästhetizistischer, moralischer und bildungsmäßiger Provenienz. In allen drei Kategorien kann sich das tradierte Selbstverständnis der bürgerlichen ästhetischen Bildungseliten verbergen, die teils in antibürgerlicher Opposition zur technischen Zivilisation, teils in Übereinstimmung mit ihr, im Bereich der Kunst und der ästhetisierten Natur charakteristische Habitus ausbildeten, Wahrnehmungskulturen entwickelten und kompensatorisch Bedürfnisse befriedigten. Eine "Ästhetik der Natur" aber, die nach den möglichen historischen Kräften hinter dem Rücken der Kategorien nicht einmal fragt, wiederholt die Defekte des Transzendentalismus.

Doch selbst wenn man Natur auf 'immer schon durch Wahrnehmung konstituierte Natur' beschränkt und das Subjektverhältnis zu ihr darum zum Zentrum der theoretischen Analyse wird, so weist die Arbeit Seels auch innerhalb dieses Rahmens systematische Leerstellen auf. Gänzlich unberücksichtigt bleibt eine Differenzierung der ästhetischen Verhältnisse nach den *Medien* ihrer Konstitution: daß Alltagswahrnehmung von Umgebungen sich unterscheidet von künstlerischer, und diese wiederum zu differenzieren ist, je nachdem, ob es sich um sprachliche, bildkünstlerische, filmische oder simulationstechnische Vergegenwärtigungen von Natur handelt, fällt Seel nicht bei. Ebenso entgeht ihm, daß es wohl kaum eine subjektbezogene Naturästhetik geben kann, die über die Einbeziehung der spezifischen Leistung der fünf Sinne hinaus nicht auch die Wahrnehmungsbilder in Korrelation zu *Bewegung* und *Geschwindigkeit* berücksichtigt. Seel theoretisiert durchweg Einstellungen zur Natur, die sich aus Erfahrungen von bildender Kunst, Literatur und müßigem Verweilen in Natur herleiten; dabei herrscht so viel undurchschaute "kulturelle Selbstverständlichkeit", daß Seel die Wirklichkeit der Mediengeschichte bzw. der Bewegungstechniken in der kulturellen Bildung naturästhetischer Einstellungen nahezu völlig entgeht.

Die phänomenologische Reduktion im Dienst der transzendentalen Auszeichnung dreier reiner Typen von Wahrnehmung 'vergißt' ferner die Goethesche Einsicht, wonach alle Wahrnehmung schon Theorie oder, nach Hegel, historisch vermittelt ist: eine reine und selbstreflexive Wahrnehmung kann es nicht geben - jedenfalls und gerade in der Naturästhetik nicht. Selbst die "kontemplative" Dingwahrnehmung mit ihrer von allem Sinn befreiten Konzentration auf nichts als das Phänomen entspricht kulturellen Mustern. Und dies, daß sie eine historisch bestimmte Kulturform darstellt, macht ihren Reichtum und ihre Unersetzlichkeit aus - nicht ihr transzendentaler, von der Materialität der Dinge wie der Konkretheit der Subjekte gleichermaßen abgelöster Charakter.

Von besonderer Delikatesse ist der jeweils zu allen drei Naturverhältnissen wiederholte Satz: "In

dieser Bestimmung ist von Natur keine Rede - aus gutem Grund." (111, analog: 62, 160). Der "gute Grund" -: er liegt in der unterschiedenen Subjektzentriertheit der Seeligen Theorie. Dies ist das eigentlich Anstößige, wenn nicht Skandalöse des Buches. Ich gebe zu, daß ich nicht entfernt damit gerechnet habe, man könne eine "Ästhetik der Natur" zu schreiben versuchen, die in so prinzipieller Weise zurückweist, dabei von Natur sprechen zu müssen. Hier tritt hervor, was es heißt, "profan" schreiben zu wollen: gehorsam den Normen, welche in der subjektzentrierten Philosophie als rational erklärt wurden. Dies will ich an zwei Punkten erläutern.

Fehlt es hinsichtlich der kategorialen Bestimmung der ästhetischen Naturverhältnisse an der historischen Reflexion auf die Genesis und den Habitus des kontemplativen, korrespondierenden und imaginativen Subjekts, so mangelt es bezüglich der "Ästhetik der Natur" an jeder Bereitschaft, zu erwägen, ob dieser Genetiv sowohl objectivus wie subjectivus Sinn macht, nein, gewinnen *muß*. Die vernünftige platonische Einsicht, daß Wahrnehmung der Zusammenschluß von Wahrgenommenem und Wahrnehmendem ist, muß bei der Analyse jedes Wahrnehmungsbildes und insbesondere solcher von Natur zur Berücksichtigung der Mitaktivität des Gegenstandes führen. Vermutlich hält Seel so etwas für Metaphysik. Doch hier liegt m.E. das zentrale Aufgabenfeld einer Naturästhetik. Der mehrfach beschriebene Bodensee im Ausblick des Seelschen Arbeitszimmers ist wahrlich unterschätzt (und theoretisch mißbraucht), wenn er zu nichts anderem dient als zur Kulisse der Explikation von Wahrnehmungsformen des Betrachters. Ich möchte dagegen behaupten, daß eine Ästhetik, die nicht von der Eigenmacht der Natur in jedem ihrer Wahrnehmungsbilder ausgeht, ihr wirkliches Zentrum verfehlt. Es ist für die Ästhetik der Natur in keiner Weise gleichgültig, welche Gegenstands- oder Phänomenbereiche historisch zu welchen Wahrnehmungsformen Anlaß boten. Oder noch stärker: nur eine Theorie, die den Baumgartenschen Ansatz einer Ästhetik als *sinnliche Erkenntnis* durch Kant als endgültig überholt ansieht, kann heute so radikal vom Gegenständlichen absehen wie Martin Seel. Das historische Archiv jedoch, das sich in den Wahrnehmungsbildern z.B.

