

komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

jahrgang 2006
heft 1

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533

Inhaltsverzeichnis

Editorial	1
 <i>Linda Simonis</i> Der globalisierte Schein. Zeichen und ihre Entzifferung in Guy Tournayes <i>Le Décodeur</i>	2
 <i>Annette Simonis</i> Michel Houellebecq's Grenzüberschreitungen zwischen Philosophie und poetischer Fiktion. Von der Lovecraft-Studie zur Romanfiktion <i>Les particules élémentaires</i>	7
 <i>Carmen Gómez García</i> Sebald übersetzen, eine Stilfrage	16
 <i>Annette Simonis</i> Der Film als Kryptogramm - THE DA VINCI CODE. Zur Dechiffrierung des Geheimen zwischen Mythos und Profanierung...	18
 <i>Rahel Ziethen</i> Glasglocken-Köpfe und andere Porträts. Lee Miller und die surrealistische Photographie.	21
 <i>Kirsten Prinz</i> Ankündigung einer Ausstellung zur deutsch-türkischen Literatur	33
 <i>Stefan Pluschkat</i> Das Fremde soll erschrecken zu: Bernhard Waldenfels <i>Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden</i>	34
 <i>Robert Krause</i> Wissen um den Wahn. Foucaults Geschichte der Psychiatrie zu: <i>Foucaults Geschichte der Psychiatrie</i>	35
 <i>Isabel Rohner</i> Über das verleugnete Jüdische. Viola Roggenkamp ermöglicht einen neuen Blick auf die Familie Mann-Pringsheim zu: Viola Roggenkamp <i>Erika Mann - Eine jüdische Tochter. Über Erlesenes und Verleugnetes in der Familie Mann-Pringsheim.</i>	37
 <i>Isabel Rohner</i> Das räumliche Arrangement der Geschlechter. Ein Sammelband zu: Marianne Rodenstein(Hg.) <i>Das räumliche Arrangement der Geschlechter. Kulturelle Differenzen und Konflikte.</i>	39

Komparatistik Online
2006.1

Editorial

Le Décodeur

Houellebecq

Sebald

Da Vinci Code

Lee Miller

Ausstellung

Rezension Waldenfels

Rezension Foucault

Rezension Roggenkamp

Rezension Rodenstein

Editorial

Neben den traditionellen Kernbereichen der *Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und der europäischen Literaturgeschichte* gilt das besondere Interesse der komparatistischen Internet-Zeitschrift neueren kulturtheoretischen Ansätzen aus dem internationalen Raum. Darüber hinaus widmet sich Komparatistik Online vor allem den produktiven Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik (*Comparative Arts und Inter Arts*) und den ästhetischen Grundlagen intermedialer Grenzüberschreitungen und Transferbewegungen.

Überdies sollen Beiträge zur außereuropäischen Literatur und Kultur, zur globalen Vernetzung und zur postkolonialen Situation Berücksichtigung finden. Interkulturelle und imagologische Fragestellungen bilden einen weiteren zentralen Forschungsbereich.

Geplant sind Schwerpunktheft zu spezifischen aktuellen Themenbereichen. Daneben sollen stets auch einschlägige Forschungsbeiträge mit individueller Thematik publiziert werden.

Darüber hinaus gilt die besondere Aufmerksamkeit interessanten komparatistischen und interdisziplinären Neuerscheinungen, für die eine eigene Rubrik mit Buchbesprechungen vorgesehen ist.

Ein weiterer wichtiger Bereich umfasst aktuelle Informationen zu den neuen Studiengängen in der deutschsprachigen Komparatistik (Bachelor und Master) sowie verwandten Bereichen wie Europäische Literatur- und Kulturgeschichte. Es ist geplant, diesbezüglich solche Informationen im Internet bereitzustellen und laufend zu aktualisieren, die für Studierende und Lehrende des Fachs gleichermaßen von Interesse sein dürften.

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Am 4. Juli 2002 wird auf Anweisung des FBI eine Website im World wide web geschlossen. Es handelt sich um die Website einer bekannten und beliebten amerikanischen TV-Serie, Street Hassle. Die genannte Serie, eine Krimireihe, stellte auf dieser Site begleitend zur Ausstrahlung ihrer Sendungen zusätzliches Material bereit und bot dort außerdem einen Chatroom an, in dem beliebige anonyme Beiträger sich über die in der Serie gezeigten Fälle austauschen und sich, parallel zur Arbeit des TV-Detektivs, an der Lösung und Aufklärung des Falls versuchen konnten. Die plötzliche Schließung der Website durch das FBI löste allgemein Überraschung und Empörung aus. Warum sollte eine so harmlose und unterhaltsame Website wie Street Hassle verboten werden? Als man nach Gründen für die Schließung fragte, erhielt man von offizieller Seite folgende Auskunft: Auf der betreffenden Site seien versteckte Nachrichten gefunden worden, die mit den Aktivitäten gewisser terroristischer Organisationen in Verbindung stünden.

Um es gleich vorzuschicken: Die TV-Serie Street Hassle und ihre umstrittene Website hat es nie gegeben - ebenso wenig den skandalösen Akt ihrer Schließung, von dem die Rede war. Die ganze Geschichte ist eine Finte, oder besser: eine literarische Fiktion, die Guy Tournaye in seinem Roman *Le Décodeur* („Der Entzifferer“)[1] zum Anlass nimmt, um die detektivische Rekonstruktion dieser erfundenen Website als beispielhafte Fallgeschichte über den Umgang mit verborgener, verschlüsselter Information in der aktuellen, globalisierten Medienwelt vorzuführen.

Schon der Einsatz des gewählten Beispielfalls sagt dabei, auch wenn es ein erfundener, nur fiktiver ist, etwas Interessantes aus über die Bedingungen und Möglichkeiten von Kommunikation in der heutigen Welt. Man könnte ja - wenn immer wieder von Begriffen wie ‚Weltgesellschaft‘, ‚Informationsgesellschaft‘ und ‚globales Dorf‘ die Rede ist - den Eindruck gewinnen, als sei heutzutage prinzipiell alle Information weltweit zugänglich und allgegenwärtig. Dass dies so nicht stimmt, kann man sich leicht bewusst machen, wenn man bedenkt, dass ein Großteil der Weltbevölkerung zu den großen globalen Medien wie Internet, Rundfunk, Fernsehen trotz deren theoretisch weltweiter Verbreitung keinen oder nur sehr begrenzten Zugang besitzt. Doch auch in anderer Hinsicht, auch für diejenigen Mitglieder der Weltgesellschaft, die grundsätzlich an jenen globalen Medien partizipieren können, trifft die Vorstellung der prinzipiell unbegrenzten, freien und offenen Verfügbarkeit aller Information nicht zu. Der von Tournaye simulierte Beispielfall lässt auf eindrucksvolle Weise deutlich werden, dass auch hier - im Blick auf diesen privilegierten Nutzerkreis - Mechanismen wirksam werden, die das, was als Information wahrgenommen, gelesen und verstanden werden kann, empfindlich einschränken. Parallel zu den modernen Tendenzen zur Ausweitung und Öffnung von Kommunikation durch weltweite Medien machen sich, gewissermaßen auf deren Kehrseite, Formen der Verknappung und Begrenzung von Kommunikation bemerkbar, die möglicherweise einschneidender, gravierender sind als die alten, in vordigitaler Zeit wirkenden Grenzen von Raum und Zeit. Das Verbot der Website, das Tournaye imaginiert, ist offensichtlich eine solche Verknappungsfigur: Eine Site und die in ihr enthaltenen Informationen werden für die Benutzer blockiert, unlesbar gemacht, gleichsam ausgelöscht. Doch nicht nur die politisch verordnete Schließung der Webseite markiert eine Restriktion - auch das, worauf diese Verordnung antwortet, das, was auf der Gegenseite dieses Verbot provoziert, beruht auf einem, wenngleich auf andere, subtilere Weise verfahrenen Modus der Verknappung von Information. Denn, folgt man den eingangs geäußerten Mutmaßungen, könnte die fragliche Website zur Agentur einer geheimen Kommunikation geworden sein, die für den gewöhnlichen, naiven Besucher unsichtbar bleibt. Das globale Netz ist somit, so zeigt das einleitende Szenario von Tournayes Buch, weder ein unbeschränktes, in allen Punkten zugängliches Feld, noch handelt es sich um ein neutrales Medium der Verbreitung und Bereitstellung von Wissen und Information. Das Feld moderner globaler Kommunikation ist vielmehr, darauf deutet Tournayes Einsatz, ein umstrittenes und umkämpftes. Nicht zufällig vollzieht sich die Ausgangsfigur von Tournayes Erzählung nach dem Muster von Zug und Gegenzug. Die Schließung der Site ist Antwort und Replik auf die vermutete Geheimtechnik. In der hier erkennbaren Doppelfigur steckt indessen noch eine weitere Komplementarität. Die Gegenmaßnahme, die man Tournayes Bericht zufolge von offizieller Seite ergreift, reagiert ja nicht auf einen Tatbestand oder ein gegebenes Ereignis, sondern auf eine Vermutung, eine Unterstellung, einen Verdacht. Hierin äußert sich ein weiterer, entscheidender Aspekt der Globalisierung von Information, der nähere Aufmerksamkeit verdient. Die Formel des *global village* meint ja zunächst, dass Kommunikationen theoretisch weltweit verbreitet und überall zugänglich sein können und dass, parallel dazu, auch die Techniken des Geheimen ebenso weitreichend, umfassend und schnell operieren können. Globalisierung bedeutet jedoch, wie sich nun zeigt, noch etwas anderes: Sie impliziert, als Kehrseite der nunmehr allgegenwärtigen Möglichkeiten des Camouflage, eine Universalisierung des Verdachts. Letzterer muss nun, um seine Wirkung zu erzielen, das gesamte Feld der Kommunikation ins Visier nehmen. Denn nicht nur an bestimmten, sensiblen Orten, sondern überall, in der Gesamtheit des Web, können nun, wie man annehmen muss, verdächtige, gefährliche oder feindliche Nachrichten lauern.

