

O ORIENTIERUNG

Nr. 1 60. Jahrgang Zürich, 15. Januar 1996

SIE HÄTTE LEBEN WOLLEN, «ohne auf das Glück zu verzichten und ohne den sich eingrabenden Stiefel des Herrn». Doch dieser Wunsch Marieluise Fleißers wurde nie Wirklichkeit, blieb immer als Sehnsucht bestehen. «In einer Spalte der Verlorenen hauste ich...» schreibt sie in ihrer stark autobiographisch gefärbten Erzählung «Die im Dunkeln» (1965). Das Bild, das sie in diesem Text von sich selbst entwirft, entspricht jenem des Winzlings, und Theater und Wüste stehen als bedeutungsmächtige Metaphern für Existenzbefindlichkeiten: «Ins Theater drang ich ein als ein frecher Wicht. Ich gehörte da nicht hin, ich zählte ja nicht. Zwanghaft schlüpfte ich ein und hatte einen lechzenden Durst, daß mich was tränkte, nur hatten sie es nicht im Becher. Ich saß da mit meiner Bestürzung. Ungestillt ging ich zum Kreuztor hinaus, die Wüste begleitete mich. Die Straße war immer leer, ich hielt es für keinen Zufall. Immer ging ich auf meiner Straße der Verdammten allein...»

«Eine Hölle mit dem Stichwort privat...»

Marieluise Fleißer (1901–1974) hat in ihrer Jugend den Glanz einer Metropole wie München gesucht, aber sie mußte wieder in die provinzielle Enge ihrer Geburtsstadt Ingolstadt zurückkehren; dort erstarben ihre Glücksansprüche, und ihr Leben war fortan eine Geschichte der zerplatzten Träume. Sie mißachtete die Regeln des Patriarchats und wagte sich in die Arena der männlichen Siege. Dort wehten indessen «die Fröste der Freiheit», rau und gnadenlos. Und «aus Angst vor der Armut ihrer eigenen Geschichte wurde sie zur Komplizin des Mannes», wie Gisela von Wysocki diagnostiziert. Dabei hätte sie gleichwertige Partnerin sein wollen, aber diese Vorstellung, *avant la lettre* entworfen, zerstob wie eine Seifenblase. Zu mächtig gebärdeten sich die Männer, Väter und Überväter – hießen sie nun z. B. Brecht oder Hitler, traten sie als Erzeuger oder Ehegatte auf. Brecht, welcher die junge Dramatikerin vorerst ermutigt hatte, zwang sie später zur Selbstverleugnung und Manipulierbarkeit; Hitlers Zensoren rechnen sie zu den verfemten Künstlern, nachdem schon die Deutschnationalen 1929 erbost auf ihr zweites Theaterstück «Pioniere in Ingolstadt» reagiert haben und der Ingolstädter Oberbürgermeister gegen «das gemeine Machwerk, das Schmä- und Schandstück» aufgerufen hatte. Ab 1932 erschwert sich die Situation für die Autorin drastisch. Brecht läßt die Freundin fallen, diese fühlt sich künstlerisch verunsichert, ihre Nerven sind aufgerieben. Redaktionen und Verlage zeigen sich angesichts des zunehmend nationalsozialistischen Klimas ihren Texten gegenüber äußerst zurückhaltend. Schon 1930 hat sie in einem Text mit dem Titel «Situationen» notiert: «Der Vater. Das Geld. Der Verruf. Die brotlose Kunst... Das eigene Ungenügen, das Versagen. Der innere Mangel. Das würgende Suchen. Zu wenig hat man empfangen, viel zu wenig... Mitgegangen wie eine Schlafwandlerin, mitgehangen, merkt man im bösen Erwachen, wie weit man sich vorgewagt hat, man hat keine dicke Haut. Eine Hölle mit dem Stichwort privat.»

Verzweifelt kehrt Marieluise Fleißer aus Berlin nach Ingolstadt zurück. Hier spürt sie den Haß der Bevölkerung gegenüber der Unbotmäßigen, und der Vater hat ein Hausverbot über die Tochter verhängt. Es ist die reine Hetzjagd. Als einzige Fluchtmöglichkeit erscheint ihr die Verbindung mit dem einheimischen Tabakhändler Bepp Haindl. 1935 verheiratet sie sich mit ihm und erliegt einer der größten Täuschungen ihres Lebens, denn jetzt beginnt nichts anderes als ein Selbstmord auf Raten. Marieluise Fleißer sargt sich zu Lebzeiten ein.

Denn für ihre künstlerische Begabung bringt der Gatte kein Verständnis auf. Was soll das alles? Seine Ehefrau muß wieder eine Ingolstädterin werden, und das heißt: eine tüchtige Mitarbeiterin im Geschäft, sprich – eine billige Kraft. Als Frau Haindl steht die Erzählerin, Romanautorin und Dramatikerin Marieluise Fleißer während Jahrzehnten hinter dem Ladentisch und verkauft Tabakwaren, während in ihrem Innern die schöpferische Kraft versiegt und die wahre Natur eingeschnürt wird. Über diese

LITERATUR

«Eine Hölle mit dem Stichwort privat...»: Zu den frühen Erzählungen von *Marieluise Fleißer* (1901–1974) – Aufbruch aus Ingolstadt nach Berlin – Frühe Erfolge in der Metropole – Reaktionen eines patriarchalen Systems – Überleben in der Zeit nationalsozialistischer Herrschaft – Flucht in traditionelle weibliche Muster – Neu veröffentlichte Erzählungen erweitern und vertiefen das Bild der Frau und Künstlerin – Zugleich Opfer und Komplizin des Mannes – Neubeginn als Autorin in den sechziger Jahren.

Beatrice Eichmann-Leutenegger, Muri b. Bern

MEDIENTHEORIE

Tradition und Kreativität: Über Erneuerung und Recycling in der Medienästhetik – Was bedeutet Erneuerung? – Irreversibilität als Leitfaden zur Beschreibung der Entwicklung – *R. Arnheims* Grundsatz, daß das Material die Gesetze der Kunst bestimmt – Technische Innovationen lösen neue Gestaltungsmöglichkeiten aus – Der entscheidende Sprung vom Stumm- zum Tonfilm – Vom Filmhandwerk zur Computertechnik – Digitale Aufbereitung der Realität – Die fatale Verwechslung von Wirklichkeit und Bild der Wirklichkeit.

Ingo Hermann, Berlin

ZAIRE

Ein Land am Abgrund, aber mit neuen politischen Kräften: Beobachtungen und Reflexionen auf einer Reise im November 1995 – Dreißig Jahre nach dem Militärputsch Mobutus – Ein allmächtiger Präsident, der nicht mehr ernst genommen wird – Mobutus Eingreifen in den Demokratisierungsprozeß und die Reaktion der Staatengemeinschaft – Das Flüchtlingselend aus Ruanda macht Mobutu international unentbehrlich – Zaire, ein Land zwischen Regierungskorruption und basisdemokratischen Aufbrüchen – Die finstere Rolle der Armee – Katholische Kirche als dritter Machtfaktor – Zwischen der Duldung des Systems und der Option für eine Kirche der Armen.

Rupert Neudeck, Troisdorf

ÄSTHETIK

Diesselts der Grenze: Reflexionen zum Begriff des *Erhabenen* (Erster Teil) – Ist das Schreckliche darstellbar? – Die gegenwärtige Prominenz des Ästhetischen ist problematisch – Auch das Schöne ist der Reflexion zugänglich – Die Differenz zwischen dem Kritisch-Erhabenen und dem Metaphysisch-Erhabenen – *I. Kants* Theorie des Erhabenen – Platzhalter für die Offenheit des Systems.

Monika Leisch-Kiesel, Linz

INHALTSVERZEICHNIS

Autoren-, Personen- und Sachverzeichnis des 59. Jahrgangs.

«verlorenen Jahre» schreibt sie später: «Ich bin in die Grube gefallen und wurde in der Grube verbraucht.» In den Augen der Ingolstädter aber gilt sie noch immer als die Andere, die Hexe, welche eine gefährliche Kunst beherrscht: das Schreiben, und die damit der Banalität und Lebenslüge zu Leibe rückt.

Mittelmaß und Kleinbürgertum wollte Marieluise Fleißer schon immer überwinden. Früh hatte sie sich von Menschen jenseits der Norm anziehen lassen, und noch im Alter schrieb sie einen Essay mit dem Titel «Findelkind und Rebell», der dem französischen Dramatiker Jean Genet galt, aber auch sie selbst wie in einem Spiegel darstellte: «... nie wird er ein Angestellter, Vertreter, Beamter werden, nie ein Bürger sein. Der Weg in die Gesellschaft ist ihm auf immer verstellt...» Ortlos, unbehaust mochte sich auch das Findelkind Marieluise Fleißer gefühlt haben, nicht heimisch im kleinstädtisch-handwerklichen Milieu des Vaters, der als Geschmeidemacher und Eisenwarenhändler das häusliche Geschehen dominierte, während die Mutter dahinkrankelte und nur einen geringen Platz einnahm. Marieluise Fleißers Lebenskatastrophen wurzeln nicht zuletzt in der Erfahrung jener Macht, wie sie der Vater verkörpert hat. Einerseits rebellierte sie früh dagegen, andererseits ließ sie sich immer wieder in fatale Abhängigkeiten bringen, weil sie gegenüber der Autorität – männlich geprägt – ein widersprüchliches Gefühl hegte: Stets schwankte sie zwischen Auflehnung und Unterordnung, zwischen Haß und Faszination. Diese Ambivalenz sollte später in ausgeprägtem Maß die Beziehungen zum andern Geschlecht prägen, und sie lag wohl auch der Beziehung zu ihrem Ehemann zugrunde. In der «Moritat vom Institutsfräulein» schreibt sie: «Einmal im Kolleg habe ich einen Mann kennengelernt, das war eigentlich kein Student. Er stellte was vor, ich wußte nur nicht recht was. Ich habe nur so geschaut, und es war dann mein Ludwig. Der Mann hat alles mit Gewalt gemacht. Da mußte ich neben ihm denken, wenn ich nur auch etwas mit Gewalt machen könnte, deswegen hat er so viel bei mir gegolten.» Einerseits wagt sich diese Frau während der zwanziger Jahre weit ins außerweibliche Terrain vor. Sie beginnt in München das Studium der Theaterwissenschaft und erhält sowohl hier wie im Schwabinger Freundeskreis jene entscheidenden Anregungen, die in ihr die Dramatikerin reifen lassen. Als solche aber begibt sie sich auch innerhalb des literarischen Bereichs auf ein Feld, das im deutschsprachigen Raum ausschließlich von Männern beherrscht wird. Marieluise Fleißer wird daher später als eine der seltenen deutschsprachigen Dramatikerinnen in die Literaturgeschichte eingehen.

«Die Ziege» – kleine Freundin des großen Mannes

Auf der anderen Seite fällt diese Frau und Künstlerin wieder in traditionelle weibliche Muster zurück, die man bei der Rebellin überwunden glaubt: Immer wieder unterzieht sie sich Männern, läßt sich von ihnen bestimmen, wird dadurch zur Komplizin des Macho. Diese Schwäche war Marieluise Fleißer weitgehend bewußt, und oft genug hat sie diese in ihren Erzählungen eingekreist, am prägnantesten wohl im Prosastück «Die Ziege», einer Art Selbstporträt aus dem Jahr 1926. Darin nennt sie die weibliche Hauptperson, von der in der 3. Person Singular erzählt wird, «eine Ziege, das heißt so viel wie ein einzelnes Mädchen, neben dem kein Mann mit der großen Liebe steht». Man ersieht daraus das geringe Selbstwertgefühl solcher Mädchen, die zwar lieben möchten, aber gar nicht an die große Liebe zu denken wagen. «Warum sie eine Ziege war? Irgendein Hang aus ihrem Vorleben hing ihr wohl nach. Sie hatte nicht gelernt, mit sich umzugehen und aus sich herauszustellen, was drinnen war. Vor lauter Angst, daß sie es nicht richtig machen könnte, war sie ein bißchen fahrig. Sie hatte ja eine Scheu vor dem eigenen hörbaren Atem in sich entwickelt. Um so mehr fiel er anderen auf, und alles wirkte an ihr wie ein unbedachtes intimes Wesen. Sie hätte eine großartige Bagatelle aus ihrem Nächsten machen müssen. Statt dessen versah sie sich daran und ließ ihn seine Macht erkennen. So ahnungslos war sie im Leben. Jetzt erst recht nicht,

sagte wohl einer. Sie nannten sie Ziege, dann kamen sie sich besonders männlich vor.» Der Grad an Bewußtheit und die ausgeprägte Selbstdistanzierung bzw. Selbstironie, mit denen dieses Bild einer jungen Frau gezeichnet wird, sind erstaunlich. In scheinbarem Gegensatz dazu tritt die Simplizität der Sprache, die ihre Elemente aus dem provinziellen Umgangston und dem heimischen Dialekt bezieht. Dennoch ist auch diese sog. Einfachheit nicht am Anfang des künstlerischen Prozesses anzusiedeln, sondern das Resultat vielfältiger Bemühungen um den angemessenen Ausdruck dafür, was eben eine «Ziege» empfinden mag. Auch hier leitet ein bewußtes Sprachempfinden die Autorin, nicht Naivität. Man muß als Leser nur einmal dem stark rhythmisierten Fluß der Fleißerschen Texte folgen, um ermessen zu können, daß hier keine poète naïve am Werk gewesen ist.