von Meer oder Hochgebirge, von Rasenstück oder Himmelszelt, vom Spiel der Farben und Töne in einem Buchenwald oder vom Unheimlichen und Erhabenen der Wüste, von Affenfamilien und Pflanzenmetamorphosen gebildet hat -: dieses Archiv ist keineswegs nur einer Archäologie der Bildungsproduzenten zugänglich, sondern es stellt die differenzierte Kulturgeschichte sinnlicher Erkenntnis dieser Phänomene dar. Darin kommen die Dinge und Lebewesen in bestimmter (nicht 'wesenhafter') Weise zur Sprache, zur Menschen-sprache (oder zur Menschenkunst) - und zwar so, daß es - bei z.B. kontemplativer Einstellung - keinerlei Austauschbarkeit gibt zwischen dem Rasenstück oder der Meereslandschaft, in welche(s) jemand sich versenken mag. Die Kontemplation - wie jede andere Einstellung auch - trägt den 'Ton' ihres Gegenstands und erhält dadurch ihre Differenz, Spezifität, ihren Reichtum und ihr Besonderes. Jede Kontemplation - und das gilt ebenso für die Korrespondenz und die Imagination - bliebe leer, abstrakt, langweilig also und ein bloßes Wiederholungsritual, wenn sie nicht in einer ans Inkommensurable reichenden Weise den Eigensinn der Dinge der Natur, der natürlichen Mitwelt und der Natur als ganzer (je nachdem) mitspräche. Dann hätte Naturästhetik, als immer arme Theorie, allerdings den Versuch zu einer Typik der differentiellen Natur-sphären in ihrer die Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung des Menschen *bestimmenden* Kraft zu wagen. Das hat nichts mit Metaphysik, nichts mit Ideologie von Natur zu tun; und ist etwas anderes als die Achtung, die wir, auch nach Seel, der Natur im existentiellen Interesse unseres guten Lebens zollen sollten; sondern es ist die ästhetische Achtung vor der gegenstandsspezifischen Mächtigkeit, mit der Natur unsere Bilder von ihr produziert. Eben deswegen erhalten die Atmosphären und Physiognomien der Natur weit über den beiläufigen Status, den sie bei Seel einnehmen, für eine Naturästhetik systematischen Stellenwert. Dann erst auch wäre es möglich, eine Ästhetik jenseits des Anthropozentrismus zu entwickeln. Eine Ästhetik der Natur kann, auch nach-metaphysisch, und sie muß es gerade dann: physiozentrisch sein (wenn auch nicht im Sinn der griechischen physis, weil der Einzugsbereich der Naturästhetik die zweite (künstli-

che) Natur mit umfaßt; und dies auch nicht ohne Rücksicht auf die gewaltige Macht, die der Mensch unterdessen in der Natur mittlerer Größenordnung darstellt).

Die eigentümliche Naturlosigkeit der Seelschen Naturästhetik kommt schließlich an dem Ethikkonzept hervor, das Ziel und Zentrum seiner Unternehmung ist. Es geht um die wechselseitige Verschränkung des guten (individuellen) Lebens und richtigen (sozialen) Handelns. Das hält sich im Rahmen der heute üblichen Ethik-Debatte - trägt dieser aber seitens der Natur nichts zu außer dem Reichtum und der Farbigkeit, die ihre differenzierte Erfahrung einbringt. Das ist etwas und gewiß etwas Begrüßenswertes. Die Frage ist, ob es angemessen ist. Versteht man *aisthesis* als die Form, in der Menschen ihre Natur, die sie als Leib sind, wahrnehmen; ist *aisthesis* ferner die Wahrnehmung der Natur als natürlicher Mitwelt; und ist sie schließlich die Wahrnehmung derjenigen Natur, innerhalb derer der Einzelne wie die Gattung das ephemere Aufblinken einer Welle im Meer des Werdens und Vergehens ist: dann hat Naturästhetik ihre Pointe nicht in dem Beitrag, die sie superadditiv dem guten Leben des Einzelnen und dem richtigen Handeln in Gemeinschaften leistet. Vielmehr ist sie freizulegen als die inklusive Bedingung des individuellen und gesellschaftlichen Daseins. Es scheint mir eine Verkennung, wenn Seel behauptet, es gäbe Erfahrungen des Kontemplativen, Korrespondierenden, Imaginativen, die ohne Bezug auf Natur vollständig beschrieben werden könnten. Das wiederholt einen historisch mächtigen Ausgrenzungsmechanismus, der *blind* gemacht hat für die Unhintergebarkeit der Natur in Kunst und Lebenswelt, in Wissenschaft und Technik. Eben das buchstabieren zu lernen, werden wir durch die gegenwärtige Naturkrise gezwungen - und die Naturästhetik könnte die Schule sein, zu alternativen ästhetischen Praktiken (auch in der Technik) zu gelangen. Dabei geht es auch, aber nicht nur um Selbstintervenieren des Menschen, worin Seel seine Ethik terminieren läßt.