Doch zurück zu der ‚Geschichte‘, die Tournaye erzählt. Um welche Art von geheimen Nachrichten geht es dort überhaupt? Was glaubt man auf der Website Street Hassle gefunden zu haben und was macht jene vermeintlichen oder echten ‚Funde‘ so bedenklich und suspekt?

Tournaye gibt auf diese Frage zunächst eine allgemeinere, theoretische Auskunft. Er beschreibt, auf einer grundsätzlichen Ebene, mit welchem Typ von geheimer Kommunikation wir es hier, in dem skizzierten Fall, zu tun haben. Das Prinzip jener Form von verborgenen Botschaften ist dabei leicht nachzuvollziehen: Eine Nachricht von brisantem, möglicherweise gefährlichem Inhalt wird in eine andere, unauffällige, oberflächlich gesehene harmlose Botschaft verpackt und so unsichtbar gemacht. Dieses Verfahren ist, wie Tournaye hervorhebt, weder neu noch originell. Es handelt sich um eine sehr alte, ihrer Herkunft nach militärische Nachrichtentechnik, von der schon der antike Geschichtsschreiber Herodot Beispiele zu berichten weiß. Auch aus jüngerer Zeit lassen sich vielfältige Beispiele anführen, etwa die berühmten mit unsichtbarer Tinte geschriebenen zwischen die Zeilen eines anderen Textes eingefügten Schriftzeichen, die durch einen chemischen Stoff sichtbar gemacht werden, oder die versteckte zweite Lektüre eines Textes, bei der sich die Anfangsbuchstaben der Worte wiederum zu eigenen Worten und Sätzen zusammenfügen. Es handelt sich somit im Grunde um eine subtilere, unauffälligere Form des Verbergens als bei den Arkan- und Chiffrenschriften, die sich auf den ersten Blick als verschlüsselte Botschaften zu erkennen geben. Im Unterschied zu letzteren besteht das Listige, Trickreiche, Heimtückische des hier skizzierten Verfahrens darin, dass hier die Nachricht als solche verborgen wird. Wer nicht im Voraus informiert oder aufmerksam ist, merkt gar nicht, dass eine verdeckte Kommunikation stattfindet. Tournaye erläutert dies in folgender Weise: „L'existence même du secret est occultée. À la différence des messages cryptés, qui signalent d'emblée la présence d'un sens caché, les documents transmis par ce biais s'abritent derrière leur propre invisibilité.“[2] („Die Existenz des Geheimnisses selbst wird verborgen“). „Im Unterschied zu verrästelten Botschaften, die sogleich auf die Gegenwart eines verborgenen Sinns hinweisen, verbergen sich die solcherart übermittelten Nachrichten hinter ihrer eigenen Unsichtbarkeit.“[3]

Auch wenn das Prinzip altbekannt ist, so führt Tournaye weiter aus, gewinnen jene Verfahren im Feld moderner digitalisierter Information eine neue Qualität. Hier eröffnet sich die Möglichkeit, die Zweitcodierung auf der Grundlage komplexer mathematischer Operationen zu erstellen, wobei man sich den Sachverhalt zunutze macht, dass jede digitale Datenmenge Redundanzen enthält, sogenannte *least informative bits*, die durch die betreffende Operation ohne äußere Veränderung herausgefiltert werden können. So entsteht ein Freiraum, in den die geheime Nachricht eingeschleust werden kann. Allerdings benötigt man einen entsprechenden mathematischen Schlüssel, um die verdeckte Botschaft in dem so präparierten Datensatz abzurufen. Für den unbedarften Beobachter, so Tournaye, verschwindet sie wie die Nadel im Heuhaufen.[4]

Die Digitalisierung von Information erlaubt darüber hinaus eine weitere interessante Neuerung und Ausweitung der Geheimtechnik: Es lassen sich nämlich nahezu beliebig unterschiedliche mediale Typen und Formate ineinander stecken bzw. miteinander kombinieren. Ein Text kann in einem Bild versteckt werden, ein Bild in einer Tonsequenz, ein Audio-Dokument kann unter der Hülle eines Videofilms kommuniziert werden usw. Diese Möglichkeit des Überkreuzens und Verknüpfens unterschiedlicher, traditionell getrennter medialer Dimensionen eröffnet ein Spiel, das die Suche nach verborgener Information vielschichtiger, interessanter, aber auch schwieriger macht.

Soweit die medialen und informationstechnischen Voraussetzungen, die den Hintergrund und Rahmen des Falls bilden, den Tournaye in seinem Text vorstellt. Aufschlussreich ist nun, dass der Autor in der einleitenden Präsentation der Fallgeschichte zusätzlich zu den beiden ‚Hauptakteuren‘, der zweifelhaften Website und dem FBI, noch eine dritte Instanz einführt, ein Forschungsinstitut, das sogenannte Center for Secure Information

Systems der George Mason-Universität in Virginia, das sich, so erläutert Tournaye, parallel zu, jedoch unabhängig von den Nachforschungen des amerikanischen Geheimdienstes mit dem Fall Hassle Street befasst habe. Die Informatiker des Instituts hätten, so berichtet Tournaye weiter, noch rechtzeitig vor der Schließung der Site deren Daten vollständig auf einer *hard disc* gesichert, um sie dann in einer eingehenden Untersuchung mit Hilfe quantifizierter, mathematischer Verfahren auswerten zu lassen. Das Ergebnis dieser Analysen sei eine DVD-Rom, die nun sämtliche Informationen von Hassle Street, sowohl deren vordergründig sichtbare als auch deren ursprünglich verborgene Elemente in offener, manifester Form enthalte.

Ihm selbst, so erzählt Tournaye weiter, sei ein Exemplar dieser streng limitierten Ausgabe der DVD-Rom Hassle Street zugekommen, nämlich als Geschenk eines mit ihm seit längerem gut bekannten Mitarbeiters des genannten Forschungsinstituts. Mit diesem Zug lässt Tournaye nun sich selbst bzw. sein Erzähler-Ich in eine besondere, hervorgehobene Position rücken: Er weist sich damit in der Fiktion dem privilegierten Kreis derjenigen zu, die über eine vollständige und, technisch gesprochen, decodierte Fassung der Site Hassle Street verfügen. (d.h. eine Version, die keine unsichtbaren, verdeckten Informationen mehr enthält.)

Aus dem Wissensfundus, den er auf diese Weise erlangt hat, will Tournaye jedoch kein Geheimnis machen. Vielmehr geht es ihm, so versichert er, darum, das gesamte Material mitzuteilen, es vor seinen Lesern auszubreiten - und zwar auf dem Wege einer genauen, minutiösen Umschrift, bei der jede auf der DVD in visueller Form gespeicherte Seite sorgfältig in den Text übertragen wird. Was Tournaye hier skizziert, ist ein Verfahren der Transkription, der Umschrift von Daten (Bildern, Worten, Tonsequenzen) des Computers in einen gedruckten Text. Eine solche Methode ist allerdings im Blick auf den Gegenstand, um den es hier geht, keineswegs unmittelbar einleuchtend. Inwiefern, so könnte man fragen, soll die alte, überkommene Form des gedruckten Textes oder Buchs ein angemessenes Medium bieten, um jene hochkomplexen digitalen Datensätze abzubilden? Tournaye verteidigt jedoch seine Wahl. Er sieht in der textuellen Umschrift ein äußerst geeignetes und nützliches Verfahren. Er sei, so erklärt er, davon überzeugt, dass ein Buch das beste Mittel wäre, die Daten wieder zu verbinden und darin den verborgenen Faden aufzudecken: „qu'un livre serait le meilleur moyen de relier les données et d'en révéler la trame cachée.“^[5] Die Übersetzung in einen Text stellt somit, folgt man Tournayes Erläuterung, ein Mittel bereit, durch das sich die Daten, die Bilder, Zeichen und Töne, die die Informatiker mit technischen Verfahren aus der Site herausgezogen haben, die nun jedoch isoliert und losgelöst nebeneinander stehen, wieder miteinander verknüpfen lassen. Auf diese Weise soll, so die Hoffnung, der ‚verborgene Faden‘ sichtbar werden, der den merkwürdigen Ereignissen um Hassle Street zugrunde liegt. Diese Bemerkung ist aufschlussreich im Blick auf das Problem der Decodierung, das mit dem Fall Hassle Street von Anfang an im Raum steht. Es liegt ja nahe anzunehmen, diese Arbeit der Decodierung sei durch das Informatik-Institut bereits geleistet. Tournaye scheint dies jedoch anders zu sehen. Die Analyse des Instituts liefert zwar eine Decodierung in dem Sinne, dass sie, technisch gesehen, die expliziteste, d.h. am weitesten entfaltete, ausbuchstabierte Version der Site produziert hat, aber damit ist offenbar das Ziel der Entzifferung von Hassle Street noch nicht ganz erreicht. Um hier weiter zu kommen, ist es nötig, in dem Gefüge der in seine kleinsten bedeutungshaltigen Bestandteile zerlegten Daten Verbindungen zu erkennen bzw. herzustellen und die darin angelegten Sinnzusammenhänge zu finden. Diese Zusammenhänge aufzudecken und so die Entzifferung zu vollziehen, ist nach Tournaye die Aufgabe des Textes bzw. der Lektüre. Nicht zufällig versieht Tournaye seinen Text mit einem Kommentar, der einer Einladung oder Aufforderung an den Leser gleichkommt, nach verborgenen Bezügen zu suchen. Der Befund der DVD, so Tournayes Hinweis, bestätige zwar keineswegs die Mutmaßungen des FBI, aber gleichwohl sei nicht zu übersehen, dass es auf der rätselhaften Site einen Austausch gewisser verdeckter Nachrichten gegeben habe.