Nun hatte aber Marieluise Fleißer dieses Schwankungsmuster gegenüber männlichen Figuren auch in jenen Erzählungen eingehalten, die der Editor Bernhard Echte hauptsächlich in der «Magdeburgischen Zeitung» entdeckt hat und die alle aus den zwanziger Jahren stammen. Im Nachlaß der Autorin fanden sich keinerlei Spuren, die zu jenen frühen, bisher unbekanntem Texten geführt hätten. Dabei sind in diesem Presseorgan 1926/27 innerhalb von eineinhalb Jahren sechzehn Prosastücke der Fleißer erschienen, zwölf davon Erstdrucke, wovon acht bislang unbekannt waren. Die Verbindung Marieluise Fleißers zur «Magdeburgischen Zeitung» kam über das Verlagshaus Ullstein zustande, welches ihr nach dem Erfolg von «Fegefeuer in Ingolstadt» an der Jungen Bühne des Deutschen Theaters in Berlin, 1926, eine Monatsrente auszustellen begann. Die Texte wurden von Ullstein via hauseigene Agentur vertrieben, und die «Magdeburgische Zeitung» wurde schon deshalb berücksichtigt, weil der Leiter des Feuilletons, Bernard Guillemin, seine Spuren im Haus Ullstein abverdient hatte. Die fehlenden Hinweise im Fleißerschen Nachlaß auf diese Zeitungstexte erklärt Bernhard Echte indessen damit, daß die Autorin selbst solche Arbeiten gering eingeschätzt, d. h. unterschätzt habe.

Gefährliche Hörigkeiten

Diese Erzählungen entdecken uns jedoch keine neue Marieluise Fleißer; allenfalls erweitern und vertiefen sie das Bild der Frau und Künstlerin um einige Züge. Wieder werden die Leiden «der kleinen Freundinnen» angeblich großer Männer vorgeführt, wieder frappt der Kontrast zwischen den gefügigen «Ziege»-Mädchen und den selbstherrlichen Liebhabern. Nochmals begegnen wir der Fleißerschen Ironie, die sanft beißend ist, beinahe schon wieder zärtlich; darüber amüsieren wir uns und können doch nicht über den melancholischen Strom im Untergrund hinwegsehen. Davon hebt sich einzig der Text «Zwischen Schlaf und Schlaf» ab. Er gebärdet sich nicht im Zeichen jenes Lakonismus, der ein Teil von Fleißers Selbstironie ist, sondern er kommt poetischer daher, hebt sich gleichsam auf eine höhere Ausdrucksstufe. Bernhard Echte äußert in den Anmerkungen die Vermutung, es handle sich hier um einen jener frühen Texte, welche die Autorin auf Lion Feuchtwangers Verdikt hin, sie seien «expressionistisch», verworfen habe. Jedoch enthält gerade dieser Text einige Bilder von großer Bedeutsamkeit, wie etwa jenes des niederstürzenden toten Engels.

Nicht nur hier hätte Marieluise Fleißer mehr auf sich selbst hören sollen/dürfen. In der Titelerzählung des Bandes «Die List» führt sie (wie schon etwa in den Erzählungen «Der Apfel», «Ein Pfund Orangen», «Die Ziege», «Die Stunde der Magd») einen jener saft- und kraftstrotzenden Männer vor, denen sich die Frau in einer Art Hypnose (ist man versucht zu sagen) sofort unterwirft. Vorbild für dieses Negativmuster ist Marieluise Fleißers erster Freund Alexander Weicker, alias «Jappes», gewesen, ein luxemburgischer Bohémien, der sich in hochstaplerischen Anwendungen als Dichter ausgab. Verfallensein, Hörigkeit, Sucht kennzeichnen die Statur der Frau, doch gegen den Schluß der Erzählung zeichnet sich eine überraschende Wende ab – die Frau findet zu sich selbst zurück und damit aus der Abhängig-

keit heraus: «...diesmal konnte der Schmerz nicht wieder an seinem lebendigen Gewicht vergehen, das sie zu immer neuen Leistungen für ihn verführte und sie bloß vom Gleichgewicht im eigenen abtrieb. Langsam lernte sie wieder mit sich selber auskommen, und das war besser.»

«Jappes» hatte sich im Sommer 1922 aus Furcht vor polizeilicher Verfolgung von München nach Paris abgesetzt. Der Text «Der verschollene Verbrecher X» knüpft nochmals deutlich an die Beziehung mit ihm an. Er enthält, wie selten ein anderer Text Marieluise Fleißers, ihre aufschlußreichen Äußerungen über das eigene Männerwunschschild: «Mir ist auf die Dauer nur wohl neben starken Naturen, die noch möglichst nah am Volk sind und in ihrem Körper eine die Rasse vorwärtsstoßende Unruhe mit sich herumtragen; sie können sogar Gewaltnaturen sein, solange sie mich nicht absichtlich tyrannisieren...»

An dieser Stelle versagt das einführende Verständnis in Marieluise Fleißers weibliche Struktur. Zuerst einmal stört die Verwendung des Begriffs «Rasse» (der Text ist 1927 publiziert worden), weil er nicht ohne die politischen Konnotationen gelesen werden kann. Auch die angesprochene Volksnähe («möglichst nah am Volk») kann vom Hintergrund der sich ausbreitenden NS-Ideologie nicht abgelöst werden. Gleichwohl wäre es falsch, Marieluise Fleißer deswegen der faschistischen Haltung zu verdächtigen. Sie verkehrte in linkspolitischen Kreisen, galt als «Linke»; gleichwohl zeigt ihr Sprachgebrauch unverhüllt auf, daß auch die Vertreter der damaligen Linken das NS-Vokabular unkritisch/unreflektiert einsetzen konnten.

Letztlich aber zeigt das Zitat auf, daß Marieluise Fleißer bzw. ihre Frauenfiguren nicht allein als Opfer selbstherrlicher Männer zu betrachten sind. Ein feministisches Lamento würde den wahren Sachverhalt schmälern. In Wirklichkeit sind Frauen, wenn sie mit dieser Verführbarkeit durch männliche Gewalt auftreten, immer auch Komplizinnen solcher Männer. Gerade durch ihren besonderen Habitus ermöglichen sie erst das machistische Gebaren. Deshalb auch ist Mitleid gegenüber einem tragischen

Frauenleben à la Fleißer nicht die angemessene Reaktion. Es soll zwar nicht gänzlich ausgeschaltet werden, aber weit mehr müßte der Schrecken über diese «Perversionen» einer Frau und Künstlerin dominieren. Es kochte zwar in ihr das Blut der Rebellin, aber es floß auch der träge Saft der Willenlosen, welche die Gewalt der anderen verherrlicht und dabei verkennt, daß Gewalt noch nie ein Bindemittel für Beziehungen gewesen ist. Sondern genau jene Freiheit, die Marieluise Fleißer seit ihren Anfängen gesucht hat.

Erst in den sechziger Jahren gewinnt die Autorin ihre Kraft zurück und schreibt einige hervorragende Erzählungen, so den fast schon legendären Text «Avantgarde», ihre Geschichte von einst mit Bert Brecht. Man interessiert sich wieder für ihre Stücke und fordert Neufassungen. Kroetz, Sperr oder Faßbinder erkennen in der Fleißer eine Art geistiger Mutter, denn sie hat wie sie den Realismus und Regionalismus ins Theater eingebracht. Späte Ehrungen folgen, und auch die Heimatstadt rehabilitiert die unbequeme Mitbürgerin. 1974 stirbt Marieluise Fleißer. Auf sie könnte der Satz von Christa Wolf («Der Schatten eines Traumes») zutreffen: «Eh einer schreiben kann, muß er leben, das ist banal und betrifft beide Geschlechter. Die Frauen lebten lange, ohne zu schreiben; dann schrieben sie mit ihrem Leben und um ihr Leben.»

Beatrice Eichmann-Leutenegger, Muri bei Bern

Hinweise: Marieluise Fleißer, Die List. Frühe Erzählungen. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Echte. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

Die Bibliothek Suhrkamp legt die Erzählungen in Taschenbuchausgaben vor: Abenteuer aus dem Englischen Garten (1978) und Ein Pfund Orangen (1979).

Von Sissi Tax liegt ein «biographischer Versuch» vor: Marieluise Fleißer, schreiben, überleben. Stroemfeld/Roter Stern, Basel-Frankfurt 1984.

Ingolstädter Stücke (Fegefeuer in Ingolstadt und Pioniere in Ingolstadt). suhrkamp taschenbuch, Frankfurt 1994.

Gesammelte Werke in vier Bänden, alle 1994 bei Suhrkamp erschienen.

TRADITION UND KREATIVITÄT

Erneuerung und Recycling in der Medienästhetik

Als ich mich anfänglich der These «Nichts Neues unter der Sonne», bezogen auf den Themenkreis der Medienästhetik, zuwandte, glaubte ich davon ausgehen zu können, in der Geschichte der Film- und Fernsehästhetik habe es zwar immer wieder Ausrufungen von Neuem gegeben (Nouvelle vague, Neuer Deutscher Film), jedoch keine Erneuerung. Jede «neue Welle» sei nichts als eine Mode gewesen, die immer schon wirklichen Gesetze der Dramaturgie und Ästhetik seien lediglich recycled worden, alles sei schon einmal dagewesen – manches sogar zweimal. Lediglich die technische Produktion und Reproduktion kenne wirkliche Innovationen.

Als ich mir dann im Verlauf der Vorbereitungen für diese Ausführungen Rechenschaft über mein Wissen und meine Meinungen abverlangte, mußte ich mir eingestehen, daß sich die These «Nichts Neues unter der Sonne» nach 100 Jahren Film für die Geschichte der Film- und Fernsehästhetik nicht aufrechterhalten läßt – jedenfalls dann nicht, wenn man in der Frage nach der Erneuerung nicht nur ein semantisches Problem erkennen mag. Gewiß kann man von dem semantischen Problem, was man denn unter Erneuerung verstehen wolle, nicht absehen. Wie unsere Sprache mit dem Wortstamm *Neu* umgeht, ist bezeichnend für die semantische Ambivalenz, mit der nicht nur die Neuerung, sondern auch die Erneuerung, nicht nur der Neuerer, sondern auch der Neuling oder die Neuheit und die Neuigkeit konnotiert werden. Erst recht, wenn man die Assoziationen und Variationen des Wortfeldes *Neu* in unsere fremdwörtliche Umgangssprache überträgt, wird deutlich, daß wir eine Verständigung darüber herbeiführen müssen, was im Zusammenhang einer

medienhistorischen und medienästhetischen Fragestellung unter Erneuerung verstanden werden soll: Haben wir es jeweils mit Innovationen, Reformationen oder Revolutionen zu tun, mit einer Renaissance oder einem *renouveau* im filmischen Roman *nouveau* oder der *Nouvelle Vague*? Oder handelt es sich im Neuen Deutschen Film um eine Neubelebung oder einen Neubeginn, eine Neugestaltung oder eine Neuerscheinung? Neugierig, wie der Zuschauer neuerdings wieder sein darf, wird er sich bereitfinden, das Haus der Filmtheorie zu renovieren und funkelnelneuen Elementen ein Comeback zu gestatten, wohl wissend, daß der Neuschnee nicht der Schnee von gestern sein kann und ein neues Testament – außer in der christlichen Theologiegeschichte – das alte Testament außer Kurs setzt...

Die technische Erfindung und Entwicklung des Kinematographen, des (Schwarzweiß-)Films, des Sprech- und Tonfilms, des Farbfilms und des elektronischen Fernsehens waren sicherlich etwas Neues, vorher nicht Dagewesenes. Aber waren die Elemente des Neuen, selbst wenn man sich auf den technischen Aspekt beschränkt, nicht immer schon dagewesen und mußten nur ent-deckt werden? War nicht «nur» ihre Kombination und Anwendung neu? Und wenn man den Teilaspekt des Ästhetischen betrachtet: Gingen nicht die Gesetze der Ästhetik und der Dramaturgie der neuen Entwicklung, dem neuen Produkt immer schon voraus und waren bis jetzt eben nur im Theater o. ä. manifest geworden?

Was kann bei der Frage nach Tradition und Kreativität in der Mediengeschichte wirklich unter Erneuerung verstanden werden? Um dem semantischen Labyrinth zu entkommen, spinne

ich mir selbst den Faden der Ariadne und führe den Begriff der Irreversibilität in die Überlegung ein: Ich verstehe unter Erneuerung in der Mediengeschichte nicht irgendeine Form der Wiederbelebung oder Wiedergeburt, der Reform oder Restauration, sondern die Entstehung oder Erfindung von etwas, das so noch nie da war und das zugleich irreversibel ist, das aus allen Weiterentwicklungen, Veränderungen und Zielrichtungen nicht mehr wegzudenken ist. Die Kategorie der Irreversibilität bietet sich hier besonders an, da – so die Grundthese meiner Überlegung – neue Wege der Medienästhetik immer, wirklich immer als Folge einer technischen Erfindung oder Entwicklung beschränkt wurden. Mehr noch: Die neuen Wege wurden nicht aus der Freiheit des künstlerischen Ingeniums beschränkt, sondern folgten der technischen Innovation zwangsläufig und ohne Alternative.