Denn die in weiten Bereichen absolute Disproportion der menschlichen Maßstäbe und der Maße der Natur heißt, daß Naturästhetik und Naturethik nicht im Menschlichen aufgehen dürfen. Weil im Fremdsein der Natur uns ihr imkompati-

bles Maß bewußt wird, so wie in ihrer stückweisen *oikeiosis* sie uns nahe und verwandt ist, heißt (ästhetisches) Bewußtsein der Natur, daß diese in bestimmender Weise in uns hineinragt wie sie in unbestimmbarer Weise über uns hinausragt. Die Quellen der Kunst und Literatur, die Quellen aber auch der Religion und Metaphysik hätten für diese Reflexionserfahrung ein reiches Reservoir bereitgestellt, wenn Seel nicht, versessen auf den selbst schon wieder Fetischcharakter annehmenden Zwang zur Profanität, dies überlesen würde. Die Seelsche Ethik ist in ihrem subjekt- und anthropozentrischen Zug eine grandiose Verharmlosung sowohl der ästhetischen Erfahrung von Natur wie der naturethischen Ziele, die anzustreben wären. Ein scheinbar so nebensächlicher Punkt wie der rigorose Ausschluß der Tiere aus einer möglichen Rechtsgemeinschaft (sie sind nach Seel allenfalls eines gestuften Mitleids würdig), ist nicht nur Symptom eines verstockten Diskussionsstandes, sondern zeigt ebenso, daß der "Umweg" über die Naturästhetik in diesem Buch nur ein anderer Weg war, das Privileg des Menschen im Reiche der Natur zu erneuern. Aus der Wahrnehmungsgeschichte der Tiere hat Seel dabei nichts gelernt.

Das *Wahrnehmungssubjekt* Seels bleibt mithin von zwei Seiten unbeleuchtet: von der Seite der Geschichte und von Seiten der Natur, die ihm nicht nur entgegensteht (objektiv), sondern die es, in anderer Weise, selbst auch ist. Die *Natur* ihrerseits bleibt in ihrer Mitproduktivität bei der ästhetischen Wahrnehmung wie ethischen Lebensgestaltung ohne Gewicht. Die Einschränkung der Ästhetik auf die *Rezeptionsseite* schließlich mag zwar kontingentem Konstanzer Ortsgeist entspringen, ist aber verfehlt dann, wenn eingesehen würde, daß der Naturästhetik bei der praktischen - d.h. technischen - Einrichtung der Erde nach ihrer jahrhundertelangen Marginalisierung heute Geltung zu verschaffen ist. Naturästhetik muß in Produktionsästhetik terminieren, die sich der Notwendigkeit historischer Anschlußhaftigkeit, d.h. ihrer prinzipiellen Grenzen bewußt ist.

Die Kritik an Seels Ästhetik, die innerhalb der Neufrankfurter Schule einen deutlichen Differenzierungsgewinn zeigt, mußte nicht so grundsätzlich ausfallen, wenn der Titel "Eine Ästhetik der Natur" nicht täuschte. Denn ohne Zweifel strebt

Seel, in der strikten systematischen Durchführung und dem universalistischen Anspruch, nicht 'eine', sondern 'die' Ästhetik der Natur an. Er behauptet, eine vollständige Auszirkelung und Bestimmung der Naturästhetik vorgelegt zu haben. Wer so viel verspricht, verspricht bei dem eher unterentwickelten Theoriestand in Sachen Naturästhetik ohnehin zuviel. Die Schärfe und Selbstgewißheit des Anspruchs

aber hat das Gute, daß Seel, wenn auch nicht intendiert und auch nur indirekt, durch die Schwächen seines Buches die wirklichen Aufgaben einer künftigen ästhetischen Theorie der Natur freigelegt hat.

Hartmut Böhme

Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*. Suhrkamp Verlag Frankfurt/Main 1991, 389 Seiten.

Bücher von "Spuren"-Autoren

Hubert Fichte

Mit der Nachlaß-Edition *Die Geschichte der Empfindlichkeit* tritt endgültig hervor, daß der 1986 gestorbene Hubert Fichte innerhalb der Nachkriegsliteratur ein beispielloses Werk geschaffen hat. Das Netzwerk des Schreibens erfaßt nicht nur die Lebensgeschichte seit der Kindheit, sondern ist zwischen drei Kontinenten und drei Jahrtausenden ausgespannt. Literarische Selbsterkenntnis wird zu einer lebenslangen Autopsie der Doubles des Autors. Das traditionelle Repertoire autobiographischen Erzählens läßt Fichte ebenso hinter sich wie die damit verbundenen Konzepte eines identischen Selbst. Die so gewonnene Porösität von empfindlicher Wahrnehmungs- und Erinnerungskunst, wechselnd zwischen tranceförmiger Verrückung und kalkulierbarer Bewußtheit, schafft eine poetische Durchlässigkeit der Sprache, in welcher fremdkulturelle Erfahrung niemals zum Begriff gerinnt. In seinen textuellen Figurationen wahr Fichte dem Fremden sein eigensinnig Fernes, so nah er ihm kommen mag. Es zeigt sich dabei, daß Fichte sein Konzept des "Struktur-Schreibens" auch durch kathartische Arbeit an der griechi-

schon Antike, dem barocken Manierismus, an Hölderlin und Hans Henny Jahnn gewinnt. Auf der Grundlage des Gesamtwerks, einschließlich der gar nicht zu überschätzenden Features und Hörspiele, werden erstmals die Konstruktionsverfahren einer poetischen Architektur absehbar, in welcher alle Texte unter der Idee des "Einen Buches" zu einem intertextuellen, transkulturellen und medialen Strukturgefüge vernetzt werden. Angesichts des Zeitalters der elektronischen Medien und der anhaltenden kolonialen Ausplünderung der Erde wird noch einmal die vielleicht vergehende Kraft der Schrift und der Stimme aufgeboten. Dabei kann ein solches der "babylonischen Bibliothek" entstammendes und dem nie endenden Schrecken abgerungenes Projekt nicht ohne die Energie gewagt werden, die Fichte gerade aus den Randzonen zuflossen: der afroamerikanischen Kultur und der Homosexualität.