„En réalité, nous sommes bien en présence d'une machination, dont chacun découvrira, à la lecture du présent ouvrage, les multiples ramifications.“^[6]

(„In Wirklichkeit befinden wir uns in Gegenwart einer Machenschaft („machination“), von der jedermann, bei der Lektüre dieses Werks, die vielfältigen Verästelungen entdecken möge.“^[7])

Damit ist alles und zugleich nichts gesagt. Der Leser soll, im Nachvollzug der Umschrift, selbst urteilen und entscheiden, was es mit dem Geheimnis von Hassle Street auf sich hat. Bemerkenswert in Tournayes Formulierung sind dabei zwei Begriffe bzw. Metaphern. Das eine ist der Ausdruck ‚machination‘, das andere das Bild der vielfältigen Verästelungen (der „multiple ramifications“). Letztere verweisen auf die von Tournaye wiederholt verwendete Gewebemetapher, die Vorstellung der Website bzw. der dort ablaufenden Kommunikation als Ensemble einander überkreuzender Fäden, die es zu entwirren gilt. Noch wichtiger ist der Begriff ‚machination‘, der hier sozusagen als Reizwort dient, das die Neugier und das Misstrauen des Lesers in Gang setzt. Machination bedeutet Komplott, Verschwörung, geheime Machenschaft, Intrige. Doch wer soll der Drahtzieher einer solchen ‚machination‘ sein, wenn das Gerücht der terroristischen oder kriminellen Gang nicht stimmt? Bedeutet dies, dass die Agenten der ‚machination‘ an anderer Stelle zu suchen sind? Handelt es sich etwa um ein Komplott der offiziellen Institutionen, des Geheimdienstes oder gar des Staates? Tournayes Andeutung lädt offenbar geradezu dazu ein, solche und ähnliche Spekulationen anzustellen. Genau dies ist die Funktion dieser Rede von der ‚machination‘, die der Autor zudem geschickt plaziert hat. Allerdings hat der Ausdruck ‚machination‘ im Französischen noch eine andere Bedeutung. Es kann sich auch um eine kunstreiche Erfindung, etwa um die ausgefeilte Konstruktion eines Gebäudes, um die komplizierte Anlage der Handlung eines Dramas oder Romans oder um die Komposition eines Gemäldes handeln. Diese zweite Bedeutung des Worts ist insofern interessant, als sie den Verdacht der ‚machination‘ von den erzählten Begebenheiten und von Hassle Street ablenkt und ihn nun auf den Autor bzw. den Text selbst lenkt. Sie bietet, wenn auch nur zwischen den Zeilen und im Gegenzug zu dem, was der Erzähler ausdrücklich sagt, die mögliche Lesart an, dass das ganze groß angelegte Verschwörungsszenario, das hier entworfen wird, nur eine kunstreiche Erfindung, nämlich eine literarische Fiktion des Autors Guy Tournaye sein könnte.

Der Gedanke der Fiktion, der hier anklingt, ist eng verknüpft mit einem weiteren poetologischen Begriff, den Tournaye in der Einleitung ebenfalls benennt - dem des Romans. Dieser Ausdruck hat sich ja schon, wenngleich in unauffälliger Kleinschreibung, auf das Cover von Tournayes Buch eingeschlichen, wo er in die Position eines Untertitels eingerückt ist. Mit diesem Etikett ordnet sich Tournayes Text innerhalb des Universums der Bücher, wie es sich im Literaturbetrieb und in den Köpfen der Leser darstellt, selbst einer bestimmten Rubrik zu: es fordert dazu auf, als Roman, d.h. nach den mit diesem Genre verknüpften Erwartungen und Konventionen gelesen zu werden. Auch im Text selbst, in der Einleitung, fällt das Stichwort Roman an prominenter Stelle. Die Bezeichnung Roman hat dabei, wie Tournaye selbst herausstellt, programmatischen Charakter: „Das Wort Roman hat hier den Stellenwert des Manifests.“ („Le mot roman, ici, a d'abord valeur de manifeste.“^[8])

Diese Selbstbezeichnung muss allerdings, wie Tournaye selbst einräumt, zunächst erstaunen: „D'aucuns s'étonneront sans doute de voir un tel document publié sous l'appellation ‚roman‘.“^[9] Die Behauptung, einen Roman zu schreiben, gerät, zumindest auf den ersten Blick, in einen gewissen Widerspruch zu dem nicht minder nachdrücklich verteidigten Anspruch, ein reales, empirisches Dokument nachzuzeichnen. Tournaye deutet eine mögliche Auflösung dieses Widerspruchs an. In der aktuellen Situation, so erläutert er, sei es nicht so sehr ein Hang zur Fiktion oder zur Simulation, der uns dazu führe, die Wirklichkeit zu verfehlen, sondern vielmehr sei es der Wunsch nach Wahrheit selbst, der zu Selbsttäuschungen und haltlosen Anmaßungen führe: „L'actualité récente nous a en effet montré à quel point le besoin de vérité pouvait servir à de pitoyables impostures.“^[10]

In der Gegenwart, in der unsere Wahrnehmung mehr denn je durch Medien und Zeichenprozesse vermittelt ist - hier übernimmt Tournaye Einsichten Nietzsches und Baudrillards - kann es einen unmittelbaren Durchgriff auf Wirklichkeit nicht geben. Besser als die falsche Anmaßung der Wahrheit oder Echtheit zu bedienen, ist es, sich zur Fiktion und damit: zum Roman zu bekennen: „A la différences des pseudo-documents [...] le présent ‚roman‘ ne prétend à aucune vérité.“^[11]

(„Im Unterschied zu gewissen Pseudo-Dokumenten erhebt der vorliegende Roman keinerlei Anspruch auf Wahrheit.“^[12])

Tournaye sieht sich somit in einer Schreibsituation, in der das Beobachten und Nachzeichnen von Wirklichem immer schon konstruktive und damit fiktionale Elemente miteinschließt, durch die das Dokument zum Roman wird. Nur um diesen Preis, so Tournaye, sei es heute möglich, über das Wirkliche zu sprechen, „de dire le réel“.^[13]

Trotz dieses grundsätzlichen Bekenntnisses zur Literatur unterscheidet sich Tournayes Ansatz jedoch auch wiederum entschieden von dem, was man traditionell mit literarischem oder romanhaftem Schreiben verbindet. Um dem dokumentarischen Bezug des Projekts gerecht zu werden, bedarf es, so Tournaye, eines besonderen Stils, einer Schreibweise des Klartexts, die alles so schlicht und so buchstäblich wie möglich sagt und dabei eigene, subjektive Akzentuierungen zu vermeiden sucht. Dieses Verfahren einer bewusst kunstlosen, wörtlichen Rede (die Tournaye auch als „mise en plat“, als flächenhaften Stil, bezeichnet) zielt darauf ab, dem Leser einen möglichst ‚offenen‘ Text zu präsentieren, ihm gewissermaßen nur das Material bereitzustellen, ohne diesem bereits eine Deutung oder Interpretation einzuschreiben: „Elle crée un texte à double entrée qui laisse le lecteur libre de choisir lui-même son point de vue, en focalisant soit sur la série policière, soit sur la machination qui s'inscrit en filigrane.“^[14]

(„Sie [diese Schreibart] erzeugt einen Text mit doppeltem Eingang, der es dem Leser frei stellt, seinen Blickpunkt selbst zu wählen, indem er seine Aufmerksamkeit selbst einstellt, sei es auf den Gang der Krimiserie, sei es auf die Intrige, die sich wie Filigran dort einschreibt.“ [15])

Tournaye geht es offenbar nicht nur darum, optisches, digitales Datenmaterial umzuschreiben, es vom Medium des Computers ins Medium des Textes oder Buchs zu übersetzen. Was er zugleich anstrebt, ist ein Modell des Aufschreibens, das sich von der herkömmlichen Form des geschriebenen oder gedruckten Textes unterscheidet. Der Text, den Tournaye verfasst, orientiert sich, mit anderen Worten, in seiner Anlage und seiner Machart an der Form des Mediums, das er zu beschreiben versucht, der DVD.