Diese Grundthese schließt das von Rudolf Arnheim¹ zitierte Axiom Stendhals ein: «Il n'y a d'originalité et de vérité que dans les détails». Rudolf Arnheim hat übrigens dieses Axiom konsequent angewendet auf seine Filmtheorie. Er schreibt: «Was die Ästhetik anlangt, so soll im folgenden versucht werden, Ernst zu machen mit dem oft leichthin ausgesprochenen Satz, daß man die Gesetze einer Kunst aus den Charaktereigenschaften seines Materials abzuleiten habe.»²

Entsprechend lauten seine Kapitel der Kunsttheorie des Films: «Künstlerische Ausnutzung der Projektion von Körpern in die Fläche. / Künstlerische Ausnutzung der Verringerung der räumlichen Tiefe. / Künstlerische Ausnutzung der Beleuchtung und des Wegfalls der Farben. / Künstlerische Ausnutzung der Bildbegrenzung und des Abstands vom Objekt. / Künstlerische Ausnutzung des Wegfalls der raum-zeitlichen Kontinuität. / Künstlerische Ausnutzung des Wegfalls der nicht-optischen Sinneswelt.»

Detailversessen erörtert Arnheim im Rahmen seiner filmästhetischen Überlegungen die ganz gewöhnlichen Dinge des Filmhandwerks: Bewegte Kamera, rückwärtslaufender Film, Zeitraffer und Zeitlupe, Standfoto, Auf- und Abblende, Überblenden, Übereinanderkopieren, Montage, Speziallinsen, Unschärfe, Spiegeleffekte usw.

Erneuerung oder Recycling in der Film- und Fernsehgeschichte

► *Der irreversible Anfang*: Die technische Innovation der bewegten Bilder löste sogleich die ästhetischen und dramaturgischen, also die künstlerischen Bewältigungsversuche des neuen Instrumentariums aus. Wie der Filmproduzent, Filmhistoriker und Filmtheoretiker James Monaco, Professor an der New School for Social Research, in seinem Buch «Film verstehen» (dessen Originaltitel bezeichnenderweise lautet «How to Read a Film») dargestellt hat³, wird die neue Technik sofort von zwei verschiedenen künstlerischen (oder ideologischen?) Richtungen aufgegriffen. Exponenten der grundlegenden Dichotomie waren die Gebrüder Auguste und Louis Lumière auf der einen, Georges Méliès auf der anderen Seite. Die Brüder Lumière kamen von der Fotografie zur Kinematographie. Sie wollten einfach festhalten, was ist, zum Beispiel die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof. Méliès dagegen war ein Zauberkünstler und erkannte die Möglichkeiten des Films, die Wirklichkeit oder wenigstens ihr Erscheinungsbild zu verändern und die Phantasie des Zuschauers zu beflügeln. Der Titel seines ersten Films (1902) hieß dann auch «Le voyage dans la lune».

Der unterschiedliche Ansatz dieser Filmpioniere erscheint, so Monaco, im Lauf der Filmgeschichte immer wieder und repräsentiert zwei grundlegende Zugangsweisen.

Beiden Wegen gemeinsam ist jedoch das Bemühen, sich vom traditionellen Theater abzusetzen und eine klare Identität des Films aufzubauen. Das erste und wichtigste Merkmal der Identität

des Films mit sich selbst ist natürlich der Schnitt bzw. die Montage – darüber mehr an anderer Stelle. Ein kleiner, charmanter Nebenschauplatz der Identitätssuche ist die auch heute noch in vielen Filmgenres obligate Verfolgungsjagd. Die war im Theater einfach nicht möglich. Also spielte der Film den optischen und dramaturgischen Reiz einer solchen wilden Jagd mit unerwarteten Zwischenfällen voll aus: Hier bin ich Film, hier darf ich's sein...

► *Vom Kinematographen zum Stummfilm*: Nach dem meist recht kurzen, auf bloßes Spektakel ausgerichteten Anfangsfilm entfaltete der längere Stummfilm neue Ausdrucksformen: entweder die Komödie mit Herz und Moral und ein bißchen Gesellschaftspolitik: Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd – oder den realistischen und zeitkritischen Film: Erich von Stroheim, Fritz Murnau, King Vidor. Die künstlerischen Chancen des Stummfilms wurden zwar bald verschüttet durch den Siegeszug des Tonfilms (s. u. zu Rudolf Arnheim), dennoch hat der aufkommende große Stummfilm Gesetze der Filmästhetik und Filmdramaturgie herausgearbeitet, die irreversibel sind und sich in die weitere Filmgeschichte vermittelt haben.

► *Vom Stummfilm zum Sprech- und Tonfilm*: Die brancheninterne und öffentliche Reaktion auf die Entwicklung des Tonfilms bestand entweder in einer flinken Anpassung oder aber in einer jahrelang hadernden Diskussion. Diese Diskussion ist auch im historischen Nachvollzug hochinteressant für die Frage nach Tradition und Kreativität, Beharrung und Erneuerung. Als Beispiel beziehe ich mich im folgenden auf Rudolf Arnheim, der in der «Weltbühne» (deren Redakteur er zusammen mit Carl von Ossietzky war), in seinem Buch «Film als Kunst» und anderen Schriften, zuletzt noch in einem Gespräch der Reihe «Zeugen des Jahrhunderts»⁴, mit dem Tonfilm hadert und in seiner Erfindung die «Strangulierung einer schönen, hoffnungsvollen Kunst», eben des Stummfilms, sieht. Obzwar er die Unvermeidbarkeit der Entwicklung erkennt und akzeptiert, beklagt er die «affenartige Geschwindigkeit», mit der sich Produzenten, Regisseure und Schauspieler auf das Neue einließen, bevor die Möglichkeiten des Stummfilms ausgeschöpft waren: «In jahrelanger Bemühung hatten Menschen sich dazu erzo-gen, Filme verstehen, auskosten, würdigen zu können – kein Gegenstand, keine Bewegung im Filmbild, keine Einstellung entging ihnen: sie erkannten ihren Sinn und freuten sich daran. Was Wunder, daß die Nachricht vom Auftauchen des Tonfilms den meisten Filmfreunden kein übermäßiges Vergnügen bereitete.» (S. 227)

Scharf kreidet er dem Neuen die Mängel des Anfangs an: «... wenn man erschreckend grunzende Frühgeburten auf das Publikum losließ, Schnellprodukte einer von der Konkurrenz gehetzten Industrie, wenn ein Kuß wie ein Donnerwetter klang und eine Frauenstimme wie eine Dampfsirene, wenn minderwertig aufgenommene Filme auf minderwertigen Projektoren vorgeführt wurden, wenn die Dialoge der Schauspieler das letzte Schmierstück an Albernheit übertrafen, wenn der Ton mit dem Bild nicht zusammenstimmte..., wenn man stumme Filme mit eilends dazu aufgenommener Begleitmusik als «Tonfilme» propagierte, wenn man...» usw., usw. (S. 229)

«...so ergab sich die groteske Situation, daß Filmregisseure, also Männer, die größtenteils selber des Sprechens in hohem Grade unkundig waren, es andern Leuten beibringen sollten, die gleichermaßen von der Natur für diese Kunst nicht vorgesehen waren, sondern sich einfach der Umstellung der Firma fügten. Die natürliche Folge ist, daß wir in den Sprechfilmen eine Sprachkunst erleben, die an Dilettantismus, Kindlichkeit und schlechter Artikulationstechnik die Schauspielschule von Kyritz an der Knatter in den Schatten stellt. Es ist kaum zu fassen, wie die Filmleute den Mut aufbringen, in Ländern, deren Theaterregisseure und Schauspieler jahrhundertalte Tradition mitbringen, sich mit einer fröhlichen Unbefangenheit zum Wettkampf stellen, als handele es sich nicht um ein Auftreten in größter

¹ R. Arnheim, Film als Kunst. Berlin 1932, S. 12.

² R. Arnheim, Film als Kunst, a.a.O., S. 17.

³ J. Monaco, Film verstehen. Geschichte und Theorie des Films. London 1960; Reinbek 1980, S. 256ff.

⁴ R. Arnheim, Zauber des Sehens. Göttingen 1993.

kritischer Öffentlichkeit, sondern um Abendvergnügungen in einem dramatischen Amateurkränzchen oder um Hochzeitsaufführungen im Familienkreise...» (S. 232)

Ich habe ausführlich zitiert, weil die erfrischend elitäre Polemik auf eindrucksvolle Weise belegt, von welchen Geburtswehen das Neue oft begleitet wird.

Um Rudolf Arnheim gerecht zu werden, muß den ausgewählten Zitaten noch etwas hinzugefügt werden. Denn in «Film als Kunst» versteigt sich Arnheim natürlich nicht in eine unrealistische Verweigerungshaltung. «Der Tonfilm ist da, und es hat wenig Zweck, darüber zu streiten, ob das zu begrüßen oder zu bedauern sei.» (S. 230) Er will nur nicht den Stummfilm einfach aufgeben: «Was aber unbedingt und von Herzen bedauert werden muß, ist die Tatsache, daß durch den Geschmack eines kunstfremden aber zahlenden Publikums und durch die ebenso große Kunstfremdheit einer kapitalistischen Elektro- und Filmindustrie dem stummen Film alle Möglichkeit genommen wird, weiter zu existieren.» (S. 230)

Für den Zusammenhang unserer Frage nach den Charakteristika von Erneuerung ist interessant, wie Arnheim beim Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm sogleich (nach der Anerkennung des Tonfilms als «eine großartige technische Erfindung», S. 233) nach dem «künstlerischen Wert der Neuerung» fragt und dabei unterscheidet zwischen Verbesserung und Änderung. Verbesserungen sind für ihn z.B. die Erfindung der Ölfarbe oder des Kupferstichs in der Malerei, die Erfindung des Hammerklaviers in der Musik. Beide Verbesserungen aber verschoben für Arnheim nicht die Gesetze und Grenzen der Malerei oder der Musik. «War das Mikrofon (beim Film, d. Verf.) ein ähnlicher Zusatz? Oder war der Tonfilm ein ganz neues Kunstmaterial mit eigenen Gesetzen. Und: reichten die Ausdrucksmittel dieses neuen Materials aus, um künstlerisch in Betracht zu kommen?» (S. 234)

Diese Frage bleibt – wenn ich es richtig sehe – bei Arnheim offen. Mehr als 60 Jahre nach Arnheims Buch ist es natürlich leicht, die Frage zu beantworten: Der Tonfilm ist, nach dem Stummfilm und neben dem Theater, längst eine eigenständige Gattung mit eigenen Gesetzen und spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten, die irreversibel eingegangen sind in die Geschichte der darstellenden Künste.

Vom Filmhandwerk zur Computertechnik

Im Lauf des Jahres 1994 hat sich in der Spitzengruppe der Film- und Fernsehindustrie eine neue Technik auch wirtschaftlich durchgesetzt, die der künstlerischen Arbeit eine neue, noch nicht dagewesene und irreversible Technik zur Verfügung stellt: die Digitalisierung und Virtualisierung des elektronischen Bildes. Diese Technik wird – wie ich glaube – eine neue Ästhetik, eine neue Dramaturgie und eine neue (künstlerische und journalistische) Ethik zur Folge haben. Worum geht es?

Der Hollywood-Regisseur James Cameron soll schon 1989, als er seinen Film «The Abyss» drehte und Ärger mit den Schauspielern hatte, folgendes gesagt haben: «Irgendwann brauche ich euch alle nicht mehr. Dann kann ich meine Filme in Ruhe am Computer machen.»⁵

Sechs Jahre später schaut der Kinobesucher schon auf eine Reihe von Filmen zurück, in denen diese Zukunft längst begonnen hat:

Im Film «Die Maske» mutiert der Schauspieler Jim Carey zu einer Figur, wie wir sie bisher nur, und zwar nur annähernd aus Zeichentrickfilmen kennen. Ein dehnbares und knautschbares Gummigesicht bewegt sich in großen Zügen, die Augen quellen aus den Höhlen, die Zunge verlängert sich bis auf den Tisch –, und alles hat der Computer gemacht.

In «Forrest Gump» spricht der Schauspieler Tom Hanks nacheinander mit den US-Präsidenten Kennedy und Nixon. Die Präsidenten waren digital ins Bild gerechnet worden.

⁵ Zit. nach «Die Woche» v. 24.11.1994.

In «True Lies» gibt es den Angriff eines Harrier-Kampfflugzeugs auf eine Brücke – das Flugzeug ist echt, die Brücke ist ein Miniaturmodell, aber das Mündungsfeuer ist digital hinzugefügt.