Hartmut Böhme: *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 1992

Torero Caracho

Für Kauderwelsch und unverständliches Geschrei kennt die spanische Sprache das Wort "gregueria"; als Bezeichnung für eine eigenwillige literarische Kurzform ist es außerdem eng mit deren Erfinder und Namensgeber Ramón Gómez de la Serna verbunden: *Greguerias* nannte der 1888 in Madrid geborene Schriftsteller seine erste Sammlung (1917) mit kleinen poetischen Definitionen, Aperçus und Gedankenspielen, die die Dinge aus ihrem logischen Zusammenhang lösen und in eine neue Perspektive rücken, etwa so: "Die Sandalen sind die Maulkörbe der Füße." Oder: "'Picknick': Vogel der Ausflüge."

Die poetische Ader der Dinge, wie die spanisch-deutsche, bei uns seit langem einzige *Greguerias*-Auswahl (1986) unterteilt ist, gilt als eine der glänzendsten Schürfstellen der frühen literari-Moderne in Spanien; und an dieser humorhaltigen, geist- und metaphernreichen Ader hat Gómez zeit seines Lebens weitergeschöpft und -poliert: Als er 1963 in Buenos Aires starb, wohin er im ersten Bürgerkriegsjahr 1936 ausgewandert war, standen nicht weniger als 13 000 (!) seiner leichtfüßigen, oft aber auch etwas leichtgewichtigen Telegrammzeilen der aphoristischen Phantasie zu Buche -, nicht eingerechnet jene Vielzahl, die in das übrige, überaus üppige Oeuvre dieses Groß-Schriftstellers eingestreut ist: 80 Bände mit Dramen, Essays, Kritiken, Biographien, Gedichten, Novellen und natürlichen Romanen, die neben den *Greguerias* ganz besonders seinen Ruf als spanischer Autor internationalen Rangs in den zwanziger und dreißiger Jahren begründet haben.

Als Gómez dem illustren Beraterkreis der in Paris herausgegebenen internationalen Literaturzeitschrift *Bifur* (1929-1931) angehörte, neben William Carlos Williams, Joyce, Barilli, Pilnjak und Gottfried Benn (!), war sein wohl bekanntester Roman *Torero caracho* bereits erschienen (1926), u.a. auch in deutscher Sprache (1928). In dieser unveränderten *Übertragung* von Eduard Trautner hat ihn der junge Verlag Mathias Gatzka in Berlin jetzt erneut aufgelegt -, wohl nicht zuletzt auch wegen des verführerischen Scheins der günstigen Gelegenheit (Spanien als Schwerpunktthema der Buchmesse). Doch die Lektüre gerät rasch zum skeptischen Blick über die Schulter der Jahre, zunächst auf das reichlich konventionelle und linear gearbeitete Schnittmuster des Romans:

Erzählt wird die Geschichte vom Aufstieg und - immer schon vorausgedeuteten - Tod des geborenen Toreros Cayetano Caracho -, "halb Spitzname, halb Eigenname - denn er hieß Carazo". Aus einfachen Verhältnissen stammend, von Kindesbeinen an mit der *Tauromachie*, der Lehre vom Stierkampf, vertraut, schafft der jugendliche, über Land ziehende Puppenspieler und Dorfplatz-Torero wie selbstverständlich und schicksalsgefügt den Sprung in die großen nationalen Arenen. Als hilfreich erweist sich ein begüterter älterer Kollege, den Caracho sich durch Entführung der Tochter zum Segen spendenden Schwiegervater macht, und der aufsehenerregende Eklat bei einem Gastspiel in Portugal, wo Caracho in gewohnter Manier "den Stier absticht" und damit gegen die Landessitte verstößt.

Konkurrenz, die auch das Geschäft des Stierkampfs belebt, tritt in Gestalt des "geistigen" und "schwermütigen" Toreros Clairel auf, der dem "irdischen" und unkomplizierten Caracho die Vorrangstellung in der Gunst der *Aficionados*, der Stierkampf-Fans, streitig macht. Man liefert sich nächstens in leerer Arena ein Degen-Duell mit blutigem Ausgang, um eine Beleidigung aus der Welt zu schaffen, und man versteht sich danach als "Toreros und Edelleute zugleich". Eine Saison folgt auf die andere. Die Stierkampf-Fiestas, stets gewürzt mit Anekdoten des Schreckens, werden gefeiert, wie sie fallen. Und die Stiere fallen je Nachmittag im üblichen halben Dutzend mit, von den aufgeschlitzten Pferden gar nicht zu reden.

Dann ist es eines Tages ein "prometheischer", ein "mörderischer Stier", der nacheinander gleich beide Matadores, Caracho und Clairel, in den gewissermaßen

brüderlich vereinenden Tod spießt. Aber schon springt ein neuer Torero ein, "junggeboren und sichtlich vom Schicksal bestimmt": Jetzt kommt für ihn "die Sekunde des glänzenden Stahls, der in der Faust lag, durstig, das Leben dieses anmaßenden Tieres zu trinken und ihn (!) in die Weidegründe des Todes eingehen zu lassen".

