

Diskurs, ihm so wichtig, Kierkegaards zwei Bücher in einem.)

Oder täuscht er sich in der »Entlarvung« des Stillebens als Ware (= Hure), als falsche Dame, als die auch anderen zugängliche Aura der Einen, doch noch wieder selbst? Soll so viel glanzvolle Rhetorik die Kunst erniedrigen, oder soll sie sie auch überreden, ihr Sujet, von dem sie uns im Bild trennt wie unendlich zu ihm hinlenkt, herauszurücken – als reales Ob-

jekt? Die Katze Maudlin, die Samstag am Ende sich erfindet, sei kein Bild, heißt es. Aber siehe da, nun ist es gleich die naturwüchsige Unzugänglichkeit eines Objekts, das Begehren weckt. (Ist das nicht die Haupt-Eigenschaft des »ursprünglichen Objekts«?) Es gibt eine Liebe, die noch den Einäugigen (der das andere Auge schon vorsorglich geopfert hat) blind macht.

Jürgen Manthey

MARGINALIEN

Über einen neuerdings in der deutschen Literatur erhobenen vornehmen Ton

»Die Sprache gibt keine Kunstwerke mehr her, es sei denn etwas wie Plastiken aus Sprachschlamm« – dem Satz Hermann Schweppenhäusers von vor zwanzig Jahren antwortet in unseren Tagen ein Optativ Botho Strauß: »Paradoxerweise wäre gerade dies, auf dem Höhepunkt der Unerheblichkeit seiner Existenz, die Stunde des Dichters. Nichts könnte jetzt vorbildlicher wirken als die Begabung, mit *seiner Zeit* zu brechen und die Fesseln der totalen Gegenwart zu sprengen.« Strauß' Wunsch-Gedanke von der erneuten Erhebung des Dichterschen aus den Niederungen der totalen Entmythologisierung des Schreibens, aus den gleichgültig zahllosen »geschredderten« Formen der Gegenwartsliteratur, die keine Magie des Dichterschen, keinen emphatischen Kunstbegriff, keine unbedingte Wahrheitssuche und keine Rangunterschiede mehr kennt, beschwört das Gegenbild zu jener Literatur zwischen Verständigungstexten und Wohngemeinschaftslyrik, zwischen »authentischer« autobiographischer Prosa und jener Sorte von Romanen, die, heißen ihre Auto-

ren nun Urs Jaeggi oder Eva Demski, Gisela Elsner oder F. C. Delius, Wilhelm Genazino oder Martin Walser, aus sozialkritischer Menschenfreundlichkeit geschrieben werden und nur grau und kleinlich an eben den Verhältnissen kleben, die sie beschreiben: eine Literatur ohne Kraft der Distanz, Kraft der Übersteigerung, ohne jene Dimension, die sie an das heranreichen ließe, was Eckhard Henscheid einmal lakonisch und nachdrücklich als das »ganz Andere« bezeichnet hat.

Strauß spricht von dem, was wir uns alle wünschten: von einer Literatur, die radikal anders wäre als die, deren Autoren etwa im VS den Ton angeben, von einer Literatur, die ihre Entstehung und Publikation auch nicht jener Notwendigkeit verdankt, die ein Lektor auf der letzten Messe so formuliert hat: »Was uns zur Abrundung unseres Programms fehlt, ist ein jüngerer Autor, der nicht zu kompliziert erzählt.« Literarische Größe, die ihr Fundament darin hätte, daß sie sich von der Forderung des Tages souverän löst, daß sie ganz schroff »Rang« wieder

vorführt, unbedingt in die »Vertikale« weist (um einen Terminus von Strauß zu gebrauchen) und nicht nur horizontal gegenwartsverpflichtet: ideologie- und sozialkritisch ist, eine Literatur, die von einem archimedischen Punkt außerhalb und überhalb käme – das ist es, was er sich wünscht.