In «Terminator 2» fährt Arnold Schwarzenegger mit einem Motorrad (einer Harley-Davidson natürlich) von einem schmalen Mauergrat in einen Flutkanal. Diese Szene konnte nur mit einem Drahtseil realisiert werden, an dem das Motorrad hing. Natürlich darf man nachher im Film dieses Drahtseil nicht mehr sehen; also entwickelten Computerleute eine Software, mit der man den Draht aus dem Bild entfernen konnte (wire removal). Wenn man sich nun vergegenwärtigt, wie so etwas gemacht wird, wird man die Dimension dieser Technik ahnen können. In spezialisierten Firmen, wie «Industrial Light & Magic» (ILM), «Pacific Data Images» (PDI) oder «Digital Domain», tastet ein Scanner, also ein hochauflösender Zeilensensor, die Filmbilder ab und verwandelt sie in digitale Zahlenkolonnen. Jetzt kann man beliebige Einzeldaten herausnehmen, austauschen, mischen oder aus anderen Bildsequenzen einfügen. Am Ende der Bearbeitung (der postproduction) schreibt ein Laserstrahl das Ergebnis wieder auf eine Folie, der man keinerlei Spuren von Bearbeitung ansieht, die sich also in elektronischer Jungfräulichkeit präsentiert. Allerdings braucht man pro Bild eine Speicherkapazität von 40 Megabyte (40 Millionen Byte). Um eine Sekunde Filmmaterial zu digitalisieren, braucht der Rechner heute noch etwa eine Minute. Dann aber hat man den Zugriff auf die kleinsten Einheiten eines Films, die nur einige tausendstel Millimeter großen Filmkörner.⁶

Erweitert man diese technischen Übertragungswerte zu einem medialen Symbol, kann man noch einmal die Bedeutung der digitalen Aufschlüsselung des «Rohmaterials Realität» ermessen. «Der Sinn des Kinos liegt hinter seiner sinnlichen Produktionsstruktur, er wird zum primum absolutum, das aller Konstitutionsproblematik ledig ist», schreibt Rudolf Kersting in seinem Buch «Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films»⁷ und zitiert Peter Wollen: «Hinter jedem materiellen Signal steht eine ideale Botschaft, eine Art Ursignal. Kurz, diese Sicht ist eine humanistische Version des alten theologischen Glaubens, daß die materielle Welt als Ganzes ein Signal enthält, das, wenn es decodiert wird, die Botschaft des göttlichen Logos enthüllen würde.»⁸

Zurück zur digitalen Filmbearbeitung! Es ist heute möglich, z.B. einen Film mit Marilyn Monroe und Heinz Rühmann herzustellen aber auch einen dokumentarischen Streifen über eine Konferenz zwischen Hitler und Roosevelt im Reichstag, die zwar nie stattgefunden hat, die aber hier unkontrollierbar behauptet würde. Ebenso kann man – und das ist auch schon geschehen in einem Film mit Bruce Lee – einen Film zu Ende führen, wenn der Hauptdarsteller während der Dreharbeiten stirbt. Man läßt dann die Rolle von einem Double weiterspielen und gibt dem dann elektronisch die Erscheinungsform und Bewegungsdynamik samt Lichtbrechung und Schatten der ursprünglichen Besetzung.

Der Fortschritt galoppiert. Vorbei sind längst die Zeiten der klassischen Filmtricks, vorbei die Zeiten der Gesichtsprothesen aus Haferbrei und Gummilösung, Kontaktlinsen und Latexperücke. Vorbei die von Siegfried Kracauer beschworene Rettung der Wirklichkeit durch die Filmkunst.⁹ Im neuen Film wird die physische Wirklichkeit nur noch als Rohmaterial benutzt, um die mediale Wirklichkeit zu kreieren. Daß die sich dann nur noch auf sich selbst beziehen kann, hat schon 1990 die Fernsehserie «Twin Peaks» von David Lynch und Mark Frost gezeigt. Hiér gibt es keine Verweise mehr auf die Wirklichkeit, sondern

⁶ Vgl. B. Schöne, Neue Filme mit dem alten Bogey, in: Süddeutsche Zeitung v. 29.9.1994.

⁷ R. Kersting, Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Films. Basel-Frankfurt 1989, S. 167.

⁸ P. Wollen, Signs and Meanings in the Cinema. London 1972, S. 152.

⁹ S. Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Revidierte Fassung Frankfurt/M. 1973 (Originalausg. New York 1960; deutsch 1964).

nur noch auf Filme (des Regisseurs), die Handlung bezieht sich nicht auf das Leben, sondern auf Fernsehserien. Die werden zitiert – und wer die meisten kennt, ist der verständigste Zuschauer. Die Medienwelt verknäuelst sich zu einem selbstreferentiellen Entertainment, das sich – wie bei Goethes Italienreise das Volk von Verona – mit sich selbst amüsiert. Deshalb muß auch die Wirklichkeit nicht vor den Medien gerettet werden, weil sie von ihnen auf Dauer nicht bedroht wird. Vielleicht bedurfte die Wirklichkeit schon zu Kracauers Zeiten nicht der Errettung durch den Film ...

Ich kehre noch einen Augenblick zu Kracauer zurück, da er bis heute einer der einflußreichsten Filmtheoretiker ist. In seiner «Theorie des Films» schreibt er (S. 389f.):

«Strenggenommen stellen Malerei, Literatur, Theater usw., soweit sie Natur überhaupt einbeziehen, diese gar nicht dar. Sie benutzen sie vielmehr als Rohmaterial für Werke, die den Anspruch auf Autonomie stellen. Im Kunstwerk bleibt vom Rohmaterial selbst nichts übrig; oder genauer gesagt, alles, was davon übrigbleibt, ist so geformt, daß es die Intentionen des Kunstwerks erfüllen hilft. In gewissem Sinne verschwindet das realistische Material in den Intentionen des Künstlers...» Es sei, so fährt Kracauer fort, nicht die Aufgabe der Kunst, Realität widerzuspiegeln, «sondern eine Vision von ihr zu vergegenwärtigen». Mit der Erfahrung von digitaler Bildbearbeitung und virtueller Realität im Kopf liest sich Kracauers Text heute ganz anders als zu seiner Zeit – wobei die noch gar nicht lange vorbei ist. Man wird sogar spekulieren dürfen: Wenn das die Leute von «Digital Domain» und Co. wüßten – vorausgesetzt, sie interessierten sich überhaupt für die Theorie des Films...! Sie könnten nämlich, gestützt auf Kracauer, die digitale Bildmanipulation als Inbegriff der Filmkunst, ja als die Errettung des Films als Kunst, als Rückgewinnung der Kunst für den Film ausgeben, weil die physische Natur und Realität nun endlich nur noch Rohstoff sei, wie es sich für ein Kunstwerk gehöre. Die Nachrichtenshow hätte dann zwar nichts mehr mit der Wirklichkeit zu tun, wäre aber im glücklichen Fall ein Kunstwerk ...

Fernsehen und Video

Die Entwicklung der Videotechnik in Kombination mit den neuen digitalen Schnittsystemen rechtfertigt einen besonderen Blick auf die medienästhetischen Konsequenzen einer Technik, die auch dem Elektroniklaien bisher unvorstellbare Möglichkeiten der kreativen Gestaltung bietet. Es scheint so, daß allein

In der KHG Karlsruhe ist ab sofort die Planstelle einer/eines

Pastoralen Mitarbeiterin/Mitarbeiters

neu zu besetzen.

Aufgaben: Mitarbeit in den verschiedensten Bereichen; Liturgie, Gestaltung von Wochenenden; Arbeitskreise im religiösen, sozialen und gesellschaftspolitischen Bereich; Begleitung von Studierenden; pastorale Arbeit mit ausländischen Studierenden; Organisation und Verwaltung.

Voraussetzungen: Hochschulabschluß in Theologie (Diplom oder Staatsexamen); kirchlich engagiert; Flexibilität und Bereitschaft zu eigenverantwortlicher Teamarbeit.

Katholische Bewerberinnen/Bewerber bitten wir, ihre Unterlagen mit Lebenslauf, Lichtbild und Zeugniskopien zu richten an die

KHG Karlsruhe
Hirschstraße 103, D-76137 Karlsruhe
Tel. 0721/93 102-0, Fax 0721/93 10299

schon der Videokonsum zu signifikanten Änderungen im Umgang mit den elektronischen Medien führen wird. In einer 1991 erschienenen Arbeit über Videocliquen Jugendlicher zeigt Walde- mar Vogelgesang am Beispiel der Action- und Horrorvideos, daß durch die «visuelle Zeitmaschine» der Videotechnik, genutzt in informellen Gruppen, die früher festgestellte Passivität vor dem Bildschirm passé ist. Videosehen ist vor allem eine Gruppenangelegenheit, ein kollektives Happening, das als privates Gruselkabinett und als Bühne der Selbstdarstellung genutzt wird, zur «Politik des Spaßhabens» und zur Erscheinung des «spannenden Müßiggangs» gehört. Vogelgesang schreibt: «Wer vor diesem Hintergrund die Faszination des Videosehens als bloße «eskapistische Kost» oder als «Surrogat für eigene Erlebnisse» abqualifiziert, hat nicht erkannt, daß sich beim gemeinschaftlichen Videokonsum ein umgekehrter Prozeß abspielt: die Eigengestaltung eines Wirklichkeitsbereichs, in dem die zivilisatorisch bedingte Formierung der Sinnlichkeit und Disziplinierung der Affekte aufgebrochen und – wenigstens temporär – überwunden werden kann.»¹⁰

Ich beziehe mich dabei zunächst auf das grundlegende Werk von Wolfgang Preikschat «Video. Die Poesie der Neuen Medien».¹¹ Wie Christian Doelker spricht auch Preikschat vom Bildschirm als einem «elektronischen Lagerfeuer» (a.a.O., S. 11), an dem allabendlich der Clan zusammenkommt, um zu kommunizieren. Und Kommunikation heißt für ihn: «Botschaften zu senden, die nicht gänzlich vorhersagbar sind» (a.a.O., S. 38). Sein Umgang mit dem Phänomen Video zielt also von vornherein darauf, daß da etwas geschehen kann, was nicht vom Produzenten oder Sender (das Wort im Sinn der Kommunikationstheorie gebraucht) determiniert ist, das also verändert, manipuliert, gestaltet werden kann, und zwar vom Benutzer selbst. Dadurch wird Video für Preikschat zur Metapher, zur «Brücke von einer Bedeutungsebene zu einer anderen», zur Metapher menschlicher Kommunikation schlechthin (vgl. a.a.O., S. 51f.).

Führt man die Linien dieses Ansatzes weiter, treffen wir auf die medienphilosophische und medienästhetische Bedeutung der neuen digitalen Schnitttechnik. Wer jemals versucht hat, einen selbstgemachten Videofilm nachher zu bearbeiten, also zu schneiden, zu montieren und/oder mit Ton und/oder Musik zu versehen, der weiß, wie schwierig und langwierig das ist. Seit der Computermesse CeBIT 1995 scheint sich jedoch eine Leichtigkeit des Schnitts anzukündigen, die auch vom Amateur für die Realisierung seiner künstlerischen Ausdruckswünsche bezahlbar und benutzbar sein dürfte. Wie schon bei der Beschreibung digitalisierter Filmbearbeitung dargestellt, wird das auf Videoband gespeicherte Material durch schnelle Rechner auf spezielle Videochips gespielt (komprimiert). Diese Informationseinheiten werden dann vom Computer wieder dekomprimiert und auf dem Bildschirm abgespielt.

Der Nutzer ruft die Bilder ab, die er für seine Komposition oder auch nur für eine heuristische Simulation braucht, und kann so über Wege und Irrwege seine Bildsequenzen komponieren.

(Ich habe im Rahmen einer historischen Dokumentation die Möglichkeiten des Mediacomposers von Avid, dem Marktführer derartiger digitaler Schnittplätze, kennengelernt. Ich war entzückt von den Spielmöglichkeiten der Anlage – in einem Arbeitsprozeß, der früher mit langwierigen Überlegungen, Berechnungen und Entscheidungen verbunden war. Ich habe die Simulation als «angewandte Freiheit»¹² erfahren. Ich konnte Gesprächsausschnitte, Fotos, historisches Archivmaterial und andere Bildzitate beliebig montieren und die Sequenzen immer wieder nach Logik und Rhythmus überarbeiten, ohne dadurch den früher unvermeidlichen technischen Qualitätsverlust von Bandgeneration zu Bandgeneration hinnehmen zu müssen.)¹³

¹⁰ W. Vogelgesang, Jugendliche Video-Cliquen. Action- und Horror-Videos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur. Wiesbaden 1991, S. 263.

¹¹ Vgl. W. Preikschat, Video. Die Poesie der neuen Medien. Weinheim 1987, S. 143.

¹² Vgl. W. Preikschat, Video. A.a.O., S. 143.

¹³ Vgl. W. Preikschat, Video. A.a.O., S. 108 und 145.

Die Verfügbarkeit des digitalisierten Materials hat natürlich auch eine Metaebene. Preikschat beschreibt sie so: «Jedes Bild ist ein Projekt von Elektronen, von denen die Wirklichkeit durch das Raster des Schirms wie durch ein Sieb gedrückt wird. Die Wirklichkeit zerfällt in kleine Würfelchen und kann neu arrangiert werden.»¹⁴ Im *closed circuit* einer elektronischen Prothese des inneren Auges wächst allerdings die Gefahr, daß man nur noch das Bild, nicht aber mehr die Wirklichkeit wahrnimmt und das Produkt letztlich das Spiegelbild einer narzistischen Introjektion des Gestalters ist – mit den bekannten fatalen Folgen für ein Produkt, das den Anspruch auf Wirklichkeit oder gar Wahrheit erhebt. Wir kennen den fatalen Effekt einer Verwechslung von Bild und Wirklichkeit aus Berichten über computergesteuerte Waffensysteme. Da wird «aus Versehen» (wie der sich entschuldigende Stabschef Amnon Schahak mitteilt) ein Haus im falschen Dorf beschossen, weil auf dem Bildschirm zwar ein Haus, aber nicht das Dorf rundherum erkennbar war. Nur, daß durch das «Versehen» – man muß das wörtlich nehmen – zwei Kinder getötet wurden... (Reuter-Meldung in der SZ vom 11. Juli 1995).