Pathos, stilistischer Schwulst solcher Art melden sich durchaus häufiger zu Wort -, ob Clairel etwa "die Runde in dem Ringe des Ruhmes" geht oder Caracho einer klišeehaft "wahren" Geliebten das Haar küßt "wie das glühende Evangelium seines Lebens" u.a.m. Die *Übertragung* aus dem Spanischen, zumal in all ihrer sprachlichen Antiquiertheit belassen, mag hier eine nicht unerhebliche Rolle spielen. Doch auch an handfesten, nicht erst seit heute fragwürdigen Kommentarpassagen fehlt es nicht: "Das Weib bewundert den Stier als den, der Europa raubte; es sieht ihn mit Leidenschaft an, so wie es den Schwan mit Wollust betrachtet; doch wenn es ihn vom Menschen besiegt sieht, bewundert es den Mann mit der Ergebenheit des Weibes vor dem Sieger."

Solchen "Lehrmeinungen" eines schwadronierenden Grandseigneurs alter Schule stehen die manchmal grandiosen Einfälle und aphoristischen Formulierungen des scharfsinnigen *Greguerias*-Poeten gegenüber: "In jeder Festtagscorrida ist der Tag selbst der siebente Stier." Mehr oder weniger narrativ eingebunden, sind diese Blitzlichter des Erkennens und der Kreativität das literarische Markenzeichen auch des Romanciers Gómez de la Serna; sein zweiter in deutscher Sprache erschienener Roman *Das Rosenschloß* (1929) bestätigt es. Und trotz mancher altvorderen "Männerphantasien" ist *Torero Caracho* gleichwohl noch weit von den Verherrlichungen einer instinktiven heroischen Virilität entfernt, wie man sie in den Stierkampfromanen eines Henry de Montherlant (*Les Olympiques*, 1924; *Les Bestiaires*, 1926) antrifft oder auch in Hemingways *Death in the Afternoon* (1932). Gómez zeichnet seinen Torero Caracho ohne individuelle psychologische Tiefe; er typisiert ihn, er karikiert ihn bisweilen als "eine Art Selbstmörder auf Urlaub", als eine quasi tragische Figur, an der man schlußendlich erkennt, "wie das Publikum seine Helden betrügt, indem es sie dem Tode entgegen-

treibt, der das Ende jeder Berühmtheit ist".

Aber Empörung über den blutigen Verschleiß an Mensch & Tier ist Sache dieses Schriftstellers nicht. Gómez kreist die spanische Arena ab wie eine unabänderlich gegebene Größe. Er zeigt ihre Erscheinungsformen, ihre Begleit- und Randerscheinungen; er weist auf die geläufigen Funktionen: Stierkampf als sensationierende Unterhaltung und Erholung vom Alltag, Stierkampf als Versinnbildlichung eines ewigen Kampfes "zwischen den Kräften der Natur und dem Mensch" oder auch als nationalistische Einschwörung auf den Krieg (Feldzug gegen Marokko) und immer wieder, in penetranter Metaphernsprache: Stierkampf als "Liturgie", als "Kommunion" oder "Katechisation".

Wer aber von den Lesern sich angesichts niederer Beweggründe über das grausige Gemetzel in den Arenen empört, der wird von Gómez mit einigem Recht an den nicht minder grausigen Schlachthoftod der zum Fleischlieferanten herabgewürdigten Kreatur erinnert. Darin mag für manchen ein anregendes moralisches Dilemma dieses Romans liegen -, ansonsten eine Ausgrabung, die in der *literarischen* Arena von heute wohl kaum noch Staub aufwirbeln wird.

Wilfried W. Meyer

Ramón Gómez de la Serna: *Torero Caracho*. Roman. *Übertragung* aus dem Spanischen aus dem Jahre 1928 von Eduard Trautner. Verlag Mathias Gatzka, Berlin 1991. 235 Seiten.

Literatur und Entfremdung

Der umfangreiche achte Band der Ernst Fischer-Werkausgabe, der nach zweijähriger Pause im Herbst 1991 erschienen ist, macht nicht nur die Essaysammlung "Von Grillparzer zu Kafka" von 1962 wieder zugänglich, deren spätere Taschenbuchausgabe von 1975 ebenfalls schon lange vergriffen ist, sondern präsentiert darüber hinaus noch eine Reihe kleinerer und ungedruckter Arbeiten zur österreichischen Literatur. Freilich bilden die ihren Gegenstand immer überschreitenden, ausgereiften Studien zu Grillparzer, Lenau, Nestroy, Kraus, Musil und Kafka das intellektuelle Rückgrat auch dieser erweiterten Sammlung.

Die Entstehungszeit dieser sechs Essays erstreckt sich auf über zwanzig Jahre und erlaubt dadurch sowohl einen Blick auf die methodische Verfeinerung von Fischers interpretatorischem Instrumentarium als auch die Beobachtung konstanter Kriterien in seinem Umgang mit Literatur.

So folgt der auf "Moskau 1941" datierte Grillparzer-Aufsatz noch in recht sklavischer Weise den schematischen Verfahren einer halb positivistischen, halb marxistischen Literaturwissenschaft. Nach einem biographischen Abriß, der die soziale Herkunft auch atmosphärisch zu vergegenwärtigen sucht, nimmt der vielberufene historische Hintergrund einen geräumigen Platz ein und wird bis in das geschichtliche Dunkel des mittelalterlichen Wien ausgeleuchtet, bevor die Texte selbst in den Blick kommen. Stück für Stück geht Fischer sodann Grillparzers Dramatik durch und verteilt Noten für den Grad der realistischen und perspektivierenden Wirklichkeitserfassung. Zwar verfallen Grillparzers Lob der Passivität und seine resignative Weltanschauung der Kritik Fischers, aber er kann gleichzeitig Elemente eines wenn auch romantischen Antikapitalismus aufzeigen, die ihm Grillparzer insgesamt "im Zwielflicht zwischen Gestern und Morgen" erscheinen lassen.