Schlägt man die letzten Bücher Peter Handkes auf, nehmen wir vor allem *Der Chinese des Schmerzes* und *Phantasien der Wiederholung*, so hat man eine der Möglichkeiten der Realisierung eines solchen Programms des neuen Dichters vor sich, mit Formulierungen, die zum Teil wie eine Fortschreibung des Straußschen Optativs sich lesen. Handkes schriftstellerisches Projekt heißt: Größe durch Absonderung, Wesentlichkeit durch Einsamkeit, Eigentlichkeit statt Zerstreung. »Man möchte einmal wieder von einem edlen Volk hören«, notiert Handke in den *Phantasien der Wiederholung*, oder »Ich will dich urwüchsig und esoterisch (so wie ich mich will)« – das signalisiert schon im Vokabular, worauf die Sehnsucht sich richtet: auf Einfalt (dies jetzt nicht negativ gemeint), auf das Erreichen von Wesen durch Reduktion von Komplexität, auf die Restitution des Alten Wahren, dessen Fortwirken in der Gegenwart durch den »Blick«, durch »Sinnen« und »Schauen« zu erkennen ist. »Allgemeingültigkeit ihrer Rede« (Botho Strauß) soll die Dichtung wieder erlangen, indem sie das Mythisch-Monumentale wieder entdeckt, von dem die »unschuldigen, naiven Denker« nach Handke mehr wissen als »die professionellen, vor Durchschau-Zwang blicklosen Denkpolicisten mit Aufklärungsfimel«. »... es sträubt sich in mir etwas gegen jenes Fragen, das ein bloßes Ausfragen ist«, sagt Löser im *Chinesen des Schmerzes*, denn Fragen zielt ihm auf das Wesentliche, Ausfragen dagegen bleibt an der Oberfläche des bloßen »Redens«: »den ganzen Tag über nur mit Reden befaßt, kehrte ich in diesem Moment wieder ein bei den Dingen« – jenen »Din-

gen«, von denen Handkes Projekt einer erneuten »Heiligung« der Welt möchte, daß sie nicht einfach *sind* oder beschrieben oder genannt werden, sondern die endlich wieder aktiv »bedeuten« sollen: »Der Betrachter findet ein ungebräuchliches Wort für die Tätigkeit des Wassers, der Bäume, des Winds, der Brücke: »Der Kanal, das Licht, die Weiden, die Brückenbohlen: sie walten.««

In einer solchen neuen Welt ist dann natürlich auch eine feierlichere Sprache angemessen: ein solennes »Getue« für Tätigkeit, »Verzagnis« für Mühseligkeit oder Resignation, »Das Geschau« für Blicken und Schauen, und allerlei Wortneubildungen mit »Ur-« wie zum Beispiel das weihevoll »Urheben«, gebraucht für den Moment, da die Seele anhebt, vom »Wesentlichen« zu sprechen, sprechen zu können. Das »Gerede-Ich« soll verstummen, das urwüchsig und esoterische Ich aber sagt dann »Fluren«, »Adel«, »Sich-Begeben«, »sein großes Auge auf die Welt richten« (für Schreiben), »Gehen wir wirken!« (statt »ich gehe arbeiten«); Dichtung soll ein »Ertönen« sein, »Sinnen« und »Bestimmung« werden als Vokabeln wieder eingesetzt, ein mystisches »Sich-Erkennlich-Zeigen der Dinge« wird bedacht, »die Weihen des Pilger-Seins« werden beschworen.

Denkt man sich und die Welt wieder ins Rechte, so sind auch die guten alten sprechenden Namen für Romanfiguren wieder angesagt: der »Sorger« in *Langsame Heimkehr*, der »Loser« (Lauscher, Horcher) im *Chinesen des Schmerzes*, und eine ausgebreitete Symbolik kann sich dann wieder ranken um die »Schwelle« als den vielfältig bedeutsamen Ort des »Übergangs zwischen Entbehrung und Schatz« für den »Schwellensucher« Löser. Und bei der Begegnung mit der Frau gegen Ende des Buches ist dann der Inbegriff wortarmer Bedeutungsträchtigkeit das monumentale mythische »Du«, in dem natürlich die Polemik gegen alles programmatisch »offene Kommunizie-

ren«, gegen alles plappernde »Sich-Einbringen« neuester Provenienz mitzu-hören ist.