¹⁴ Vgl. W. Preikschat, Video. A.a.O., S. 143.

Neben die narzistische Spiegelung und die mögliche Verfehlung der Wirklichkeit tritt beim digitalen Produkt sogar umgekehrt die beliebige Auflösbarkeit des Weltbildes zu einem immer wieder neu zusammensetzbaren Mosaik: das Weltbild als Puzzle.

So stellt sich zum Schluß die Frage: Haben wir es bei der Reduktion der Wirklichkeit auf das Bildschirmbild nur mit einer Metapher oder einer semantischen Feststellung zu tun? Oder stehen wir vor dem realen Verlust der Tradition? Oder gar vor dem realen Verlust der Kreativität? Oder handeln wir von einer bereits irreversiblen Neuerung (oder Erneuerung oder Innovation) unserer Medienrealität?

Ich fürchte, wir befinden uns längst auf einem Weg ohne Alternative, also auf einem Weg mit höchstem Risiko: Das Dilemma des Paris als Trivialität des elektronischen Zeitalters.

Wenn es eine Hoffnung gibt, dann wohl nur die Poesis des Sisyphos – in unserem Fall als die Rettung der Poesie vor dem Zerfall in «bits and bytes». Das aber wäre mehr als ein medienästhetisches Recycling. Es wäre nicht mehr und nicht weniger als die Wiedergewinnung der Kultur.

Ingo Hermann, Berlin

Ein Land am Abgrund, aber mit neuen politischen Kräften

Ein Augenschein in Zaire

Kinshasa, November 1995: Ich hatte mir den Tag schon mit Bedacht ausgesucht: den 24.11.1995. Denn es waren auf den Tag genau dreißig Jahre, daß Präsident Mobutu durch einen Militärputsch in Zaire – damals noch der Kongo – die Macht übernahm.¹ Oder: Mobutu Sese-Seko Kuku Ngbendu Wa Za Banga, zu deutsch: «der alles erobernde Krieger, der von Triumph zu Triumph eilt».

Pünktlich setzt der Sabena-Jumbo auf dem Flughafen Ndjili bei Kinshasa um 6.40 Uhr morgens auf. Die afrikanische Sonne hat den gerade aufgewachten Europäern und Afrikanern ein majestätisches Schauspiel über den Wolken geboten, das sich bei der Landung zu einer Sonnenapotheose steigert. Das Elend Afrikas, unausdenkbar und in keine Koordinaten mehr hineinzu-zwingen, wird immer wieder gemildert und vertröstet durch die berauschende Naturschönheit.

Nun hatte ich ein Heer von Fahnen, von Porträts, den Anzeichen des Persönlichkeitskultes erwartet, wie wir ihn von Daniel arap Mois Kenia oder auch von Mengistu Hailé Mariams Äthiopien kennen. Aber – nichts da, der Flughafen Ndjili bietet sich wie ein Spiegelbild des kaputten Zaire dar: total anarchisch, quirlig, als normaler Besucher würde man sein Gepäck wahrscheinlich nicht wiedersehen. Es ist wohl jemand am Rollfeld, der mich mit einem Pappschild identifizieren soll. Die Unordnung beginnt gleich an der Rolltreppe: Dort, direkt an dem Fuße der Treppe, die uns den Weg aus dem Jumbo ermöglicht, stehen die reichen Ölgesellschaften, die Soldaten und Beamte am besten schmieren können. Mein Gewährsmann darf am Ende des Flugfeldteppichs stehen.

Immer noch wundere ich mich: kein Bild, keine Hymne, keine schöne Militärkapelle. Dieses Bild setzt sich bei der Fahrt in die Hauptstadt fort. «Ja, es ist heute ein Feiertag, aber das ist ein arbeitsfreier Tag, mehr nicht», sagen mir alle Zairer, die ich treffe. Als wir am Nachmittag am Fluß einen wackligen Pfad entlanghumpeln, frage ich nach einer Abkürzung, die ich plötzlich auf einer Einfahrt sehe: N.M. Mobutu. Ich frage die Insassen des Fahrzeugs, einfache Handwerker, die einer Handwerksorganisation FOLEZA angehören, was das heiße. Keiner weiß es. Ich versuche eine Übersetzung: «Notre Majesté». Nein, alle lachen sich kaputt. Den Präsidenten umgibt keine Aura der

Heiligkeit; es sei auch besser, wenn er sich in Kinshasa nicht mehr so oft sehen lasse.

Andererseits: Mobutu kann weiter die wenigen Früchte des Landes genießen, während es dem Volk immer schlechter geht. Das Land Zaire – siebenmal so groß wie Deutschland – hat einen schlimmen Ruf. Es hat den Ruf, unter den kaputten Ländern des kaputten Kontinents Afrika das kaputteste zu sein.² Und es hat den Ruf, unter den korrupten Staatslenkern den korruptesten zu haben, der die Korruption zu einer Art von Staatsform entwickelt und ziseliert hat: zur Kleptokratie. Und alle machen mit bei dieser Art Spiel, bei dem trickreich und lustvoll seit dreißig Jahren das Volk bestohlen wird.

Nichts ist dümmere als der Gemeinspruch, den ich hier wie im Sudan wie in Angola mir dauernd anhören muß: Eigentlich sei Zaire ein unglaublich reiches Land. Besonders sagen das jene Europäer, die mit dem ausgesaugten Reichtum, der verblieben ist, noch Geschäfte machen wollen. «Gécamines», die große Kupfermine, produziert nur noch einen Zehntel dessen, was sie einstmal in guten Zeiten produziert hatte.

Mobutu hat es wirklich geschafft, alle in seinem Land und auch darüber hinaus zu bezirzen. Es gab mehrere Anläufe, ihn zu einer *persona non grata* zu machen. Es half alles nichts. Im nächsten Moment ist die internationale Staatengemeinschaft dann wieder heftig von ihm abhängig.

Ruanda – 1,4 Mio. Flüchtlinge in Zaire

Zaire ist wieder interessant geworden, weil es sich an einem kleinen winzigen Land – Ruanda – bewähren konnte. Ohne daß er, Mobutu, oder sie, die Regierung von Zaire unter Kengo Wa Dondo, viel dazutun konnten, hat Zaire die Aufnahme von 1,4 Mio. Ruanda-Flüchtlingen auf seinem Territorium akzeptiert. Wie es schon 1959 und danach Tutsi aus Ruanda akzeptiert und aufgenommen hatte, und zwar in großen Zahlen. Der jetzige neue Premierminister Ruandas, Pierre-Célestine Rwigema, hatte einen Lehrstuhl in Kinshasa. Er war in Zaire beliebt, hatte den zairischen Paß, aber jetzt hat er nur sein Haus in Kinshasa behalten.

² Für 1995 schätzt man das Durchschnittseinkommen auf 100 Dollar, während die Weltbank als «Armutsgrenze» ein Einkommen von 370 Dollar festgelegt hat. Vgl. Didier Numengi, Le mal zairois. Les trente ans de dictature du Maréchal Mobutu, in: Le Monde diplomatique, November 1995, S. 20. (Red.)

¹ Vgl. C. Braeckman, Le Dinosaur: le Zaire de Mobutu. Fayard, Paris 1992.

Die Zairer empfinden die große Zahl Ruander, die jetzt einfach nach Ruanda zurückgekehrt sind, als undankbar. Immerhin waren sie Bürger Zaires geworden.

1994 aber kam Mobutu durch seine weitertelnden Spezialbeziehungen zu François Mitterrand wieder an die Spitze der Bewegung. Was wäre gewesen, wenn Mobutu sich geweigert hätte, die 1,4 Mio. Flüchtlinge aufzunehmen? Aber Mobutu dachte gar nicht daran, sich zu weigern. Mit deren Aufnahme begann die Phase der «neuen Anständigkeit» für Zaire. Mobutu wurde wieder zu einem gefragten Politiker. Im Sommer 1994 fragte François Mitterrand im schnellen Kommunikationsverkehr Mobutu, ob er die Flugbasen in Goma und Bukavu für die «Opération Turquoise» zur Verfügung stellen könne. Mobutu gab großzügig sofort die Genehmigung. Und sorgte dafür, daß er von nun an wieder der Hahn im Korbe war. Das war bei der Konferenz vom 27. bis 29.11.1995 in Kairo so. Ohne Mobutu kann man zu keiner Lösung für das Flüchtlingsproblem kommen. Denn das sollte ja bis Ende 1995 geregelt sein.

Bis heute wird die zivile Regierung von Zaire immer noch als Mobutu folgsame Marionette hingestellt. Und die alternativen Kandidaten zu Mobutu Sese-Seko waren allesamt keine wirklichen Herausforderer, sondern eher brave Vertreter des «Ancien Régime»... Hinzu kam: Mobutu kauft Oppositionelle «wie einst Max Merkel Fußballer auf dem Transfermarkt» (NZZ, 30.5.1988). Das geht auch weiter so, ungeniert und ungehemmt. Wir sprachen in den Tagen von Ende November mit vielen Politikern aus Zaires Parteien. Von einem wissen wir es, daß er das Lager gewechselt hat, vom zweiten ahnen wir es, daß er es tun wird, vom dritten haben wir einen vierten reden hören, daß er es tun wird, stante pede... Das System der kleinen Freundschaften, mit denen man gekauft wird, kann einem schon einleuchten.

Nach Ende des Kalten Krieges, Namibia war gerade in die Unabhängigkeit entlassen, kam James Baker, der US-Außenminister, nach Kinshasa und redete dem Herrscher aller Zairer nicht ins Gewissen, sondern in seinen Terminkalender. Er müsse jetzt unbedingt und schnell Demokratie machen und Wahlen veranstalten. «Take it or leave it!» sagte James Baker, und er meinte es auch so. Im August 1992 wurde Etienne Tshisekedi von der Nationalen Konferenz zum Ministerpräsidenten gewählt. Es gab große Begeisterung, die aber auch etwas vorschnell war. Denn auch Tshisekedi ist ein Mann des Ancien Régime. Am 6. Februar 1993 setzte Mobutu die Regierung Tshisekedi, die wenigstens über eine teilweise demokratische Legitimität verfügte, ab und setzte den willfährigen Fausto Birindwa als neuen Regierungschef ein. Daraufhin brachen einige westliche Länder die Beziehungen ab oder stufen sie herunter. Die Bundesrepublik wie andere europäische Staaten entsandten keinen Botschafter mehr, sondern nur noch einen «Chargé d'Affaires». Auch wurde die deutsche Entwicklungshilfe gestoppt.

Kengo Wa Dondo – mehr als eine Puppe Mobutus

Im Juli 1994 hat Mobutu den sehr fähigen Politiker Kengo Wa Dondo zum Regierungschef gemacht, während die Gruppe um Tshisekedi in die radikale Opposition ging. Kengo Wa Dondo hat versucht, Porzellan zu kitten, muß aber auch mit der Abwicklung der Affäre Mobutu vorsichtig sein. Weshalb es immer noch zu einer ungeliebten Kohabitation kommt.

Die deutsche Bundesregierung hat dem Staat Zaire eine Summe von 124 Mio. DM zur Verfügung gestellt, die ausdrücklich nicht Entwicklungshilfe heißt, aber die es ist. Mit diesem Geld werden Straßen und Wälder wieder instand gesetzt in der Kivu-Region – wo die Flüchtlinge aus Ruanda in mehreren Agglomerationen bereits seit gut einem Jahr leben. Der Finanzminister des Landes, Pierre Pay Pay, überschlägt sich mit der Stimme, soviel Wut hat er auf die ruandische Seite: Ruanda komme bei dem Konflikt zu gut weg. Pay Pay zitiert den ehemaligen Premierminister in Kigali, Faustin Twagiramungu. Dieser sei Zeuge größerer Massaker in Ruanda unter der APR gewesen, als es sie vorher

gegeben habe. 250 000 Menschen seien von der neuen «Armée Patriotique Rwandaise» (APR) gemordet worden.

Um die diplomatische Balance in den Beziehungen zwischen Ruanda und Zaire wieder hinzukriegen, hat Bonn zweierlei getan: Es hat erstens den Premierminister Zaires, Kengo Wa Dondo, zu einem Arbeitsbesuch eingeladen. Dieser Besuch hat schon stattgefunden. Und es hat zweitens gegen alle Haushaltskriterien eine große Summe, nämlich 124 Mio. DM, für große Projekte der Straßensanierung bereitgestellt.