Diese Zwischenstellung ist ein Kennzeichen, das Fischer der Dichtung aller von ihm untersuchten Autoren beilegt. Es leitet sich aus seiner Deutung der Habsburgermonarchie ab, die ihm als eine im permanenten Verfall befindliche Übergangsgesellschaft gilt. In seinem Aufsatz "Österreichische Lyrik" bemerkt Fischer zur Literatur der Jahrhundertwende: "Es war eine Gärung nicht so sehr des Werdens

als des Vergehens, aus der in Österreich unerwartet, in jähem Aufbruch, große Dichtung hervorging." Diese Diagnose beschreibt das Resultat eines unterirdisch schon lange waltenden Vorgangs, denn insofern gesellschaftlicher Stillstand Verfall bedeutet, ist auch Erstarrung ein Prozeß. Fischer wird nicht müde, immer wieder den gespenstischen, unwirklichen Charakter der Ära Metternichs und Franz Josefs zu beschwören, ihre lähmende, dumpfe Atmosphäre, in der ein gigantischer bürokratischer Apparat alles politische Handeln absorbierte und in irgendeinem Akt unter Staubwolken ersticken ließ.

Diese Stagnation und geistige Ödnis bemüht Fischer auch zur Erklärung des Lenauschen 'Weltschmerzes', in dem er ein gesellschaftliches Phänomen erblickt. Allerdings reichen dessen Wurzeln tiefer. Ihm zugrunde liegt eine unerfüllte Sehnsucht nach Einheit und Ursprung, ein ungestilltes "Verlangen nach Unmittelbarkeit". Die prinzipielle Nicht-Übereinstimmung mit der Gegenwart erklärt sich aus dem Leiden an der individuellen und gesellschaftlichen Erfahrung der Entfremdung. Sie wird für Fischer zum Paradigma seiner Literaturkritik und Kunsttheorie schlechthin.

Die Notwendigkeit der Kunst bestand für Fischer gerade in ihrem Vermögen, als phantastische Vergegenwärtigung "die Einheit des Menschen mit sich selbst und der Welt" und "die Versöhnung von Ich und Kollektiv, (...) die große Synthese" ästhetisch - und sei's als schmerzhafter Mangel - erfahrbar zu machen. Im Lenau-Essay interpretiert Fischer dieser Konzeption entsprechend die romantische Liebe: "Die vollkommene Vereinigung der Liebenden sollte über Entfremdung und Zerstückelung hinwegtäu-

schen, sollte in der Umarmung zuwege bringen, was die Revolution verkündigt, nicht verwirklicht hatte: die Einheit des Menschengeschlechts." Diese die Beschränktheit des Ichs überschreitende romantische Liebe verfolgt Fischer an anderer Stelle, im Musil-Essay, in ihrer Genese zurück bis zu den sozialrevolutionären und religiösen Ekstasen der mittelalterlichen Ketzerbewegungen, deren kollektive Entgrenzung in der Mystik zur individuellen Unio umgeschmolzen wurde und als erotische Verinnerlichung in der Romantik ebenso virulent ist wie noch beim "Mann ohne Eigenschaften" im 'anderen Zustand'. Dessen Mysterium gilt Fischer ebenso wie der kynische Wortwitz der Nestroyschen Komödie, die obsessive Sprachkritik von Karl Kraus oder Kafkas phantastische Satire auf eine monströse Bürokratie als literarische Verarbeitungsform des Skandalons (selbst)ent-fremdeten Lebens.

Fischer erblickt in der europäischen Romantik die erste künstlerische Revolte gegen die mit der Industrialisierung einsetzende gesellschaftliche Erfahrung der Entfremdung (s. Verf.: E.F., Spuren Nr.17) und betrachtet sie daher auch als literarhistorischen Bezugspunkt für die antibürgerlichen Avantgarden, in denen er dieselbe Sehnsucht nach Wiedergewinn einer Einheit am Werke sieht. Aus dieser Perspektive heraus unternimmt es Fischer daher auch in seinen Autorenportraits immer wieder, allgemeine literaturtheoretische Exkurse einfließen zu lassen, in denen er etwa einen differenzierten Umgang mit dem Begriff der Dekadenz oder eine Erweiterung und Flexibilisierung des Begriffs des Realismus zu entwickeln versucht. Man muß dabei berücksichtigen, daß die Studien zu Musil, Kraus, Nestroy und Kafka vor allem für das Publikum der Zeitschrift "Sinn und Form" geschrieben wurden und daher als Beiträge zu einer innermarxistischen Diskussion verstanden sein wollen.

Im Kontext von Fischers eigenem Denken sind sie Fallbeispiele für die Anwendung einer undogmatischen Ästhetik, die sich vom Diktat des Realismus als Methode abkehrt und ihn stattdessen als Haltung begreift, die eine weitgefächerte Diversifizierung der literarischen Techniken zuläßt. Besonders der Musil- und der Nestroy-Essay sind überzeugende Exemplifikationen