Nun will ich mich gar nicht kurzatmig lustig machen über die Anstrengung, eine Sprache zu finden, die nicht entstellt wäre vom Sprachverschleiß, eine Sprache, die wieder Höhe, Würde, Feierlichkeit hat, auch nicht über den Versuch, von einem Sehen zu sprechen, das mehr wäre als nur flinkes Registrieren zum Zweck des fix-zerstreuten Bescheidwissens. Bewegend an Handkes letzten Büchern sind doch die vielen Augenblicke, die von ruhiger, unbeirrter Aufmerksamkeit auf Menschen und Sprache zeugen, die vielen Notate nicht-besserwisserischer Beobachtungen, die vielen Formulierungen, in denen Handkes Sehnsucht an ihr Ziel kommt, so zu denken, daß das, worüber man denkt, nicht zerdacht wird, daß nicht einfach lieblos und im Grunde schlampig »entlarvt« wird, an ihr Ziel, sich zu öffnen für unmittelbare Erfahrungen. Und es ist auch nicht zu verkennen, daß *Der Chinese des Schmerzes* nicht einfach als realistischer Roman zu lesen ist, dem man dann hämisch Unwahrscheinlichkeiten vorrechnen könnte; er ist eher eine Utopie, eine Erzählung von einem Versuch, sich voller Sehnsucht nach dem Ewiggeltenden und Unmittelbaren von der Gegenwart abzuwenden, um dann wieder in neuer Harmonie mit der Welt »sein« zu können – und nicht bloß vor sich hin zu leben.

Aber das kann als Programm, als literarisches Projekt nicht gelingen. Zwar weiß Handke auch, daß Unmittelbarkeit nicht unmittelbar zu haben ist; daher sein Verfahren der Spiegelung seiner selbst und seiner Figur Loser an den großen alten Denkern, der Rekurs auf die einfache Allgemeingültigkeit der vorbildhaften Klassiker – vom *Tao Te King* über Vergil bis zu Goethe –, denen er unbefragt und von vornherein mehr Seinsnähe zubilligt als der geschmähten, durch Aufklärlicht verdorbenen Gegenwart: »Ich muß mir immer bewußt sein, daß die Künstler frü-

her es jedenfalls besser gewußt haben als ich jetzt; deshalb nähere ich mich ihren Werken mit Vertrauen.« Auch wenn sich Loser nach einem Zitat aus Vergils *Georgica* kritisch zu fragen scheint: »Weiterwirkende Tatsachen oder wirkungslos gewordene Zaubersprüche? Gesetzeskräftige Daseinsform, oder bloß noch ange-maßte Beschwörungsformeln?« – das Resultat ist vorentschieden. Liest man die Figur des Loser als eine Gestalt, in der gerade die Projektion des mythischen »Geschaus« auf die Gegenwart, der Versuch der geradezu gewalttätig unvermittelten Konfrontation des Alten Wahren mit der heutigen Welt als Problem sich konzentriert, so erscheint doch schon in den *Phantasien der Wiederholung* wieder der reine, unverstellte Handke in aller Reflexionsfeindlichkeit; er greift direkt nach der verschollenen Unschuld von großen und einfachen Worten, bar jeden Gebrochenseins: »Bleibe den Wörtern deiner Kindheit treu; jedes andere Wort wäre falsch.«

Die Romantik dieser Treue zu den Zauberworten der Kindheit wäre noch erträglich, wenn man eine Ahnung bekäme, wie solche »Wörter« denn gelautet haben könnten. Aber Handke muß sich für sein Programm eine Sprache konstruieren, eine Sprache, die – etwa seit der *Linkshändigen Frau* – nicht in einem kritisch opponierenden Sinn »nicht von heute« ist, sondern die ihrerseits rekurriert auf Goethe und Stifter, Heidegger und Rudolf Steiner. Das Resultat ist eine unvermittelte Setzung: Selbstfeier in der Absonderung als Gestus, die Attitüde selbstverliehenen Priestertums. Mag sein, daß Absonderung ein Stück weit eine Notwendigkeit ist, um einen Stand außerhalb des im schlechten Sinn »üblichen zu bekommen, doch Handke *denkt* das nicht nur in einem Satz wie »Meine Größe: das Alleinsein«, sondern plaudert es auch eitel aus; der öffentliche Myste, der sich vornehm den Satz des Meister Eckhart »Vollende deine Weise« zum Leitsatz seiner künstlerischen Existenz ge-

macht hat – und das dann einem Reporter der Zeitung *Die Welt* erzählt.