Das Land ist ausgepowert

Man kann in der Hauptstadt Kinshasa und auf dem Lande nicht mehr telefonieren. Außer man ist Besitzer eines Handy oder einer Sat-Com-Anlage. Gespräche mit Ministerialen oder sonstigen wichtigen Leuten haben deshalb köstlich-komische Begleiterscheinungen. Andauernd klingelt auf dem gedeckten Tisch eines der Hotels, es gibt eigentlich nur das Intercontinental oder das Hotel Memling, eines der Handys. Das ist ein untrügliches Zeichen für Regierungs- oder Ministermacht. Der Abgeordnete, bei dem wir an einem Abend eingeladen sind, hat noch keines. Er ist dabei, eine eigene NGO (oder, wie man französisch sagt, eine ONG, Organisation non-gouvernementale) zu gründen, die Menschen aus der aufgedunsenen Hauptstadt Kinshasa mit ihren mehr als vier Millionen und einer Flächenausdehnung von mehr als 80 km Länge wieder in die dörfliche Welt zurückführen soll. Dafür hat er sich eine Reihe von Assistenten gesucht, die zu seiner Abgeordnetenklintel gehören, mit denen zusammen er schon mal 400 Dollar als Grundkapital zusammengebracht hat.

Der Abend ist hochinteressant. Es geht ja sonst in vielen afrikanischen Ländern vieles nicht mehr: Erstens gibt es kaum noch einheimische interessierte Partner, die wirklich selbst etwas tun wollen. Zweitens gibt es überall behäbige, hyperstolze und hypersouveräne Behörden, die vieles verhindern können, wie es in Eritrea und Äthiopien gang und gäbe ist. Drittens müssen in vielen Ländern Afrikas von humanitären Organisationen erhebliche Vorleistungen aufgebracht werden, bis hin zu einem eigenen Haus und Office in der Hauptstadt, was völlig unsinnig ist, weil man das nur für die einheimische Bürokratie und deren Registrationsmechanismen braucht. Das ist in Zaire anders. Erst einmal gibt es ganz viele Pflänzchen, genannt ONG, die man gießen, anregen, unterstützen und fördern kann. Allerdings ist in diesem Land das Ansehen des Staates auf einen solchen Nullpunkt gesunken, daß niemand mehr irgend etwas auf den Staat gibt.

Steuern in der konventionellen Form scheint es nicht mehr zu geben, sondern der informelle Sektor nimmt immer mehr zu. Doch als wir zu einem der größeren Unternehmer mit Baumaterialien gehen, erfahren wir, daß er schon die Schwelle zum formellen Sektor erreicht hat und Steuern zahlt. Das geht also auch.

Finanzminister P. Pay Pay sagt uns in einem dieser von dauerndem Klingeln des Handy unterbrochenen Teegespräche: Ja, der Internationale Währungsfonds und auch die Weltbank seien in Kinshasa gewesen. Die Weltbank hatte 1991 alle Kredite für Zaire gesperrt, zumal nachdem es zu der größten Geldfälschungsaffäre gekommen war, die die moderne Welt überhaupt erlebt hatte. 1991 kamen Flugzeugladungen voll mit Dollars, die, wie man etwas entschuldigend in Zaire sagt, von der starken Libanesenmafia in Kinshasa arrangiert wurden. Diese Affäre, noch nirgendwo zureichend beschrieben, hat das schon in sich zerrüttete monetäre Gebäude dieses latent in sich zusammenbrechenden Staates noch einmal erheblich in seinen letzten Grundfesten erschüttert. Auch Premierminister Kengo Wa Dondo spricht am Sonntag in seiner Residenz darüber, als wir ihn fragen, wie lange der Heilungsprozeß noch gehen wird.

Solche Erscheinungen haben dazu geführt, daß der Staat nur als die Ressourcenvernichtungsmaschine gesehen wird, die er

wirklich ist. Der Mobutu-Staat, der er ja immer noch ist, kann nicht mehr als Staat ernst genommen werden, schon gar nicht von der eigenen Bevölkerung. Deshalb haben sich die Grassroots-Bewegungen entschieden, am Staat vorbei etwas zu tun. FOLEZA heißt eine Initiative, die den Klein- und Kleinstunternehmern wieder Märkte, Transportmöglichkeiten, also ein Minimum an Möglichkeiten, verschaffen will. Aber nicht mehr durch Mildtätigkeit und Geschenke, sondern durch ökonomische Anreize. Durch nichts anderes. So werden Straßenbauinitiativen gegründet, die auch das Recht bekommen, auf den Wegen, die man repariert hat, Gebühren zu erheben, damit Reparaturen und Wartung anhalten. Dafür ist auch der Minister für öffentliche Arbeiten (Travaux Publiques) gewonnen worden. Denn wenn man das dem Staat überläßt, ist man verloren, und die Straße wird nicht repariert.

Basisinitiativen

Diese Rechnungen werden aber leider alle ohne den zweiten Staat gemacht, den es gibt und den niemand außer Mobutu kontrolliert – die Armee. Eine Armee von insgesamt 140000 Soldaten, inklusive der «Garde spéciale» für den Präsidenten und den Geheimdienst. Da werden plötzlich die Generäle wild und verlangen von ihren Straßenagenten innerhalb von vier Wochen eine Summe von einigen hunderttausend Dollar. So werden jedes Taxi und jeder Wagen in Kinshasa angehalten. Jeder muß zahlen. Auch wenn er an einem Tag schon dreimal zahlen mußte. Die Taxis haben wohl einen Tag lang gestreikt. Aber auch Minister zeigen sich unfähig, zucken nur mit der Schulter und sagen: Was sollen wir machen?

Die gleiche Reaktion, als ich darauf hinweise, daß die humanitären Organisationen gar nicht nach Zaire kommen können, denn die Botschaft ist in einem so grauenhaften Zustand, daß man für ein Vier-Wochen-Touristenvisum 125 DM zahlen muß, sechs Monate kosten 600 DM.

Ja, die Hoffnung des Landes liegt in Initiativen wie FOLEZA: «Fédération des ONG Laïques à Vocation économique de Zaire». Es gibt ergänzend dazu die COPEMEZA, die «Confédération des Petites et Moyennes Entreprises Zairoises», die Kredite an schon staatlich formelle Sektoren der Wirtschaft gibt. Die Leiterin der FOLEZA, eine deutsche Entwicklungshelferin ägyptischer Herkunft, Frau Noor, hat es geschafft, daß 10,4 Mio. von den erwähnten Geldern, die die Bundesregierung, nicht als Entwicklungshilfe deklariert, gegeben hat, ganz am Staat vorbeigehen, so daß diese 10,4 von 124 Mio. DM wirklich der Bevölkerung zugute kommen. Soll man sich darüber freuen? Oder soll man darüber traurig sein, daß das mit den 114 Mio. DM nicht unbedingt so werden muß, weil diese ja an die Kivu-Provinz gehen, wo die Ruanda-Flüchtlinge ein ökologisches Desaster angerichtet haben, nicht aus Bosheit, sondern weil eine solche Zahl von Flüchtlingen nicht anders konnte als die Landstriche abholzen und verwüsten?

Bleibt noch die Rolle der mächtigen katholischen Kirche. Wie damals zur Zeit des Kongokrieges behauptet sich die Kirche als dritte Gewalt neben der Autokratie Mobutus und der finsternen Unberechenbarkeit der Armee. Die 52 Bischöfe verfügen in ihren 47 Diözesen über ein einzigartiges Instrument. Peter Scholl-Latour hat das beschrieben, es gilt heute noch weiter: «Zwischen den 1000 Missionsstationen und Pfarreien besteht ein technisch hochwertiges Fernmelde- und Radiosystem, das perfekt funktioniert. Ein Minister oder ein General hingegen benötigt in der Regel 24 bis 48 Stunden, ehe er den Kontakt zum Provinzgouverneur oder Ortskommandanten herzustellen vermag.»³

Die Kirche, mächtig wie sie in Zaire immer noch ist, baut zu einem Teil weiter auf der Zustimmung zu Mobutus Auto- und Kleptokratie auf. Zum anderen Teil ist sie die Hoffnung der

total verarmten und vom Staat weiter ausgebeuteten Armen geworden: eine Hoffnung, die sich in dem oppositionellen Erzbischof von Kisangani, L. Monsengwo Pasinya, ausdrückt. L. Monsengwo Pasinya leitet mit großer Autorität den seit Dezember 1994 bestehenden «Haut Conseil de la République», das Übergangsparlament mit 738 Mitgliedern. Durch eine Intrige, die wohl nur aus Gbado-Lite lanciert sein dürfte, wurde der Ruf des Erzbischofs völlig ungerechtfertigterweise geschmälert. Er zog sich auf Zeit nach Kisangani zurück.⁴

Den Feiertag, die dreißig schrecklichen Jahre Mobutus, in denen der Staat Zaire zu einer Ressourcenvernichtungsanlage wurde, beging der Kardinal der katholischen Kirche Zaires mit einem Te Deum. Dagegen ist in diesem großen und reichen Land Zaire noch kein Kraut gewachsen. Solange diese Achse von Thron und Altar so vorzüglich klappt, solange wird sich das menschenverachtende Regime und System Mobutu Sese-Sekos kaum ändern.
Rupert Neudeck, Troisdorf

⁴ Dokumentation von Stellungnahmen der Bischofskonferenz gegen die Herrschaft Mobutus, vgl. *Tragica mascherata*, in: *Il regno-attualità* 1993, Nr. 22, S. 684f.; *Documentation catholique* 77 (1995), S. 144ff., 198f., 278–282; zu den Angriffen gegen Erzbischof L. Monsengwo Pasinya vgl. *Autodifesa di Monsengwo*, in: *Il regno-attualità* 1995, Nr. 12, S. 358f.

Diessseits der Grenze

Reflexionen zum Begriff des Erhabenen (Erster Teil)

Zwei Kerzen brennen allmählich nieder und verlöschen – und werden wieder entzündet. Zwischen diesen Kerzen wird in Schwarzweiß, in sehr viel Grau und großer Stille ein Schicksal – ein Schicksal? – Auschwitz ausgedehnt.

Wo keine Gedichte mehr möglich sind, da soll ein Film standhalten können?

Es ist hier nicht der Ort, eine Filmanalyse von *Schindlers Liste* vorzunehmen. Er steht als Exempel für einen Hinweis auf eine Schuld, die weder vergessen noch erinnert, weder vergeben noch gesühnt werden kann. Er steht als Exempel für den angehaltenen Schock – nicht ein plötzliches Erschrecken –, der in keinen größeren Zusammenhang systematisierbar ist.

Der Film, als ein Medium der Kunst, steht hier als Exempel für eine Anfrage an den Theologen und die Theologin. Mit dem Thema nicht nur der Judenverfolgung, vielmehr des Judenhasse ist es ein «Pflichtfilm» für jene, die sich Christen nennen. Doch so meine ich es nicht. Ich verstehe die Anfrage in einem weiteren und grundsätzlicheren Sinn. Das «Thema» ist nicht «nur» – in diesem Zusammenhang ein «nur» in den Mund zu nehmen, ist in sich schon anmaßend – ein Ereignis des Zweiten Weltkrieges, einige Jahre innerhalb des Fortgangs westlicher Zivilisation. Es ist ein Scheitern abendländischer Menschheit – und dies nicht in einem vordergründigen humanitären Sinn. Dieses Scheitern wird im Medium eines Films anschaulich gemacht. Jene Tatsache, für die Wegschauen die gebotene Therapie scheint, entrollt sich dreieinhalb Stunden vor unseren Augen. – Das, was sich jeder *Theorie* und *Darstellung* entzieht, soll nun doch der *Wahrnehmung* zugänglich sein?

Möglicherweise – es soll hier nicht diskutiert werden – zeigt der angesprochene Film bereits eine Spur zuviel. Er beraubt sich damit der Möglichkeit der Leerstelle, die – so behaupte ich – gerade das Spezifische der Kunst ausmacht. Nicht alles zu zeigen, damit mehr, Tieferliegendes, wahrnehmbar, erfahrbar, erahnbar wird – das ist die Chance, das ist der unverzichtbare Ort der (bildenden) Kunst. Nicht alles zu zeigen, sondern vielmehr an Grenzen zu führen, darin liegt ihre besondere Leistung. Doch ungeachtet dieser Vorbehalte deutet dieser Film die hier intendierte Richtung an. Der Dichtung, dem Bild, dem Film soll damit eine Funktion zuerkannt werden, die *nur* ästhetisch einholbar ist. Gemeint ist eine Ästhetik im ursprünglichen Sinn von *aisthesis*,

³ P. Scholl-Latour, *Mord am großen Fluß*. Stuttgart 1986, München 1994, S. 351.

Wahrnehmung, in dem nur ihr eigenen Vermögen. Es scheint paradox: Mit den Mitteln der Kunst soll das Undarstellbare darstellbar sein?