Diese Ausrichtung am Modell der DVD zeigt sich schon in der Einteilung des Buchs, in den Überschriften der einzelnen Abschnitte, in die sich der Text gliedert. So findet sich zu Beginn, statt des üblichen Titels ‚Vorwort‘ oder ‚Einleitung‘ die Überschrift ‚Amorce‘, eine Bezeichnung, die auf den Vorspann oder Trailer eines Films verweist. Entsprechend ist auch der Einsatz des Hauptteils nach dem Muster einer filmischen Bildsequenz konzipiert. Unter dem Stichwort ‚Accueil‘ - Eingang oder Empfang - lässt Tournaye auf dem Bildschirm des Computers einen Schriftzug erscheinen, der das Wort ‚homicide‘ (Mord) anzeigt. Unterhalb des Schriftzugs, so die weitere Beschreibung, ist ein Foto zu sehen - zwei Hände auf einer Computertastatur. Bei dieser Ansicht, die wie ein Emblem erscheint, handelt es sich um das Eingangsbild der Website Hassle Street. Durch dieses ‚Portal‘ gelangt man auf eine Seite, die wie das Menü eines Computers bzw. einer DVD aufgebaut ist und dem Benutzer drei verschiedene mögliche Zugänge zur Wahl stellt: *Making of*, *Replay* und *Second Shift*. Während das Symbol *Making of* in ein Programm führt, das Einblicke hinter die Kulissen der Serie, in den Gang der Produktion des Films, zu geben verspricht, verbirgt sich hinter dem Zeichen *Replay* ein Archiv, das es dem Benutzer ermöglicht, selektiv auf einzelne Szenen bzw. Ausschnitte des Films zuzugreifen und diese erneut anzuschauen. Das Symbol *Second Shift* schließlich steht für ein Programm, in dem der Benutzer sich selbst interaktiv an der Aufklärung des Falls beteiligen kann. Dieses Programm teilt sich dabei in zwei unterschiedliche Informations- und Kommunikationsebenen auf: da ist zum einen die Reihe der Aufzeichnungen des Detektivs, die chronologische Folge seiner Beobachtungen, Überlegungen, Deutungsansätze; da ist zum anderen eine Art *chatroom* (frz. *babillard*), ein Forum, auf dem der Benutzer im Austausch mit anderen Beiträgern einzelne, knifflige Punkte des Falls sowie mögliche Lösungsvorschläge erörtern kann.

Diese Grundform des Menüs, die sich aus drei bzw. genauer: eigentlich vier Ebenen zusammensetzt, ist für die Anlage und Gruppierung der weiteren Ausführungen von Tournayes Text bestimmend. Allerdings spielt Tournaye diese drei bzw. vier Programme nicht nacheinander ab, sondern führt sie, der eingangs genannten Gewebemetapher gemäß, als einander überkreuzende Linien vor, indem er, zwischen den Ebenen wechselnd, mal der Sequenz des Krimifilms, mal den Gedanken des Detektivs folgt, zwischendurch den parallel laufenden *chatroom* besucht, um dann wiederum einen Blick in die Produktion zu werfen. Entscheidend ist dabei jedoch, dass Tournaye dem Leser die Schnittstellen bzw. Punkte des Umschaltens durchgängig anzeigt, nämlich indem er die einzelnen Textabschnitte durch ihre Überschriften jeweils einer der genannten Rubriken zuweist: *detektive*, *babillard*, *coutumes* etc. Auf diese Weise ergibt sich, wie im Vorspann angekündigt, in der Tat ein mehrschichtiges Modell, das mehrere mögliche Perspektiven bzw. Durchgänge durch den Text eröffnet. Der Leser kann, wenn er möchte, die einzelnen Kapitel der Reihe nach lesen, so wie sie sich ihm in der Anordnung des Buchs (und der Linearität des Textes) darbieten. Er kann jedoch ebenso gut eine andere Route wählen und z.B. in einem ersten Durchgang nur die Notizen des Detektivs lesen. Es spricht aber auch nichts dagegen, einen Gang der Lektüre zu wählen, der sich erst einmal darauf spezialisiert, die Plaudereien und Diskussionen des *chatroom* zu verfolgen. Mit gleichem Recht ließe sich zunächst nur der Faden des Krimis aufnehmen, d.h. man könnte sich gezielt diejenigen Kapitel herausgreifen, die Filmszenen bzw. Filmsequenzen beschreiben. Auf diese Weise tut sich eine Mehrzahl von Lektüren auf, die sich nacheinander oder alternativ wahrnehmen lassen und die jeweils andere Perspektiven auf den Fall Hassle Street eröffnen.

In meiner Rekonstruktion von Hassle Street nehme ich zunächst den Faden des Krimifilms auf. Die erste Kameraeinstellung zeigt ein, wie es scheint, idyllisches Bild: Eine Landschaft am Meer, im Vordergrund ein Gebäude aus Kalkstein, dessen runde, kreisförmige Grundform von einer Kuppel überwölbt wird. Im Hintergrund eine kleine Bucht, ein wilder, naturbelassener Strand. Die Kamera zoomt, fixiert einen Punkt am Fuß der Felswand. Man erkennt die Leiche einer jungen Frau, auf den Knien, Oberkörper und Kopf nach unten gerichtet, den rechten Arm nach oben gedreht, die Haut von einer weißlichen Schicht bedeckt. Wenige Meter entfernt ein im Meer treibendes gekentertes Boot. Das Gesicht der Toten zeigt Spuren von Verletzungen, ebenso gibt es linienförmige Abdrücke um den Hals der Toten.[h2]Lektüre im Programm des Detektivs[h2]Die Arbeit des Detektivs stößt zunächst auf ein Rätsel bzw. ein Hindernis: Am Körper der Toten fehlt die Haut der Fingerkuppen, so dass auf den ersten Blick eine Identifikation unmöglich erscheint. Allerdings lässt sich diese Schwierigkeit beheben, indem durch die Injektion einer bestimmten Substanz die fehlende Struktur wieder aufgebaut wird. Das Programm Detektiv führt nun die Reihe der medizinischen Analysen an: Der Zeitpunkt des Todes lässt sich aufgrund einer chemischen Untersuchung mit relativer Genauigkeit bestimmen, nämlich auf einen Zeitpunkt ca. 15 Stunden vor dem Auffinden der Toten. Zudem wurde im Körper der Toten die Substanz Atropin nachgewiesen, jedoch in einer Dosis, die nicht hinreichend wäre, um tödlich zu wirken. Die Ergebnisse der Autopsie geben darüber hinaus zu erkennen, dass die Frau mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht ertrunken ist. Weitere medizinische Hinweise legen einen Tod durch Ersticken nahe.

Auch was die Identität der Toten betrifft, wurden im Programm des Detektivs inzwischen die entsprechenden Daten ermittelt: Es handelt sich bei der Toten um die 1973 geborene Veronica di Pistoia, deren Laufbahn als Barmädchen und Modell in die Metropolen Paris, London, New York führt, zuletzt nach Las Vegas in die Kreise einer Gesellschaft First Incorporated, einer Clique von Neureichen, die von einem gewissen Franck-le-Mat gegründet wurde. Und eben dieser Franck-le-Mat, ehemaliger Förderer und Lebensgefährte des Mädchens, so die Information des Detektivs, wird ganz in der Nähe des beschriebenen Todesortes auf einer Straße bei seinem Auto bewusstlos aufgefunden, in feuchten Kleidern und, wie es scheint, ohne Erinnerung an das, was geschehen ist.

Auf den ersten Blick haben wir es hier mit einem leicht lösbaren, beinahe trivialen Fall zu tun: Alles deutet auf einen gewaltsamen Tod bzw. eine Ermordung des Mädchens hin und das Auftauchen des dubiosen Franck-le-Mat scheint jenes Mosaiksteinchen hinzuzufügen, das zur vollständigen Erklärung des Geschehens noch fehlte; liefert er doch ein Personenprofil, das genau in die Rolle eines möglichen Täters hineinzu passen scheint.

Doch die offensichtliche und eindeutige Auflösung des Falls, die sich hier abzeichnet, wird in der Folge, auf den anderen Ebenen der Site, in Frage gestellt, ja schließlich tiefgreifend verunsichert und konterkariert.[h2]Lektüre im Programm des *Babillard*[h2]Die Rede- bzw. Schreibweise des *Babillard* oder Geplauders, das sich auf dem Forum des *chatroom* abspielt, ist eine Kommunikationsform eigener Art. Für sie ist typisch, dass hier einmal begonnene Argumentationsstränge nicht konsequent weiterentwickelt und zu Ende geführt werden. Die Rede des *Babillard* entwickelt sich unsystematisch und gewinnt ihre Anschlussstellen aus spontanen Assoziationen und zufälligen Verknüpfungen. Auf diese Weise ergibt sich der für diese Kommunikation typische, lockere und offene Redezusammenhang, der in die verschiedensten Richtungen weiter gesponnen werden kann.