Botho Strauß macht sich mit der gegenwärtigen Wirklichkeit viel mehr gemein, und das heißt auch: er ist intelligenter und menschenverachtender als Handke. Daher die befreiende, amoralische Schärfe vieler seiner Formulierungen in *Paare Passanten*. Das Buch sollte man nicht der jubelnden Zustimmung konservativer Kritiker überlassen, die mit Erleichterung und Schadenfreude die scheinbare Verabschiedung der verfluchten »Dialektik« aus der Kultur- und Gesellschaftskritik registrierten in Strauß' berühmtem Satz (»Ohne Dialektik denken wir auf Anhieb dümmen; aber es muß sein: ohne sie.«). Er wagte es, »auf Anhieb dümmen« zu denken, die Vermittlung der gegeißelten Phänomene – und das heißt: ihre Entschuldigung, ihr Verstehen, ihr Verharmlosen – durch Rückbezug und Erklärung auf dem Hintergrund der alles determinierenden Gesellschaft beiseite zu lassen und frontal das Juste-milieu unserer intellektuellen und privaten Lebensverhältnisse dem Hohn auszusetzen, und ohne Vertröstung auf einen Prozeß, der einst doch Besseres hervorbringen werde, das Schäßige, Zweidimensionale, ihrer defizienten Modi zu benennen.

Absätze wie die über die »grundsätzliche Abseitigkeit von Schreiber und Schrift«, über die Minderheit der Schreiber als einer »Gruppe von Behinderten unter anderen« in dieser Gesellschaft, über die Verlorenheit und Unerheblichkeit derer, die noch immer emphatisch auf »Kunst« setzen, in einer Welt der 87 Fernsehkanäle, in der alle »flächig« dazugehören, die aber keinen »Vertikalaufbau« mehr hat – das war fruchtbar unbarmherzig, auch wenn an anderen Stellen Strauß nur wieder in feinsinnigem Gezeter über den Kulturzerfall landete und nicht viel mehr als feuilletonistisch kultivierte Kulturkritik bot – ohne eben jene Dialektik etwa der *Minima Moralia* Adornos, als deren undialektische Fort-

schreibung *Paare Passanten* wohl zu nehmen ist. Am verräterischsten in dem Buch erscheinen mir Ausrufe wie »Verfluchte Passanten-Welt!«, wo der – auch Handke nicht fremde – Georgesche Gestus der Abwendung von der »feilen Menge« Urständ feiert, oder wo Strauß' Sehnsucht nach der Möglichkeit großer poetischer Rede, die besonders *und* allgemeingültig und von »hymnischer Schönheit« wäre, sich konkretisiert in der Bemerkung, wer aus den Angstträumen des Alltags fliehen wolle, der finde »keinen Halt in den geschredderten Formen der Gegenwartslyrik«, »wohl aber in den Rilkeschen Elegien«.

Nun mag es mit der Gegenwartslyrik stehen wie es will; hier wird auf jeden Fall sichtbar, welche Ästhetik hinter Strauß' Kritik der Gegenwartsliteratur steht. Könnte man ihm noch zustimmen bei seiner Sehnsucht nach einer Literatur, die nicht nur »das Bedürfnis« dieser Tage« zu befriedigen versteht, sondern in die Vertikale strebt, rücksichtslos auf geistigen Rang zielt, dem »Unbedingten« sich verpflichtet weiß, in der nicht alles soziologisch-psychologisch »hinterfragt«, in der nicht nur alles durchschaut und nichts erblickt wird, in der Gefühle noch die Würde des Nicht-Deduzierbaren haben, in der nicht nur kritisiert, genörgelt, aufgeregt »verbessert« wird, so ist mir Zustimmung unmöglich, wenn als vorbildlich »das große schwere Ja (eines Rilke zum Beispiel)« inthronisiert wird.