einer zwar erklärmaßen marxistischen Interpretation, die jedoch von einem ausgebildeten Gespür für die Subtilität sprachlicher und erzähltechnischer Verfahren Zeugnis ablegen. Bis zu welchem Grad Fischer sich von ideologischen Prämissen im Umgang mit Kunstwerken emanzipieren konnte, zeigt eine Formulierung, die bezeichnenderweise in seinem Aufsatz zur österreichischen Lyrik begegnet. Dort heißt es nach einigen kritischen Bemerkungen zu Rilkes bloß subjektivem Einheitserleben relativierend: "doch wenn eine Dichtung sich zu solcher Vollkommenheit erhebt wie die 'Duineser Elegien', sollte die soziologische Kritik vor der Größe des Dichterischen verstummen." Bedenkt man den Abstand dieser 1963 immerhin im kommunistischen Parteiorgan "Weg und Ziel" gedruckten Äußerung zu dem Verdikt: "Lyrik, ohne sozialen Auftrag, ohne im weitesten Sinn gesellschaftliche Zielsetzung ist schülerhafte Selbstbefriedigung" gegen Ende seines Aufsatzes "Vom Wesen und Nutzen der Lyrik" von 1953, so fällt ein Licht auf den Prozeß seiner geistigen Befreiung von den Fesseln eines stalinistischen Kunstbegriffs. Fischer befand sich auf dem besten Weg, vom Dogma der 'Literatur als Waffe im Klassenkampf' bis zu der einfachen, aber schwer zu gewinnenden Einsicht vorzudringen, daß Literatur zunächst und ausschließlich Kunst ist. Die Essays des vorliegenden Bandes lassen sich vom 1941 geschriebenen Grillparzer-Artikel bis zum Celan-Nachruf von 1970 auch als Stationen dieses Prozesses lesen.

Jürgen Egyptien

Ernst Fischer: Von Grillparzer zu Kafka. Von Canetti zu Fried. Essays zur österreichischen Literatur. Vervuert, Frankfurt/M. 1991

Byron oh Byron

Ein Junitag im Jahre 1824 in London. Zuschauer stehen in der Edgware Road dicht an dicht. Zwischen ihnen bewegt sich ein Trauerzug, an dem nicht ein einziger wirklich vornehmer Gast teilnimmt.

"Sieh an! Du hättest schon vor zwölf Jahren sterben müssen. Trotz deines Heldenstatus glänzen die Größten und Besten durch Abwesenheit. Man kann nicht erwarten, daß sie wagen würden, einen Mann zu ehren, der links und rechts zweifelhafte Gerüchte in die Welt gestreut hat. Inzest ist eine Sache, es war aber sehr dumm von dir, vor Caroline Lamb mit deinen Besuchen in türkischen Bädern zu prahlen, 'diesen Marmorpalästen aus Sorbets und Sodomie.'" "Na wenn schon", faucht der Dichter. "Wer hat denn um diese Beisetzung gebeten?"

Ein toter Held ohne Heldentod. So kam er zurück aus Missolonghi, zu Fall gebracht von Krankheit und wohlmeinenden Ärzten, noch bevor er sich in den Befreiungskampf der Griechen einmischen konnte; welcher sich zudem bis dahin lediglich als trostloses Gezeter offenbarte, um rivalisierende Fraktionen der Griechen dazu zu bringen, sich zu einigen. Etwas über 100 Jahre später, zum 150. Geburtstag des Dichters, griff eine Schar seiner Anhänger zu Hammer und Meißel und öffnete das Grabgewölbe der Dorfkirche von Hucknall Torquard in Nottinghamshire, England, um es endlich zu wissen, die Wahrheit.

Lord Byron, 1788-1824, der romantische Dichter und personifizierte romantische Held, war schon zu Lebzeiten Legende. Alle Laster und alle Kühnheiten dieser Welt schien er in sich zu vereinigen, Aristokrat, Dandy und Genie, der er war. Legendär waren seine Schönheit - begleitet von einem interessanten Klumpfuß - genauso wie seine amourösen Abenteuer, nicht zu letzt sein inzestuöses Verhältnis zu seiner Halbschwester Augusta.

In einem literarischen, 590seitigen Kraftakt versucht Sigrid Combüchen, schwedische Literaturkritikerin, Essayistin und Schriftstellerin, sich dem Mythos Byron zu nähern. Sie nennt ihren Roman schlicht "Byron" und bemüht die ganze äußere Wirklichkeit: Fakten, Meinungen und Mythen. Immer nur von außen, so wie jeder von uns den jeweils anderen wahrnimmt, aber aus den verschiedenen Blick-

winkeln versucht sie sich Byron zu nähern, sie umkreist ihn, kommt mal nahe, schwirrt wieder ab, nähert sich von neuem. Gute Geschichten haben kein Ende.

Mit Hilfe der nachgeborenen Byron-Fan-Gemeinde, deren Öffnung des Byronschen Grabes tatsächlich stattfand, läßt Combüchen Byrons Zeitgenossen zu Wort kommen. Eine fiktive Versammlung dieser passionierten Byronisten im England der 30er Jahre beschließt, daß jeder einen kleinen Vortrag über "irgendeinen Aspekt von Leben und Dichtung des Poeten" halten solle. So kommt es, daß einer Byron mit den Augen von Augusta betrachtet, ein anderer läßt Lady Byron zu Wort kommen, die zu den Gerüchten um Byron nicht unwesentlich beitrug, als sie ihn überraschend verlassen hatte und danach eine Verleumdungskampagne in Gang setzte, die ihn ins Exil trieb. Auf einer anderen Erzählebene führt Byrons Freund und oftmaliger Reisegefährte Hobhouse durch die Erzählung. In aufgebrochener Chronologie geht's mit Byron auf Grand Tour durch Griechenland und Albanien, an den Genfer See zusammen mit den Shelleys - Percy, Mary und Clara -, und nach Ita-

lien, wo er vor seinem Griechenland-Abenteuer lebt. Der Revolutionstourist Hobhouse, der außerdem im Gefolge der napoleonischen Kriege kreuz und quer durch Europa reist, um "Geschichte zu erleben", liefert das zeitgenössisch-politische Panorama. Gelegentlich, schreibt ein schwedischer Kritiker, fließt Combüchens Phantasie so überreichlich, daß der Leser eine Pause machen und das Fenster öffnen muß, um nicht die Konzentration zu verlieren. Gelegentlich, so wäre hinzuzufügen, droht der arme Byron in einem Wust von Ereignissen und Kontemplationen unterzugehen. Das Schlachtengetümmel von Waterloo und die historische Übergröße Napoleons verführen die Autorin zu schriftstellerischen Breitleinwandfilmvorführungen, die einen im Dunkel des Kinosaals verzeifelt nach der Uhrzeit schielen lassen.