Auch die Debatte, die sich um den hier skizzierten Fall im *chatroom* von Hassle Street entspinnt, entspricht diesem Formtyp. Dabei vollzieht sie sich, was den Inhalt der Beiträge betrifft, in der Weise, dass sie aus der Menge an Zeichen und Daten, die der Film und das Archiv des Detektivs bereitstellen, einzelne Elemente aufgreift und mit Deutungen, mit Sinnangeboten versieht. Eine erste Richtung von Beiträgen innerhalb des Chat gruppiert sich dabei um die Erörterung der medizinischen Befunde, wobei die Diskussion dahin tendiert, in dem eindeutig erscheinenden Ergebnis Widersprüche und offene Fragen aufzudecken. Solche widersprüchlichen Momente sind die Doppelheit der Verletzungen (wurde das Opfer erschlagen oder erstickt?), das Vorhandensein von chemischen Zeichen, die die Möglichkeit, dass die Tote ertrunken ist, doch noch offen halten, und schließlich eine Debatte darüber, welche Rolle und Funktion das Atropin in dem Geschehen erfüllt hat.

Schon auf dieser ersten, ganz auf die Fakten und medizinischen Daten konzentrierten Ebene zeigt sich ein für die Redeform des Chat charakteristischer Effekt: An dem Fall, der zunächst so eindeutig und offenkundig erschien, ist nichts mehr sicher. Die anfängliche, vermeintliche Klarheit des Befunds verflüchtigt sich; an ihre Stelle tritt eine wachsende, sich vervielfältigende Menge möglicher Deutungen. Jedes Datum, jedes Zeichen wird auf seine verborgenen Bedeutungen hin geprüft und dabei mit einem Mehr an Verweisen und Sinndimensionen angereichert.

Die Verunsicherung von Sinn und Bedeutung, die hier stattfindet, hat dabei zunächst mit der spezifischen Art und Weise zu tun, in der hier beobachtet wird. Die Teilnehmer des Chat beobachten und prüfen die Gegebenheiten des Falls aus dem Blickpunkt des Misstrauens und der Vermutung von verborgenen Bezügen und Bedeutungen. Unter dem Vorzeichen dieser Hermeneutik des Verdachts ergibt sich nahezu zwangsläufig eine Lage, in der jedes Zeichen, jeder Umstand mehrdeutig wird; ja mehr noch: in der die offensichtliche, vordergründig einleuchtende Deutung (die die Dinge *at face value* nimmt) als die falsche, irreführende Auffassung verworfen wird, während gerade die scheinbar abwegige, subtilere Deutung vorgezogen wird, paradoxerweise mehr Plausibilität und Evidenz für sich verbuchen kann.

Die Diskussionen des *Babillard* führen somit kaum dazu, den ‚Fall‘ zu entziffern und aufzuklären. Sie haben vielmehr den Effekt, ihn weiter zu verätseln, ihn komplizierter, undurchsichtiger werden zu lassen. Die Schwierigkeit, die sich hier ergibt, hat aber ihren Grund offenbar nicht darin, dass es an Indizien oder notwendigen Informationen fehlte. Eher besteht das Problem darin, dass wir es hier mit einem Überschuss an

Information, einem Zuviel an Zeichen und daran anschließenden Deutungsmöglichkeiten zu tun haben. Vor allem aber setzt die so, im Medium des *Babillard*, gelesene und verhandelte Datenmenge Deutungen frei, die sich nicht mehr ohne weiteres miteinander vereinen lassen, die sich nicht in einen gemeinsamen Erkenntnisrahmen einfügen und zu einer schlüssigen ‚Lösung‘ des Falls zusammensetzen lassen.

Neben den oben bereits genannten, mehr fakten- und indizienbezogenen Deutungsvorschlägen fällt innerhalb des Gewebes des *Babillard* ein Redestrang auf, der sich auf einer anderen, symbolischen Ebene bewegt. Den Anstoß zu dieser Linie der Diskussion gibt der Name bzw. Beiname Le Mat, mit dem, im verhandelten Fall, Franck, die Figur des möglichen, vermuteten Täters versehen ist. Dieser Name eröffnet eine weitreichende Folge von spekulativen Äußerungen, die, zumindest auf den ersten Blick, mit dem Problemfall des Krimis wenig oder nichts zu tun haben. Den Einsatz dieser Reihe bildet ein Beitrag, der eine zweite Bedeutung des Namens Le Mat geltend macht: Le Mat, so erfahren wir, ist die Bezeichnung einer der Figuren, die auf den Karten des Tarot- oder Tarock-Spiels abgebildet sind. Im Italienischen - das Tarock-Spiel stammt seiner Herkunft nach aus Italien, aus Venedig - heißt diese Person auf der Spielkarte *il matto*, was soviel bedeutet wie der Narr. Der betreffende Beitrag des *Chatroom* gibt aber nicht nur diese konkrete Information, sondern bietet darüber hinaus eine philosophische Interpretation der genannten Tarotfigur an. Die Figur des Matto sei, so die Erläuterung, eine Proteusgestalt, die auf exemplarische Weise das Prinzip der Veränderung, der unabschließbaren Wandlungsfähigkeit verkörpere. In dieser Hinsicht sei sie der Gestalt des Jokers oder auch der Figur des Läufers im Schachspiel, die im Französischen ebenfalls den Titel des Narren - ‚*le fou*‘ - trägt, verwandt. Kennzeichnend für den Matto sei überdies, dass er unter den Karten des Tarockspiels keinen bestimmten Ort, keine numerisch definierte Stelle habe. Der obere Bereich dieser Karte, d.h. jenes Feld, in dem bei den übrigen Karten eine Ziffer steht, ist hier unbeschriftet und leer. Insofern kann diese Karte im Vollzug des Spiels jeden beliebigen Platz einnehmen, an die Stelle jeder anderen Karte treten. Als ‚*carte vagabonde par excellence*‘, als Inbegriff des Vagabunden und Umherirrenden, neigt der Matto seinem Begriff nach dazu, Unterscheidungen und Einteilungen aufzuheben, Hierarchien zu durchkreuzen. Sein wohl auffallendster Charakterzug ist seine tiefgreifende Zweideutigkeit, die es unmöglich macht, ihn auf eine Bedeutung festzulegen, auf einen bestimmten Begriff zu bringen. Schon sein äußeres Erscheinungsbild gibt dem Betrachter Rätsel auf. Auf dem Bild auf der Karte trägt er einen merkwürdigen Hut, der an eine Mitra erinnert, aber ebenso als Kappe eines Narren aufgefasst werden kann. Eine weitere Besonderheit des Matto bzw. der ihm zugehörigen Spielkarte ist bemerkenswert: Die gegensätzliche und zugleich komplementäre Stellung, die diese im Verhältnis zu einer anderen Karte des Spiels einnimmt, nämlich zu derjenigen Figur, die den Tod symbolisiert. Beiden Karten, der des Matto und der des Todes, ist gemeinsam, dass auf diesen Karten ein Zeichen verdeckt, sichtbar gemacht ist. Während auf der Karte des Matto, wie bereits angedeutet, das obere, für die Zahl, die Nummerierung, vorgesehene Feld leer bleibt, fehlt auf der Karte des Todes emblems der Schriftzug unterhalb des Bildes - der Name des Todes ist verdunkelt. Der betreffende Teilnehmer des *chatroom*, der diese Kenntnisse in Umlauf setzt, führt zudem auch noch die esoterischen und kabbalistischen Bedeutungen an, die dieser unterschwellige Zusammenhang von Matto und Tod für die Eingeweihten des Tarockspiels annehmen kann: Der Matto kann vor diesem Hintergrund als allegorische Personifikation des Unendlichen oder auch als Zeichen des Jenseits verstanden werden. Einer anderen Lesart der Tarocklehre zufolge ist er eine göttliche Boten- oder Vermittlerfigur, die nach Ablauf des Jüngsten Gerichts die Ankunft einer neuen Welt herbeiführt.

Man mag sich fragen, warum diese sehr weit ab führenden, höchst spekulativen Exkurse im Rahmen des *Chatrooms* angeführt werden. Haben sie überhaupt noch etwas mit dem verhandelten Kriminalfall oder mit Hassle Street zu tun? Und welche Bedeutung, welchen Stellenwert haben sie in Tournayes Roman?

Nun könnte man, als detektivisch geschulter Leser, gerade in der scheinbaren Abwegigkeit der genannten Informationen, ihrer nur sehr lockeren assoziativen Verknüpfung mit dem gegebenen Fall, eine heimliche Fährte erkennen, eine verschlüsselte Spur, die zur Aufklärung des rätselhaften Todes des Mädchens führt. Man könnte etwa die angedeutete unterschwellige Verbindung von Matto und Tod im Tarockspiel als einen Hinweis lesen, der Franck-le-Mat als Agenten des Todes verrät und ihn somit, den Verdacht bestätigend, als Täter des Verbrechens ausweist. Allerdings lässt die strenge Komplementarität der beiden Karten in der Tarock-Symbolik auch die genau entgegengesetzte Deutung zu: Geht man davon aus, dass Matto und Tod zwar einander ergänzen, jedoch in dieser inversen Spiegelbildlichkeit auch wechselseitig ausschließen, wäre dies ein Indiz dafür, dass Le Mat nicht der Mörder sein kann.