Problematische «Prominenz des Ästhetischen»

Der Begriff der Ästhetik ist nicht unbelastet. Das Ästhetische hat gegenwärtig Prominenz – eine These, die wesentlich von *Wolfgang Iser* in die Diskussion gebracht wurde und die auch nicht unwidersprochen blieb.¹ Wenn hier versucht wird, gegenwärtige Kultur mit dem Begriff der Ästhetisierung ein Stück weit zu charakterisieren, so verstehe ich dies als Diagnose, keineswegs jedoch als Plädoyer. Entgegen aller oft oberflächlichen Behauptungen einer Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Alltag, einer Überführung der Kunst ins Leben sei – um der Ästhetik willen – an dem unüberwindlichen Anders der Kunst – will sie Kunst sein – entschieden festgehalten. Ohne diese Distanz begibt sie sich ihrer Kraft der Reflexion. Daß dies umgekehrt keine Parteinahme für ein reines «l'art pour l'art» darstellt, soll aus dem folgenden deutlich werden. Unter welchen Begriffen läßt sich das der Kunst Eigentümliche bei gleichzeitiger politischer Relevanz fassen? Worin liegt ihr kritisches Potential angesichts allerorts begegnender «Ästhetisierung»? Behaftet mit Vorstellungen von Vielfältigkeit und Ganzheit, durchwandert das «Ästhetische» Alltag und Wissenschaft. «Auf-fallend viele der gegenwärtigen Philosophen sind ästhetische Denker. Die Zeit in Gedanken zu fassen, das scheint heute weniger zu erfordern, daß man sie auf den Begriff bringt, als daß man ihre Wahrnehmung leistet.»² Diese Entwicklung ist nicht von vornherein negativ zu beurteilen. Die Chancen solcherart veränderten Bewußtseins scheinen in einer Sensibilisierung des Empfindens, in einer Fähigkeit zur Differenzierung und Aufmerksamkeit auf das Divergente zu liegen. Es vermag Präzision mit Offenheit zu verbinden. Engagement mit Selbstbescheidung. Es mag dazu befähigen, zunehmender Komplexität zumindest einen Ort zu geben. Es wird wachsam gegenüber den vielfachen medialen Filtern unserer Kommunikation. *Iser/Pries* sprechen von einem ästhetischen Wirklichkeitsparadigma, das nach dem ontologischen, dem bewußtseinsphilosophischen und dem sprachlichen angesichts der gegenwärtigen Situation gefordert scheint. Als Stichworte für dieses ästhetische Paradigma nennen sie den «Konstitutionscharakter von Wirklichkeit», «Pluralität», «Offenheit des Ganzen», «Kongruenz von Wissenschaft und Kunst» und «Mediale Wirklichkeit».³ «Ästhetisches Denken» als Gebot der Stunde? Ganz so einfach ist es nicht. Die «Prominenz des Ästhetischen» birgt auch Gefahren, Gefährdungen adäquater Wirklichkeitswahrnehmung. Sie treten allerorts entgegen. Bilderflut, Kabel-TV und Cyberspace sind dabei nur die offensichtlichsten Auswüchse – die Klage darüber braucht hier nicht wiederholt zu werden. Sie trifft zudem nur die Oberfläche des Phänomens. Vielmehr besteht angesichts des Ästhetikbooms der Verdacht, «daß die schönen Subjekte in der schönen neuen Welt weniger zur Kompetenz der Sinne befreit als vielmehr steuerbar und beherrschbar, gerechtigkeitsindifferent und sozial unsensibel sein werden ... Mit der Ästhetisierung geht offenbar eine Anästhetisierung einher, deren Wirkungen gerade nicht sensibilisierender, sondern betäubender Art sind.»⁴ Die politische Tragweite dieser Phänomene haben etwa die

Entwicklungen in Italien drastisch vor Augen geführt. Wo die Medien an die Stelle von Ethik und Politik treten, garantiert der korrekte optische Eindruck politische Rechtschaffenheit.⁵ – Ein Verdikt über «ästhetisches Denken»? Die skizzierte Ambivalenz gegenwärtiger Tendenzen läßt die Auseinandersetzung mit Werken der Künste um so dringlicher erscheinen. Sie sind der nicht dispensierbare Ort der Ausbildung eines spezifischen Sensoriums und Urteilsvermögens. Als Bilder schaffen sie inmitten der Bilderfluten Räume der Distanz und damit die Möglichkeit der Auseinandersetzung. Wenn diese ästhetischen Erfahrungen auch nicht begrifflich deduzierbar sind, so sind sie doch einer Reflexion zugänglich und implizieren damit einen Erkenntnisgewinn, eine Erweiterung der Verständigung über Welt(en).

Chancen und Gefahren des Erhabenen

Kriterien scheinen gefragt. Und dies in Anbetracht einer Situation, in der alle Regeln brüchig werden. Ich will versuchen, eine alte und gegenwärtig eine Renaissance erlebende ästhetische Kategorie in das Zentrum meiner Überlegungen zu stellen. Sie bietet ebenfalls keinen Kriterienkatalog und ist in sich selbst widersprüchlich. Möglicherweise vermag sie gerade darin die oben umrissene Situation differenzierter zu reflektieren. Sie markiert sowohl den herausgehobenen Ort ästhetischer Erfahrung als auch ein Verbot von deren einliniger Auflösung. Es handelt sich bei dieser Kategorie um den Begriff des *Erhabenen*.⁶ Im alltäglichen Sprachgebrauch mutet er fremd und gekünstelt an. Als zunächst rhetorischer und dann auch philosophischer Terminus hat er eine lange und wechselvolle Geschichte. Er ist anspruchsvoll. Er vereint in sich den Fragenkomplex der Form mit dem der Erkenntnis, der Frage möglicher Erkenntnis, vielfach verbunden mit moralischen Implikationen. Wie sich die Bereiche der Ästhetik, der Erkenntnis sowie der Ethik im Begriff des Erhabenen treffen und wechselseitig fordern, soll aus dem folgenden Kontur gewinnen. Bereits die um ca. 40 n. Chr. entstandene, *Longinos* zugeschriebene Schrift «Peri hypsos»⁷ vermag keine «Kunstregeln» anzugeben. Ein Mangel an Kunstfertigkeit scheint geradezu gefordert, wenn es darum geht, von wahrer Größe Zeugnis abzulegen. In der mit dem ausgehenden 17. Jahrhundert wieder einsetzenden Diskussion⁸ erfährt «das Erhabene» alle nur denkbaren Schattierungen und Lokalisierungen zwischen Vollkommenheit und Chaos, Ernst und Komik. Das Schillernde dieser Kategorie rührt aber nicht vorrangig aus einer Unschärfe der einzelnen Positionen, sondern liegt auch in ihr selbst begründet. *Christine Pries* spricht von einem «Paradox». «Das Paradox entsteht, weil mit dem Erhabenen in all seinen Ausprägungen etwas Unmögliches versucht wird, nämlich die Benennung von etwas Unbenennbarem ...»⁹ «Das Erhabene» markiert eine Grenze. «Das Erhabene ist die Grenze.»¹⁰ Es geht um diese Grenzerfahrung, nicht um sie zu überwinden, sondern um sie auszuhalten. Dies wahr- und ernstzunehmen scheint gerade gegenwärtig unverzichtbar. Menschliches Vermögen schei-

⁵ Vgl. die Analyse Paul Virilios: *Le coup d'Etat médiatique*, in: *Le Monde des Débats*, Mai 1994, S. 2.

⁶ Zur gegenwärtigen Diskussion vgl. *Pries, Christine*, Hrsg., *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989; *Merkur* 43 (1989) Nr. 487/488.

⁷ *Pseudo-Longinos, Vom Erhabenen*. Griech. u. dt., hrsg. u. übers. v. Reinhard Brandt, Darmstadt 1983.

⁸ Vgl. die Übertragung (1674) und Kommentierung (1694) Boileaus: *Boileau-Despréaux, Nicolas, Traité du Sublime, ou du Merveilleux dans le Discours, traduit du Grec de Longin*, in: *Ders., Œuvres complètes*. Introduction par Antoine Adam. Textes établis et annotés par François Escal. Paris 1966. Es sei erinnert, daß in dieser Zeit, 1735, zwei Jahre vor dem Erscheinen einer deutschen Übersetzung Boileaus, Baumgarten mit seiner Ästhetik den Grundstein für deren Begründung als philosophischer Disziplin legt.

⁹ *Pries, Christine*, Einleitung, in: *Dies., Hrsg., Das Erhabene (Anm. 6)*. *Pries* hat eine philosophische Dissertation zum Erhabenen bei Kant (und Lyotard) verfaßt: *Übergänge ohne Brücken*. Akademie-Verlag, Berlin 1995.

¹⁰ *Ebd.*, 12.

¹ Vgl. *Iser, Wolfgang, Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990; *Ders./Pries, Christine*, Einleitung, in: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*. Weinheim 1991, 1–23; *Ders., Zwei Wege der Ästhetisierung*, in: *Huber, Jörg, Hrsg., Interventionen 1: Wahrnehmung von Gegenwart*, Basel-Frankfurt/M. 1992, 55–79; *Ders., Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?*, in: *Ders., Hrsg., Die Aktualität des Ästhetischen*. München 1993, 13–47. Zur Kritik vgl. *Bohrer, Karl-Heinz, Die Grenzen des Ästhetischen*, in: *Iser, Wolfgang, Hrsg., 1993, 48–64; Boehm, Gottfried, Der erste Blick. Kunstwerk – Ästhetik – Philosophie*, in: *ebd.*, 355–369.

² *Iser/Pries*, 1991, 1.

³ *Ebd.*, 3ff.

⁴ *Ebd.* 2f.

tert. Rationalität ist außer Kraft gesetzt. Eine Bodenlosigkeit, ein Schrecken, eine Erschütterung, ein Erzittern. Das Erhabene markiert eine spezifische Ohnmachtserfahrung, hinter die es kein Zurück mehr gibt und über die hinaus kein Weg führt. Der angehaltene Moment.

Diese Konzentration auf die Grenze scheint die Relevanz des Erhabenen zu bestimmen. Diese Grenze, Grenzen, je neu an- und auszudenken, darin liegt seine Herausforderung. Doch birgt die Kategorie auch eine Gefahr. Sie gründet eben gerade in der Grenze, der Erfahrung des Scheiterns – und in einer fast unwillkürlichen Neigung des Geistes zu vereinen, dort, wo sich Brüche auftun. Die Gefahr liegt somit darin, daß das Erhabene zu Ende gedacht, daß das «Jenseits» der Grenze dingfest gemacht, festgeschrieben wird – und sei es im Namen Gottes.

Pries unterscheidet angesichts dieser sehr wohl naheliegenden Gefahr ein Kritisch-Erhabenes von einem Metaphysisch-Erhabenen und erkennt lediglich ersterem gegenwärtig noch Gültigkeit zu. «Das Erhabene ist ein *défi* in der ganzen Doppelbedeutung des Wortes, d. h. es ist *gleichzeitig* Herausforderung und Bedrohung. Die Chance des Erhabenen liegt darin, im *kritischen* Bewußtsein der Grenze neue Denkperspektiven zu erschließen; die Gefahr darin, daß das Erhabene nicht nur eine «kritische», fast subversive, sondern auch eine totalitäre Seite hat... Ich meine nun, daß man den Akzent auf die erste, die kritische Phase legen müßte. Die zweite Phase geht dabei keineswegs verloren, die «Idee» bleibt auch im Kritisch-Erhabenen gleichsam als Hintergrund erhalten. Sie wird jedoch nicht als «das Undarstellbare» im Sinn einer jenseitigen Größe hypostasiert, sondern ist im Diesseits präsent, kann also auch nicht als jenseitige Übermacht die Gewalt ausüben, die mit der Vereinheitlichung von Heterogenem unweigerlich verbunden ist. Das Erhabene wurde viel zu häufig mit einem Übergewicht auf der metaphysischen Seite ausgestattet... *Dieses* Erhabene, das sich dem Schönen annähert... muß aufs schärfste kritisiert, ihm muß Widerstand entgegengesetzt werden.»¹¹

Wenn eingangs auf einen Film wie *Schindlers Liste* verwiesen wurde, so soll damit gerade diese kritische Dimension des Erhabenen markiert werden. Der angehaltene Atem, der einen Ort bekommt. Das will nicht besagen, daß die Kategorie des Erhabenen nicht auch an andere Werke der Kunst herangetragen werden könne – sind es doch gerade die Bilder *Barnett Newmans*, die häufig ob ihrer überwältigenden Größe und Direktheit in diesem Zusammenhang genannt werden.¹² Mit dem Versuch der Darstellung der Juden(ver)Nichtung soll ein Akzent gesetzt werden. Er verbietet – so meine These – nochmals entschiedener als die abstrakten, monochromen Bilder Newmans die Verlängerung über die Grenze hinaus. Er gemahnt ein Eingedenken.