Die Probe aufs Exempel ist dann der Roman *Der junge Mann*, er decouvriert die Straußsche Ästhetik vollends. Nicht daß Strauß unsere deutsche Gesellschaft der letzten fünfzehn Jahre und überhaupt die »Geistige Situation unserer Zeit« als Leere, als einen von abgeschmackten Bizarrerien durchtobten Hohlraum diagnostiziert, wäre ihm übelzunehmen – vielleicht sind sie ja nicht viel anderes –, wohl aber der Romantyp und die Sprache, die er wählt, wohl aber die Bilder und Erfindungen, in denen er das Wesen dieser Gesellschaft zur Anschauung brin-

gen will, die Details, an denen seine Kritik sich festmacht, die als irgendwie bezeichnend hingestellt werden. Was wir vor uns haben, ist die Fortschreibung der Straußschen Kultur- und Gesellschaftskritik aus *Paare Passanten* mit anderen Mitteln. Wie ist unsere Gesellschaft? »Verkatert« und »lustlos«. Was ist der Nachrichtensprecher im Fernsehen? »Ein abgründig eigenschaftloser Mensch«. Zwei zickige Miminnen, die dem tumben jungen Regisseur beim Versuch seiner ersten Regiearbeit die Hölle heiß machen, sind – na? –: »Raubkatzen«. Was gibt eine durchschnittliche junge deutsche Frau von heute von sich, wenn sie mal in Trance so richtig querbeet drauflosplappert? –: »Zwänge« machen sie »kaputt«, sie möchte gern »frei leben«, »frei kommunizieren«, am liebsten möchte sie »Lieder machen« oder »eine Schreinerlehre«, manchmal ist sie »gut drauf«, aber, wie gesagt, »die Zwänge«, usw. Was sagt so ein typischer dummer junger Filmenthusiast zu Ossia, dem alten Schauspieler und Regisseur? »Ihre Filme stellen für mich letztlich kein echtes Identifikationsangebot dar.« Was sind Verkehrsunfälle in unserer Gesellschaft? »Moderne Ritualmorde«. Wie könnte man die ganze deutsche Gesellschaft seit 1945 in toto darstellen? In Gestalt einer gigantischen Parade von Freaks, Jammergestalten, Exzentrikern und Krüppeln, die den Leichenzug des Königs Belsazar (= Hitler) bilden, ein Pandämonium und Karnevalszug. Was gebiert der Schlaf von Vernunft und Schönheit, verkörpert in einer »auffallend schönen und hochgewachsenen« Frau? Einen »Klumpen Leben«, einen Gnomen, auf dessen »blutleerem Antlitz« eine »Hälfte Baudelaire und eine Hälfte Hitler« flimmern. Und mit welchen Wendungen werden Gespräche verknüpft? »Ich ... erwog unzufrieden ihre Worte« – »Es ist schon wahr«, sagte Ossia, der mein Befremden bemerkt hatte« – »Er sah mir mit gewichtigem Ernst in die Augen« – »Ach, glaub das nicht,

sagte ich belustigt über ihren Kreis schluß«, usw.

Dabei ist dies alles sicher nicht unmittelbar als Meinung und Sprache des Autors aufzufassen, denn es ist ja verteilt auf Figuren, wodurch es ironisiert und relativiert wird. Aber was da in Erzählrunden, Szenen, Visionen und märchenhaften Erzählungen vorgeführt wird, hat eben den gleichen Nenner wie Strauß' Kultur- und Gesellschaftskritik in *Paare Passanten*. Mag das alles auch gebrochen sein durch die beschränkte Sicht des Leon Pracht, des Nicht-Helden, der am Ende dieses Nicht-Bildungsromans ein simpler Photoarchivar ist, der seine dümmlich-ehrgeizige Liedermacherin geheiratet hat oder mit ihr zusammenlebt – zusammengenommen ist es dann offenbar doch das, was Strauß bei dem Versuch, die gegenwärtige Gesellschaft zu erzählen, gesehen und zu sagen hat. Letztlich macht er es sich einfach zu leicht mit der Kritik an dieser »Gesellschaft«: mehr als ein ästhetisches Mißbehagen an der Fratzenhaftigkeit und Wesenlosigkeit dieses unseres Gemeinwesens kommt nicht heraus. Strauß scheitert am Problem der Umsetzung seiner Analyse; er will das »Ganze«, die ganze Gesellschaft fassen: im nicht sehr einfallsreichen Bild des tristen Leichenzugs, in Einzelfiguren wie der albernen Liedermacherin mit ihren unsere Gesellschaft charakterisierenden Sprüchen von der – natürlich – »Selbstverwirklichung«.