Eine andere, alternative Interpretation der Äußerungen über das Tarockspiel wäre es, diese tatsächlich als Exkurse, d.h. als Beiträge zu begreifen, die im Blick auf den Kriminalfall keine relevanten Informationen enthalten. Doch auch dies muss nicht bedeuten, dass diese Bemerkungen deshalb für Tournayes Darstellung nicht von Interesse wären. Im Vorspann von Tournayes Text war ja von der Vermutung bzw. dem Verdacht die Rede, dass auf der Website Hassle Street andere, heimliche, möglicherweise gefährliche Mitteilungen versteckt sein könnten. Wenn es auf der Site solche brisanten, verborgenen Nachrichten geben sollte, dann läge es nahe, sie hier, in dem Redestrang über die Tarock-Symbole zu erwarten. Schon die Abwegigkeit und nur lockere Anbindung an den Gegenstand des Krimis bietet Anlass zu solcher Vermutung. Hinzu kommt, dass die geheime, kabbalistische Symbolik des Tarock-Spiels, die hier zitiert wird, für die Verschlüsselung von Sinn bzw. geheimen Botschaften ein bestes geeignetes Medium bietet. Die Zeichensprache des Spiels stellt ja von Haus aus eine Geheimplanke dar, deren Bedeutungen und verrätselte Sinnbezüge nur wenige Kenner verstehen. Allerdings erhält der Leser, im weiteren Gang von Tournayes Roman bzw. der DVD, keine Gewissheit darüber, ob diese Vermutung zutrifft oder ob es sich auch hier um einen *red herring*, um eine falsche Fährte, handelt. Tournaye hält es mit anderen Worten bewusst in der Schwebe, ob hier tatsächlich ein auf raffinierten Verschlüsselungstechniken sich gründendes Netzwerk geheimer Botschaften am Werk ist oder ob dieses Szenario nur den Projektionen einer detektivisch erregten und überreizten Vorstellungskraft des Lesers entspringt.

Es gibt darüber hinaus noch eine weitere, dritte Ebene, eine weitere Hinsicht der Interpretation, in der die Bemerkungen über das Tarockspiel in Tournayes Text gelesen werden können. Das Tarockspiel bildet auch ein theoretisches Modell geheimer Kommunikation, ein Modell, das veranschaulicht, wie geheime Verständigung funktioniert und welche verschiedenen Typen und Strategien solcher geheimer Rede- bzw. Schreibformen es gibt. Die Technik des Unsichtbarmachens von Zeichen auf den Tarock-Karten, die Unlesbarkeit der Zahl auf der einen, des Namens auf der anderen Karte, verweist auf das kryptographische Prinzip der Tarnung bzw. des Verdeckens von Zeichens (Steganographie), wie es Tournaye in der Einleitung beschrieben hat. Die gesamte verstiegene, verrätselte Symbolik der Tarocklehre hingegen steht für einen anderen Typ geheimer Kommunikation, nämlich der Chiffrierung oder Verschlüsselung, der Verständigung durch Zeichen, die zwar für jedermann sichtbar sind, die jedoch so rätselhaft sind, dass nur derjenige sie lesen kann, der den entsprechenden Code kennt.

Das Kartenspiel liefert, so gesehen, einen impliziten Kommentar über die Prinzipien von Geheimschriften; es markiert in Tournayes Text einen Ort, der auf das Grundproblem der fehlenden Bestimmtheit und Fixierbarkeit verdeckter Zeichen reflektiert.

Es gibt - neben dieser theoretischen Hinsicht - noch eine weitere Assoziation, die die Embleme des Kartenspiels mit der Hauptthematik des Buchs verbindet und zwar eine solche, die uns in die Handlung der Detektivgeschichte zurückführt. In der alteuropäischen Tradition ist die Seite bzw. das Blatt, das mit Schriftzeichen oder Bildsymbolen versehen ist, auch eine beliebte Metapher für das Gedächtnis bzw. die Erinnerung. Die Unsichtbarkeit bzw. das Verschwinden der Beschriftungen auf den beiden Spielkarten stellt vor diesem Hintergrund auch ein prägnantes Zeichen für den Gedächtnisverlust, das Auslöschen von Erinnerung dar. Damit aber ist ein Motiv angesprochen, das zu Beginn der Kriminalgeschichte als ein Hauptelement in der Rekonstruktion des Falls hervortritt. Zu Anfang war ja, im Programm Detektiv, von einem Erinnerungsverlust der männlichen Hauptfigur die Rede: Franck-le-Mat kann sich, als er aufgefunden wird, an nichts von dem mehr erinnern, was unmittelbar zuvor geschehen ist oder: er täuscht vor, sich nicht erinnern zu können. Die Frage, ob es sich bei diesem Gedächtnisschwund um eine echte oder nur vorgespülte, simulierte Amnesie handelt, ist offenbar in der Aufklärung des Falls ein wichtiger Punkt. Sollte es eine nur vorgetäuschte sein, bestärkt dies den auf Franck fallenden Verdacht - denn die begangene Tat wäre ein Grund, ein Motiv für diese Simulation.

Die Annahme, dass Franck sich verstellt, drängt sich so zunächst als die plausiblere, wahrscheinlichere Deutungsvariante auf, liefert sie doch ein Mosaiksteinchen, das sich in die scheinbar naheliegende Rekonstruktion des Geschehens genau einfügt. Nun bleibt es allerdings in der weiteren Nachzeichnung des Falls, wie Tournaye sie präsentiert, auch im Punkt der gespielten Amnesie nicht bei dieser Klarheit und Eindeutigkeit. An einer bereits fortgeschrittenen Stelle des Textes, gegen Ende des Buchs, findet sich im Programm des Detektivs ein Bericht des Arztes, der Franck seit seiner Einlieferung in die Klinik behandelt. Dem Bericht des Arztes zufolge zeigt der Patient alle Symptome des Krankheitsbilds einer, was das Kurzzeitgedächtnis betrifft, vollständigen Amnesie und dies in einer Stimmigkeit und Konsequenz, die bis in kleinste Details dem entspricht, was in der medizinischen Beobachtung eines solchen Falls zu erwarten ist. Der Befund des Arztes steht somit in Widerspruch zur Simulationsthese und lässt den Fall Le Mat erneut schwierig, undurchsichtig und rätselhaft werden.

Die Geschichte, der Fall Franck-le-Mat findet so, in Tournayes Text wie auf der DVD, keine eindeutige Auflösung. Weit davon entfernt, zu einer allmählichen, stimmigen Zusammenfügung der verschiedenen Spuren und Zeichen und damit zu einer Klärung zu führen, mündet die Folge der Hinweise in eine Erkenntnislage, die zweideutig und radikal unentscheidbar bleibt. Man könnte nun versucht sein, diesen Vorgang gescheiterter Aufklärung auf ein Versagen des Detektivs bzw. der seine Arbeit begleitenden Teilnehmer des *chatrooms* zurückzuführen. Ein solches Fazit greift jedoch zu kurz. Betrachtet man die verschiedenen Ebenen von Hassle Street und deren Zusammenwirken in Tournayes Text, wird deutlich, dass es

sich hier um ein Problem handelt, das prinzipiell unlösbar ist. Die Unentscheidbarkeit, die sich hier ergibt, ist dabei weniger eine logische, aus gedanklichen Widersprüchen hervorgehende; sie ist vielmehr zeichentheoretisch bedingt. Sie hat ihren Grund in einer tiefgreifenden Mehrdeutigkeit sprachlicher und bildhafter Zeichen, die sich nicht aufheben, nicht in eine eindeutige Beziehung von Zeichen und Bedeutung übersetzen lässt. Während Sprache bis zu einem gewissen Grad immer mehrdeutig und interpretationsbedürftig ist, haben wir es beim Beispiel Hassle Street mit einem Fall verschärfter und potenziertes Mehrdeutigkeit zu tun. Dass dies so ist, hängt damit zusammen, dass das Gefüge der Zeichen und Daten dieser Site von Anfang an im Horizont der Möglichkeit geheimer, d.h. verdeckter oder verschlüsselter Rede steht. Sämtliche Äußerungen dieser Website sind mit anderen Worten keine neutralen, naiven Beiträge, sondern solche, die unter dem Vorbehalt stehen, getarnte Signale, verborgene Anspielungen oder einen heimlichen Doppelsinn mitzuführen.

Dem Beobachter bzw. Leser, der unter solchen Voraussetzungen die Aufzeichnungen Tournayes verfolgt, gibt das verwirrende Ensemble der Zeichen und Deutungsangebote von Hassle Street ein doppeltes Rätsel auf: Denn er soll ja, was er unter dem Eindruck der schillernden Gestalt Le Mats bei der Lektüre zeitweilig aus dem Blick verlieren mag, weniger nach einer Lösung des Krimis suchen, als vielmehr herausfinden, ob die Site als verdeckter, heimlicher Kanal einer Gruppe von parasitären Zweitcodierern genutzt bzw. missbraucht wurde. Diese Verdoppelung bzw. Überlagerung des Problems indessen dürfte die Aufgabe der Entzifferung nicht leichter, sondern schwieriger machen. Ist doch der so angesetzte Leser versucht, in jedem metaphorischen Ausdruck und in jedem Tarock-Emblem die Spur des Terroristen oder die Signatur eines Webpiraten zu erblicken.