Kant als Gewährsmann für die Kategorie des Erhabenen

Wie läßt sich diese Grenze an- und ausdenken? Wie die Struktur erhabener Erfahrung angemessen beschreiben? Lassen sich für dieses Sprengen jeden Begreifens Begriffe finden? Der entscheidende Gewährsmann für die Kategorie des Erhabenen ist bekanntlich *Kant*. Der gegenwärtig so bereitwillige Gebrauch dieses Begriffs läßt es angemessen erscheinen, nochmals Kant zu lesen. Worin liegt für diesen scharfsinnigen Grenzzieher menschlicher Vermögen die Bedeutung des «Erhabenen»? Wenn Kant diese Kategorie in der *Kritik der Urteilskraft* analysiert, so steht sie damit im Zusammenhang seines Bemühens, die Kluft, die sich zwischen den beiden in den anderen zwei *Kritiken* behandelten Vermögen, Verstand und Vernunft, aufgetan hat, zu überbrücken. Sie steht damit im Spannungsfeld von Erkenntnis und Ethik und erhebt demnach mit der Ästhetik den Anspruch

einer letzten großen Synthese. Ob und worin Kant dies gelungen sei, darüber streiten die Interpreten – und, so sei ergänzt, damit ringt Kant selbst. Es ist ein Herantasten an Phänomene, ein Versuch ihrer Bestimmung und Begründung – Phänomene, die sich letztlich nicht auf den Begriff bringen lassen und doch allgemein menschliche Erfahrungen darstellen. Sie scheinen gerade das Besondere des Menschlichen auszumachen. Möglicherweise sind es gerade diese Nichtfaßbarkeit und gleichwohl differenzierte und präzise Analyse, die Reiz und nachhaltige Gültigkeit dieser Schrift darstellen. «Ob nun die Urteilskraft, die in der Ordnung unserer Erkenntnisvermögen zwischen dem Verstande und der Vernunft ein Mittelglied ausmacht, auch für sich Prinzipien a priori habe; ob diese konstitutiv oder bloß regulativ sind (...), und ob sie dem Gefühle der Lust und Unlust, als dem Mittelgliede zwischen dem Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen (...) a priori die Regel gebe: das ist es, womit sich gegenwärtige Kritik der Urteilskraft beschäftigt.» So bestimmt der Philosoph eigentümlich unbestimmt die Aufgabe dieser dritten *Kritik*.¹³ Kant selbst thematisiert die damit verbundenen Schwierigkeiten, haftet der Urteilskraft doch einerseits eine gewisse Selbstverständlichkeit, andererseits diese eigentümliche Mittelstellung zwischen theoretischer und praktischer Vernunft, ohne daß sie sich deshalb von einem der anderen Vermögen ableiten ließe. Ihr Gegenstand erstreckt sich auf diejenigen Beurteilungen, «die man ästhetisch nennt, die das Schöne und Erhabene, der Natur oder der Kunst, betreffen».¹⁴

Das ästhetische Urteil gründet sich nicht auf Begriffe, sondern auf ein Gefühl, das Gefühl der Lust oder Unlust. Dabei ist Kants Analytik des *Schönen* weitgehend bekannt; dessen Bestimmungen werden häufig zur Charakterisierung des Urteils über Gegenstände der Kunst herangezogen. So ist etwa die Rede vom «interesselosen Wohlgefallen» oder von der «Wahrnehmung einer Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zwecks.»¹⁵ Das Geschmacksurteil gründet auf dem freien Spiel der Erkenntniskräfte, der Einbildungskraft und des Verstandes, und erzeugt ein Gefühl der Lust.

Anders beim *Erhabenen*. Hier ist keinerlei Zusammenspiel, sei es noch so subjektiv und zweckfrei, mehr möglich. Das Erhabene führt an die Grenze, es bedeutet ein Scheitern. Von daher stützt es sich auch nicht mehr auf den Verstand, sondern auf die Vernunft, und nähert sich damit wesentlich dem Begriff der Freiheit, dem Zentralbegriff seiner Ethik. Kant exemplifiziert es an der Erfahrung von Größe (das Mathematisch-Erhabene) und Macht (das Dynamisch-Erhabene). Gemeinsam ist ihnen das Moment der Unbegrenztheit und damit eine grundlegende Erfahrung der Unfaßbarkeit. Die Einbildungskraft ist hier zum Scheitern verurteilt. Dies erzeugt zunächst ein Gefühl der Unlust. Allerdings bleibt es nicht bei dieser Bankrotterklärung des Verstandes. Vielmehr wird die Vernunft auf den Plan gerufen. Sie zeichnet sich durch einen Anspruch auf Totalität aus; sie zielt auf die Freiheitsbestimmung des Menschen. Dies führt schließlich zur Entladung einer noch größeren Lust. «Erhaben ist» demnach, «was auch nur denken zu können ein *Vermögen des Gemüts* beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.»¹⁶ Die Fähigkeit zur Erfahrung des Erhabenen stellt ein Spezifikum des Menschen dar. Sie setzt eine Empfänglichkeit des Gemüts für Ideen voraus, was sich letztlich auf die Fähigkeit zur Moral und damit auf die Freiheit stützt.¹⁷ Das Unvermögen der Einbildungskraft evoziert so die Idee des Übersinnlichen. Möglicherweise ist Kant damit, unter kritischer Perspektive betrachtet, bereits ein Stück zu weit gegangen. In diesem Anzeigen einer metaphysischen Komponente gründet die eingangs angesprochene Gefahr

¹¹ Ebd., 12, 28.

¹² Vgl. die Analyse Max Imdahls: Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III, in: Pries, Hrsg., Das Erhabene, 233–249; erstmals in: Jauf, Hans Robert, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Konstanz 1972.

¹³ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Vorrede (Werke in zehn Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Sonderausgabe Darmstadt 1983, Bd. 8, 238).

¹⁴ Ebd., 239.

¹⁵ Vgl. ebd., Folgerung aus dem ersten Moment des Geschmacksurteils, der Qualität nach (288), Folgerung aus dem dritten Moment des Geschmacksurteils, der Relation nach (319).

¹⁶ Ebd., § 25 (336), Hervorhebung L.-K.

¹⁷ Vgl. ebd., § 29 (353–55).

der Überschreitung der Grenze. Christine Pries etwa meint, innerhalb der Moderne ein solcherart metaphysisches Übergewicht wahrzunehmen. «Ein Übergewicht, das implizit schon bei Kant angelegt war und sich in der Folge über die deutsche Romantik, Hegel und Schopenhauer bis zu Faschismus und SDI hin ausgewirkt hat und für das die Knechtung der Sinnlichkeit, der Primat des absoluten Geistes, die Herrschaft des Subjekts über die Natur, kurz: der neuzeitliche Größenwahn charakteristisch ist.»¹⁸ Seel und mit ihm weitere Kritiker des Metaphysischen sehen im metaphysischen Hinweis die Erschütterung des Erhabenen bereits bei Kant in einem Geniestreich wieder aus der Welt geschafft. «Obwohl von unfaßlichen Phänomenen sinnlich berührt, bleibt unser übersinnliches Selbst ganz unberührt... Kants Ästhetik des Erhabenen ist über das Erhabene – erhaben.»¹⁹ Es sei dahingestellt. Ich meine aber, daß dieser Vorwurf mehr an manche Kant-Interpreten denn an diesen selbst herantragen ist.

Wesentlich ist hier vielmehr, daß Kant es bei der Analytik des Erhabenen, das bedeutet einer möglichst präzisen begrifflichen Fassung, bewenden läßt. Eine Deduktion, d. i. eine Legitimation, die «ein Wohlgefallen oder Mißfallen an der Form des Objekts betrifft»²⁰, ist nur anhand des *Schönen* durchführbar. Beim Erhabenen ist der Gegenstand «bloß die Veranlassung» für die Bewegung (Unlust, aus der sich schließlich eine Lust entläßt) im Subjekt. Eine Beurteilung des erhabenen *Gegenstandes* ist damit schlechterdings unmöglich. «Daher war unsere Exposition der Urteile über das Erhabene der Natur zugleich ihre Deduktion.»²¹ Er bleibt damit ganz bei der Erfahrung im Subjekt, eben jener Grenze, und gibt mit dem Rekurs auf die Vernunft lediglich einen Hinweis auf dessen moralische Bestimmung und, so sei ergänzt, Herausforderung.

Wenn auch in der weiteren Reflexion über das Schöne (Deduktion und Dialektik) Momente zum Tragen kommen, die in der Analyse primär dem Erhabenen zugeordnet wurden, wenn hier etwa von einem dem moralischen Gefühl verwandten Interesse am Schönen²² oder vom Schönen als einem Symbol des Sittlichen²³

¹⁸ Pries, Christine, Einleitung, in: Dies, Hrsg., Das Erhabene, a.a.O., 28.

¹⁹ Seel, Martin, 'Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen?', in: Merkur 43 (1989) Nr. 487/488, S. 917.

²⁰ KdU, § 30 (371).

²¹ Ebd. (372).

ORIENTIERUNG erscheint 2x monatlich in Zürich

Katholische Blätter für weltanschauliche Information
Herausgeber: Institut für Weltanschauliche Fragen

Redaktion und Administration:

Scheideggstraße 45, Postfach, CH-8059 Zürich
Telefon (01) 201 07 60, Telefax (01) 201 49 83
Redaktion: Nikolaus Klein, Karl Weber,
Josef Bruhin, Werner Heierle, Pietro Selvatico
Ständige Mitarbeiter: Albert von Brunn (Zürich), Beatrice Eichmann-Leutenegger (Muri BE), Paul Konrad Kurz (Gauting), Heinz Robert Schlette (Bonn), Knut Wälf (Nijmegen)

Preise Jahresabonnement 1996:

Schweiz (inkl. Mwst.): Fr. 51.- / Studierende Fr. 35.-
Deutschland: DM 58.- / Studierende DM 40.-
Österreich: öS 430.- / Studierende öS 300.-
Übrige Länder: sFr. 46.- zuzüglich Versandkosten
Gönnerabonnement: Fr. 60.- / DM 70.- / öS 500.-

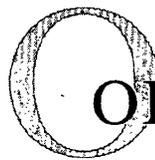
Einzahlungen: ORIENTIERUNG Zürich

Schweiz: Postkonto Zürich 80-27842-8
Deutschland: PostbankStuttgart (BLZ 600 100 70)
Konto Nr. 6290-700
Österreich: Z-Länderbank Bank Austria AG, Zweigstelle Feldkirch (BLZ 20151),
Konto Nr. 473009 306, Stella Matutina, Feldkirch

Druck: Vontobel Druck AG, 8620 Wetzikon

Abonnements-Bestellungen bitte an die Administration.
Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die Kündigung nicht 1 Monat vor Ablauf erfolgt ist.

Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion.



ORIENTIERUNG

Auf Ende Februar wird die Teilzeitstelle (ca. 50%) im Sekretariat unserer Administration frei. Wir suchen auf diese Zeit oder nach Übereinkunft eine

Sekretärin

die sich initiativ und organisatorisch gewandt für unsere Zeitschrift einsetzen möchte.

Arbeitsbereich: Bearbeitung der Abonnements, Vorbereitung des halbmonatlichen Versands, Fakturierung und etwas Korrespondenz.

Erfordert sind: Ausbildung und/oder Erfahrung in ähnlichen Arbeitsbereichen und elementare Vertrautheit mit technischen Bürogeräten.

Wir bieten: gutes Arbeitsklima und ein Salär nach Ansätzen der katholischen Kirche in Zürich.

Falls Sie sich zur Mitarbeit angesprochen fühlen, bewerben Sie sich schriftlich bei:

ORIENTIERUNG, Administration, Scheideggstraße 45,
Postfach, CH-8059 Zürich
(Kontaktpersonen: P. Dr. Josef Bruhin und P. Karl Weber)

Empfehlen Sie uns bitte weiter.

die Rede ist, so will ich dies auch mehr im Sinne des tastenden Umschreibens denn als Verknüpfung oder gar Ableitung verstanden wissen.²⁴ Gerade auch angesichts der Gefahr totalitären Mißbrauchs des Erhabenen scheint es angebracht, jene Aspekte, die selbst Kant offenläßt, auch als solche zu belassen. Kant weist mit der Reflexion über das Erhabene gerade im Bemühen um die Synthese auf deren notwendige Brüchigkeit. Er treibt die Begrifflichkeit an die Grenze und läßt sie – die Grenze – darin präziser erkennen.

«Das Erhabene» mag so als Platzhalter für die Offenheit eines in sich aufs feinste ausdifferenzierten Systems fungieren. Es ist widerspenstig und widerständig. Das gerade angesichts der Postmoderne immer wieder geforderte «Andere der Vernunft» ist demnach in ihr enthalten – ohne deshalb zum bloßen Lückenbüßer zu werden.

Ich möchte deshalb mit Christine Pries die Bedeutung der ersten, der kritischen Phase in der Erfahrung des Erhabenen unterstreichen, jenes fundamentale Scheitern, mit Kants Worten das Gefühl der Unlust. Die zweite, die metaphysische Phase, nach Kant das Gefühl der Lust, mag als Schimmer am Horizont, als moralischer Anspruch, weiterhin seine Gültigkeit bewahren. Sie darf aber nicht hypostasiert werden. *(Zweiter Teil folgt.)*

Monika Leisch-Kiesel, Linz

²² Vgl. ebd., § 42 (395–400).

²³ Vgl. ebd., § 59 (458–463).

²⁴ Hoeps konstatiert hier einen stärkeren Zusammenhang, nämlich «eine Orientierung der Theorie des Schönen an der des Erhabenen»: Hoeps, Reinhard, Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und theologischer Ästhetik (Bonner dogmatische Studien 5), Würzburg 1989, 42. Ein Grund dieser engen Verknüpfung – die auch nicht völlig von der Hand zu weisen ist – mag in einer verkürzt zitierten Passage Kants liegen, was Hoeps zu der Interpretation veranlaßt, das Geschmacksurteil *bringe* ein Interesse *hervor*, das er auf das moralische Gefühl zurückführt. Demgegenüber betont Kant die bloße *Verwandtschaft* des ästhetischen mit dem moralischen Gefühl. (Vgl. Hoeps, R., a.a.O., 39.; Kant, a.a.O., § 42).