Anders als Richard Ellmann, Autor der vom deutschen "Spiegel" bis zum österreichischen "Standard" gerühmten Biographie eines anderen englischen Mythos, Oscar Wilde, der durch profunde Kenntnisse glänzt, als Biograph jedoch hübsch im Hintergrund bleibt und im übrigen sich damit begnügt, Wilde's Vita nachzuerzählen und ihm den Glanz zu lassen, versucht Sigrid Combüchen über eine schlichte Lebensbeschreibung, die gleichwohl die Basis ihrer Erzählung ist, hinauszugehen. Combüchen verweigert das reine Handwerk, sie ist keine Chronistin und will kein Leben nacherzählen. Sie will sich der Wirk-

lichkeit annähern. Nicht mehr und nicht weniger, als Wahrheit und Wahrhaftigkeit miteinander versöhnen. Wissenschaft als Wahrheit, Literatur als Wahrhaftigkeit. Ausgangspunkt ist die Wahrheit in Form der dokumentierten Fakten, bereichert um die von Wahrhaftigkeit geprägten Äußerungen von Freunden und Widersachern. Die Methode ist faszinierend. Ja, so könnte, so müßte man das wirkliche Leben eines anderen Menschen erfassen. Aber wenn man das Buch zuklappt, weiß man auch, daß objektive Wahrheit und subjektive Wahrhaftigkeit als Blick des anderen wohl die äußere Wirklichkeit nicht aber Byron selbst erfassen. Analog zu Konrad Paul Liessmann, für den eine adäquate Oscar-Wilde-Biographie eigentlich eine "Rekonstruktion eines Kunstwerks" sein müßte ("Standard", 11.10.1991), wäre eine Möglichkeit einer Lord-Byron-Biographie eine "Rekonstruktion eines Mythos". Und genau das ist Sigrid Combüchen geglückt. Ich vermute fast, wider Willen. Aber was ist auch von einem Mythos anderes zu erwarten, als daß er sich selbst den raffiniertesten Annäherungsversuchen geschickt zu entziehen weiß? Lord Byron dankt für die Aufmerksamkeit und verschwindet im Dunkel. Der Mythos - lebt.

Brigitte Lichtenberger-Fenz
Sigrid Combüchen: Byron. Roman, aus dem Schwedischen übersetzt von Sven Gunnar Feldstein, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1991, 590 S.

Bücher von "Spuren"-Autoren

Risse und Spuren Zur Diskontinuität von Zeit und Bewußtsein

Das vorliegende Heft der Kasseler Philosophischen Schriften entstand im Rahmen der zweijährigen Arbeit des Forschungsprojektes "Zeit-Zeichen" (im Schwerpunktbereich "Sprache - Zeit - Geschichte") der IAG Philosophische Grundlagensprobleme der Gesamthochschule Kassel. Es stellt einen Supplementband zu der Publikation *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit* dar, die im Juli 1990 beim VCH-Verlag, Weinheim, in der Reihe Acta humaniora erschienen ist.

Entsprechend dem Forschungsziel, mehr über die Modifikation von Zeitbewußtsein und Zeiterfahrung im Spiegel phänomenologischer und technischer Wahrnehmungsanalysen zu erfahren, konzentriert sich das Vorhaben auf die Analyse der den Menschen zunehmend irritierenden Geschwindigkeit, wie sie sich chockhaft seit der mit Beginn dieses Jahrhunderts beschleunigten Entwicklung technischer Medien (im präzisen Sinne als Medien der Speicherung, der Übertragung und der Berechnung definiert) herausbildete. Die Bestimmung des Denkens und

des Bewußtseins sieht sich mit andersgelagerten Mensch-Maschine-Schnittstellen konfrontiert als vor etwa zwanzig Jahren, einer Zeit, in der in der philosophischen Diskussion oftmals eine bloß manichäische Metaphorik von einander ausschließenden anthropomorphen bzw. technomorphen Definitionen dominierte.

Risse und Spuren. Zur Diskontinuität von Zeit und Bewußtsein. Hrsg. v. M. Scholl und G.C. Tholen. Kasseler Philosophische Schriften 27, Gesamthochschule Kassel 1991



**Jürgen Egyptien zu Ritus, Tod und Wiederholung in Hans Henny
Jahnn's "Fluß ohne Ufer" / Wilfried W. Meyer: Amsterdam.
Fragmente II. / Wilhelm Schön: Macchiavelli läßt grüßen /
Michael Konstabel: Auf Distanz gehen / Manfred Oppermann
über ein Denken in Schnitten / Klaus Bartels zur Schnittstelle
Fegefeuer / Hans-Christian Dany: Hinter Gittern ist der Honig
bittern / Westbam: Der Track im Mix / Rudolf Kaehr zu
Spaltungen in der Wiederholung / Thanos Lipowatz: Symptome,
verschoben / Wolfgang Geiger über Verfolgungswahn und
Modernisierungszwang in Frankreich / Magazin
Fotoserie: Jochen Lempert**