Schließlich sei - und damit kehre ich zum Anfang meiner Überlegungen zurück - daran erinnert, dass es sich bei dem hier vorgestellten Fallbeispiel um eine Schnitzeljagd im Bereich globalisierter Kommunikation handelt. Hypothetisch von jedem Ort, jedem Punkt des Globus aus zugänglich, stellt die Site der Möglichkeit nach ein Feld unbegrenzter, unendlicher Kommunikationen dar. Auch die Menge und Art der Themen und diskursiven Gegenstände, die in dieses Feld eingebracht werden können, ist, soweit sie nur die Krimiserie als Aufhänger nehmen, theoretisch unbegrenzt. Es liegt auf der Hand, dass in diesem Horizont der Globalisierung von Themen und Redeformen das im Titel angesprochene Problem von Codierung und Decodierung eine weitreichende Verschärfung und Radikalisierung erfährt. Denn je mehr Lektüren, je mehr Sinnprojektionen sich auf der Website überlagern, desto unentwirrbarer, unlesbarer wird der auf solche Art erzeugte Text. Die weltweite Öffnung und Ausweitung der Debatte um die Zeichen von Hassle Street bewirkt somit keine Erleichterung oder Rationalisierung der detektivischen Entzifferungsarbeit, sondern eine Vervielfachung möglicher Sinnbezüge, die nicht Auflösung, sondern weitere Verdunklung und Zuspitzung des Rätsels bedeutet.

[1] Guy Tournaye: Le Décodeur. roman. Paris: Gallimard 2005.

[2] Tournaye: Le Décodeur. S. 12.

[3] Übersetzung L.S.

[4] Vgl. Le Décodeur. S. 13.

[5] Tournaye: Le Décodeur. S. 17.

[6] Tournaye: Le Décodeur. S. 16.

[7] Übersetzung L.S.

[8] Le Décodeur. S. 18

[9] Le Décodeur. S. 17.

[10] Le Décodeur. S. 18.

[11] Le Décodeur. S. 18.

[12] Übersetzung L. S.

[13] Le Décodeur. S. 18.

[14] Le Décodeur. S. 17.

[15] Übersetzung L.S.

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Annette Simonis

Michel Houellebecq's Grenzüberschreitungen zwischen Philosophie und poetischer Fiktion.

Von der Lovecraft-Studie zur Romanfiktion *Les particules élémentaires*

1. Gegenwelten des Fiktiven. Vom gotischen Entsetzen zum genetischen Experiment „Für einen denkenden Menschen gibt es nichts Sicheres, nichts Normales, nichts Natürliches.“^[1]

«Le bricolage pris dans son sens le plus étendu, peut offrir une voie. Mais rien en vérité ne peut empêcher le retour de plus en plus fréquent de ces moments où votre absolue solitude, la sensation de l'universelle vacuité, le pressentiment que votre existence se rapproche d'un désastre douloureux...»^[2]

„Wer das Leben liebt, liest nicht. Und geht erst recht nicht ins Kino.“^[3] Wer mit sich selbst und seinem Leben zufrieden ist, schreibt keine Romane. So lautet die lapidare Einsicht, die der französische Erfolgsautor Michel Houellebecq seiner Studie über den Außenseiter Howard Phillips Lovecraft aus dem Jahr 1991 programmatisch voranstellt. Die Lektüre und das Empfinden einer gleichsam existenziellen Notwendigkeit zu schreiben erweisen die Leser und den Autor als Komplizen, als geheime Bundesgenossen in einer Wendung „gegen das Leben, gegen die Welt“, wie der Untertitel jener ersten Monographie Houellebecqs über den wahlverwandten Autor Howard Phillips Lovecraft, den die Zeitgenossen als „Einsiedler von Providence“ bezeichnet haben, programmatisch lautet. Autor und Leser erfahren sich überraschend als Verbündete, die sich gegen die wahrgenommene Trivialität des Daseins verschworen haben. Sie sind, vielleicht ohne es selbst zu ahnen, verbunden im poetischen Widerstand gegen die Monotonie und Banalität einer meist langweiligen empirischen Wirklichkeit, deren erdrückender Wirkung durch Ausflüge in die Phantasie und ins Gedankenexperiment oder durch gewagte Zukunftsprojektionen, sei es in der wissenschaftlichen Hypothesenbildung oder im genetischen Laborversuch, immer nur zeitweilig zu enttrinnen ist.

Jene erste Buchpublikation Houellebecqs bietet bei genauerer Betrachtung in der Tat einen Schlüssel zum Verständnis des schwierigen Romanwerks des französischen Autors, zumal sie eine intensive fast philosophisch zu nennende Auseinandersetzung mit Leben und Werk des amerikanischen Schriftstellers Lovecraft darstellt, die sich der Gattung Autorenbiographie nur als einer oberflächlichen Maske bedient. Bei Lovecraft handelt es sich bekanntlich um einen berühmten Autor phantastischer und unheimlicher Erzählungen in der Nachfolge Edgar Allan Poes, er gilt nicht zu Unrecht als Meister der *gothic tradition* und als Erfinder einer eigenen Mythologie, wie sie sich vor allem in den Gestalten des *Cthullu-Mythos* manifestiert. Darüber hinaus hat sich Lovecraft mit dem kosmischen Grauen auch in philosophischer Manier beschäftigt. Er notierte folgende Reflexionen über die Grenzen der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten und das verborgene Grauenhafte im kosmischen Unendlichen: „The most merciful thing in the world ... is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far.“^[4]

Weiter heißt es bei Lovecraft über die Rolle der Wissenschaften und die problematische Bedeutung einer wachsenden wissenschaftlichen Einsicht in die universalen Zusammenhänge: „Die Wissenschaften, von denen jede in ihre Richtung zerrt, haben uns bislang wenig Schaden zugefügt: doch wenn eines Tages das gewonnene Wissen zusammengefügt wird, dann werden sich so erschreckende Einblicke in die Realität und unsere beängstigende Position in ihr auftun, dass wir angesichts des Offenbarrens entweder wahnsinnig werden oder uns vor der tödlichen Helligkeit in den Frieden und die Sicherheit eines neuen dunklen Zeitalters flüchten.“ (185-186) In den Werken Lovecrafts konnte Houellebecq den konsequenten Entwurf einer anthropologischen Weltanschauung finden, wie sie für den Ausgang seines zweiten Romans *Les particules élémentaires* (1998) richtungweisend werden sollte.

Was verbindet nun zwei auf den ersten Blick so unterschiedliche Autoren wie Lovecraft und Houellebecq, die mehr als ein halbes Jahrhundert und die Erfahrungen des zweiten Weltkriegs voneinander trennt? Die Radikalität und unerbittliche Konsequenz des Houellebecqschen Denkens^[5] bilden offenbar eine latente Affinität zu jener in den Texten Lovecrafts sich artikulierenden Mentalität des Extremis und der fantastischen Grenzüberschreitung. Der amerikanische Autor fungiert für Houellebecq als geheimes Vorbild - in semantischer und stilkistischer Hinsicht - , wie sich nicht zuletzt daran erkennen lässt, dass die Lovecraftstudie von 1991 seine erste Buchpublikation darstellt. Houellebecq ist indes trotz seiner Bewunderung für Lovecraft kein Autor von Schauergeschichten oder phantastischen Erzählungen geworden, sondern hat mit seiner Lyrik und seinem innovativen Romanwerk einen anderen Weg beschritten. Aber er teilt mit Lovecraft jene radikale Zuspitzung von Konstellationen und die Vorliebe für Extremsituationen, aus denen kein Entrinnen mehr möglich ist. Der äußerste Moment der Krise stellt sich unerwartet als Chance dar und als Augenblick der Selbsterkenntnis. Er spendet einen paradoxen Trost aufgrund der Einsicht in das Unvermeidliche des Scheiterns, die für das betroffene Subjekt mitunter befreiend sein und zu einer Art ‚Seinsentlastung‘ führen kann. Die geschilderten Katastrophen, die Houellebecqs und Lovecrafts Protagonisten in je unterschiedlicher Weise erleben, antworten auf eine geistesverwandte, wenn auch weniger spektakuläre Situation des Lesers. Allerdings verachtet Houellebecq, ähnlich wie Lovecraft, den ‚realistischen‘ Roman. Lovecraft weigert sich grundsätzlich, folgt man der Interpretation von Michel Houellebecq, seine Energien auf die Darstellung realitätsnaher Situationen des ‚banalen‘ Alltagslebens zu verschwenden und zieht es vor, seine unheimlichen Geschichten mit einem gewaltsamen Auftakt, einem ‚Gewaltangriff‘ auf den Rezipienten, beginnen zu lassen, innerhalb dessen die Leser gleichsam ohne Vorwarnung mit dem Grauerregenden und Entsetzlichen konfrontiert oder unvermittelt von den Ängsten traumatisierter Erzähler überfallen werden. Schockartig wird der Leser mit einer Erzählsituation konfrontiert, in der sich ein vom Grauen betroffener Erzähler zu Wort meldet, um den Adressaten mit den schrecklichen Erfahrungen selbst zu affizieren.