»Die einzige Ausdrucksform, die der Wahrheit nahekommt: ein Haufen Zeugs«, läßt Strauß den verkommenen Schauspieler Ossia im Schlußkapitel notieren. Da soll einem der Wind aus den Segeln genommen werden, wenn man eben das über das Buch sagen will: »ein Haufen Zeugs«. Das achselzuckende präventive Einbekenntnis verschlägt aber nichts, die salvatorische Klausel funktioniert nicht. Das Buch ist eine Boutique mit vornehmem Plunder, organisiert in poetischen Formen und in einer Sprache, die in unversöhnlichem Kontrast zu dem

Schrott stehen, der Strauß zufolge die Essenz unserer Gesellschaft ist. Diese Gesellschaft als Ansammlung von Müll und wesenlosen Freaks infiziert nirgends Strauß' Sprache, sie wird vom ausgesprochenen Befund nirgends angefressen: sie bleibt gepflegt, gediegen und milde ironisch; inhaltlich versucht Strauß sich auf die Gegenwart einzulassen, aber eben nur inhaltlich, und behält als einziges Mittel der Distanz zur Gesellschaft, die er doch so verachtet und an der er dennoch ganz unfrei klebt, eine von Goethe und der Romantik geborgte Sprache.

Strauß' und Handkes literarische Projekte: zwei Spielarten des Kulturkonservativismus, Einfaltsromantik und Intellektualromantik. Beide sind durchzuführen nur mit geborgten, erlesenen Sprachen, die sich mit Gegenwart nicht schmutzig machen, sich nicht konkret an ihr abarbeiten, ihr nicht in komplexer Vermittlung opponieren, sondern nur durch stilistische und kulturkritische

Rückgriffe ihr ein anderes Bild entgegenzuhalten versuchen. Dadurch kommen sie in Gefahr, von dem Begriff eingeholt zu werden, den Peter Weibel einmal für einen bestimmten Typus der Gegenwartsliteratur vorgeschlagen hat, der scheinbar kritisch sich verhält, aber doch nur voll leerer und durchaus marktgängiger Präntention ist: seriöser Schund. Dem wäre entgegenzuhalten eine Ästhetik, die sich auf die Sinnleere, den Gesellschaftsplunder, die Orientierungslosigkeit, den Sprachmüll der Gegenwart einläßt, radikal und ohne Rückgriff auf schal gewordene Sprechweisen; eine wahrhaft zeitgenössische und kompromißlose Ästhetik einer Literatur, die viel bescheidener, glanzloser, häßlicher, kleiner sein muß als die Literatur Handkes und Strauß, die ihr Dichtertum und ihre Brillanz so nobel zur Schau tragen – Beispiele für eine solche Literatur gibt es – davon ein andermal mehr.

Jörg Drews

Funktionalismus in Architektur und Politik

Architektur als Manifestation der politischen Verhältnisse einer Zeit eignet sich in besonderem Maße zur Ausleuchtung und Entzifferung des politischen Sinngeltes einer Epoche, einer Gesellschaft; denn sie ist von Natur zur Vergegenständlichung angelegt, gleichzeitig mediatisiert sie (bzw. ihre wortgewaltigen Vertreter) ihre Sinnvorstellungen und liefert Symbolismen. Seit einigen Jahren schon debattieren eine ganze Reihe von Sozialwissenschaftlern über den Zusammenhang von Politik und Architektur; es erübrigt sich daher, hier über die Relevanz des Zusammenhangs zu räsonieren. Auch steht zu erwarten, daß aufgrund des *allgemein* erwachten Interesses an

Kunst und Architektur, an Lebens- und Umwelt überhaupt, diese Auseinandersetzung an Umfang und Heftigkeit zunehmen wird.

Der architektonische Funktionalismus hat seine moralischen und ästhetischen Verdienste; man sollte aber auch seine Perversionen, Dogmatisierungen, die Vulgärformen nicht übersehen – das gilt auch für den politischen Funktionalismus. Die in der folgenden Gegenüberstellung aufscheinende Zivilisationskritik zielt nicht auf die Aufhebung der modernen Lebensformen; das 19. oder gar das 18. Jahrhundert sind keine Alternativen für das 20.; die Kritik muß aber Anknüp-