Die Frage, warum Lovecrafts Leser durch den Schrecken und das absolute Grauen fasziniert seien, führt Houellebecq zu einer Deutung, die er in der pointierten These bündelt, „die Lektüre von Lovecraft“ sei „ein paradoxer Trost für Seelen, die des Lebens überdrüssig sind.“^[6]

Houellebecq selbst findet einen solchen paradoxen Trost offenbar in der radikalen Desillusionierung. In einer Erkenntnis, die als Chance verstanden, eine neu gewonnene Souveränität und Gelassenheit begründen kann: „Es ist immer gut, ein vollkommenes Scheitern an den Ausgangspunkt zu setzen. Das Leben an sich ist ein Prozess des Scheiterns, es ist ein langsamer Verfall, der mit dem Tod endet. Man sollte rechtzeitig die Erfahrung des Scheiterns gemacht haben, um sich des Vorgangs bewusst zu werden. Man ist dann weniger überrascht, wenn das letzte und endgültige Scheitern eintritt.“^[7]

In den zitierten Stellen sind überdies Anklänge an Arthur Schopenhauer zu erkennen, insbesondere an dessen Vorstellung, das Leben sei, vom Ende her gesehen, stets als Tragikomödie oder Tragödie zu begreifen. In seinem chef d'oeuvre *Die Welt als Wille und Vorstellung* schreibt Schopenhauer, die Aussichtslosigkeit des menschlichen Daseins betonend: Das Leben „schwingt also, gleich einem Pendel, hin und her zwischen dem Schmerz und der Langeweile“^[8] „Schon seiner Anlage nach“ sei „das Menschenleben“ nämlich keiner „wahren Glückseligkeit fähig“^[9] . So ergibt sich die notwendige Konsequenz, dass jede Lebensgeschichte „eine Leidensgeschichte, eine fortgesetzte Reihe großer und kleiner Unfälle“ sei.^[10] Auch Houellebecqs Reflexionen zielen mitunter in die Richtung des Schopenhauerschen Pessimismus, während seine Romane vor der Folie der genannten philosophischen Grundierung beispielhaft die Auffassung des Lebens als Serie kleinerer und größerer Unfälle illustrieren.

Das engagierte Plädoyer des französischen Schriftstellers für Lovecraft verbindet sich schließlich mit einem heftigen Angriff auf jegliche realistische Literatur: „Das Leben ist schmerzhaft und enttäuschend. Folglich ist es nutzlos, neue realistische Romane zu schreiben. Was die Realität im allgemeinen betrifft, so wissen wir bereits, woran wir sind; und wir haben keine Lust, noch mehr darüber zu erfahren. Die Menschheit, so wie sie ist, erregt in uns nur mäßige Neugier.“^[11]

Zur Verstärkung und Konsolidierung seiner Leitthese beruft sich Houellebecq auf briefliche, autobiographische Äußerungen des wahlverwandten Howard Phillips Lovecraft, der offen bekennt: „Ich bin der Menschheit und der Welt so überdrüssig, dass mich nichts mehr interessieren kann, wenn es nicht wenigstens zwei Morde pro Seite gibt oder um namenlose Schrecken geht, die aus äußeren Welten kommen.“^[12]

Schreiben kann in diesem Sinne als Versuch einer individuellen ästhetischen Opposition begriffen werden, als Widerstand und Gegenentwurf gegen eine ästhetikferne Umwelt, die den Auftrag des Schriftstellers auch jenseits von Moderne oder Postmoderne begründet. Das Ästhetische umfasst für Houellebecq offenbar ein solches Potential und letztes Refugium des Widerstands, das als Vorzeichen und Ahnung einer optimistischeren Weltansicht fungiert. Glück erscheint bei Houellebecq beziehungsweise nur als flüchtiges Phänomen, als augenblickhafte Steigerung des Lebensgefühls und besondere Intensität des Erlebens. Die Schreibweise Houellebecqs ist, wie bereits erwähnt, alles andere als ‚realistisch‘, vielmehr bevorzugt der Autor eine - in einem weiteren Sinne - durchaus ‚symbolisch‘ zu nennende, wenn nicht sogar allegorische Darstellungsform, die entfernt an vormoderne und barocke Darstellungsformen erinnert. Die Figuren haben zudem häufig exemplarischen Charakter, sie sind wie Fallstudien oder *exempla* (ohne dabei irgendeine explizite moralisierende Intention zu bezeugen) angelegt.

Dieser Sachverhalt lässt sich an der Gestalt der Annabelle aus den *Elementarteilchen* beispielhaft nachvollziehen, denn sie erscheint durch ihre außerordentliche Schönheit von Anfang an weniger als reale Person, sondern vielmehr als stilisierte und idealisierte Figur. Überdies ist sie so außergewöhnlich schön, dass sie im Betrachter einen ‚schmerzhaften Schock‘ auslöst. Im Romanverlauf verkörpert sie die beiden Seiten der Fortuna, die *bona* und die *mala fortuna*. Sie wird zu einer Symbolfigur des vorüber ziehenden, ebenso prekären wie ambivalenten Glücks, das sich nicht festhalten, geschweige denn bewahren lässt.

2. Skandalöse Erfolge: Zwischen literarischer Provokation und einer neuen Verortung der modernen gesellschaftlichen Existenz

Im Falle Houellebecqs haben wir es nun mit einem französischen Gegenwartsautor zu tun, der von der Literaturkritik als ‚die größte literarische Sensation Frankreichs‘ gefeiert wird, dabei zugleich als Skandalautor gilt und oft mehr als Ereignis wahrgenommen, denn als Verfasser von poetischen Texten betrachtet wird, kurz: in der Presse und Kritik als ‚dancer explosif‘, als explosive Gefahr und als das ‚Phänomen Houellebecq‘ beschrieben wird. So lautet auch der Titel eines neueren deutschsprachigen Sammelbands, auf dessen Umschlag man ein Porträtfoto des Autors findet.

Wer ist Michel Houellebecq? Bekannt wurde der 1958 auf der Insel La Réunion geborene, heute in Irland lebende Belgier zunächst als melancholischer Lyriker, Autor von bewusst schlichten, klangreichen Gedichten. Wenig später trat er als Romancier und Kultautor in Erscheinung, dessen Erzählung *Les particules élémentaires*, *Elementarteilchen*, erschienen 1998, in Frankreich zu den meistverkauften Romanen der letzten Jahre zählt und inzwischen in mehr als 25 Sprachen übersetzt worden ist. Houellebecq ist zudem Preisträger des angesehenen ‚Grand Prix National des Lettres‘. Die prominente Jury mit Julian Barnes, Philippe Sollers und Mario Vargas Llosa sprach ihm ferner 1998 für seinen Roman *Elementarteilchen* den renommierten ‚Prix Novembre‘ zu.

Es ist interessant zu sehen, wie Houellebecq von einem zeitgenössischen Beobachter - von Romain Leick - während einer Lesung wahrgenommen wurde: „In einem Sessel zusammengerückt, blickt er mit traurigen braunen Augen in die Ferne, raucht eine Zigarette nach der anderen... Dazu trinkt er belgisches Bier. Bier ist das Einzige, was er an Belgien gut findet. Stockend antwortet er auf Fragen... mit langen Pausen, in denen man nicht weiß, ob er nachdenkt oder weggetreten ist ... Die Existenz als solche ist eine Bürde; es kostet Houellebecqs ganze Kraft, sich gegen die sanfte Verlockung der Schwermut zu wehren.“^[13]

Ähnlich wie der Generation der deutschsprachigen Popliteraten, etwa Benjamin von Stuckrad-Barre oder Christian Kracht, versteht sich Houellebecq darauf, seinem Publikum ein bestimmtes Rollenbild vom modernen bzw. postmodernen Autor zu entwerfen. Er beherrscht meisterhaft die Kunst der Selbstinszenierung und Selbstdarstellung. Die Fotos auf der offiziellen Webseite^[14] betätigen das vom Autor vermittelte Rollenbild.^[15] Meist posiert er mit der Zigarette im Mund oder in der leicht gehobenen rechten Hand. Auch die Kleidung, besonders die, wie es wörtlich heißt, „pantaloon orange mytique“, die mythische orangefarbene Hose, hat etwas Kultiges und soll den gefundenen Selbstentwurf unterstreichen. Einige Fotos des Autors sind seitengespiegelt bzw. verdoppelt, bei einem anderen ist das Gesicht Houellebecqs vexierbildartig verschoben.

Es scheint so, als gefalle sich Houellebecq in der Pose des leidenden Schriftstellers, der sich als Begleiterscheinung die Langeweile zugesellt:

„Mehr als die Hälfte des Jahres verbringt der Schriftsteller fern vom Pariser Literaturbetrieb in Irland ... Ich genieße es, mich dort zu langweilen sagt Houellebecq, und vielleicht weiß nicht einmal er selbst, ob er es schelmisch oder ernst meint.“^[16] Einige Kritiker wollen in der eingekommenen Rolle des melancholischen Autors die Anzeichen einer ‚sehr französisch angehauchten *décadence*‘^[17] erkennen. Betrachtet man Houellebecq genauer, so wird ihm der Verdacht, sich lediglich eine traditionelle Attitüde des Fin de Siècle oberflächlich angeeignet zu haben, nicht gerecht, vielmehr kristallisiert sich seine Schwermut als eine genuin philosophische Haltung heraus - ein Aspekt, auf den noch zurückzukommen sein wird.^[18]

Die Langeweile ist für ihn eine Maske, hinter der sich seine Identität als Schriftsteller verbirgt. Ausweichend und selbstironisch klingt seine Selbstcharakterisierung: „Jemand hat in den 90er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts die Entstehung eines monströsen und globalen Mangels verspürt, außerstande, das Phänomen klar zu umreißen, hat er uns jedoch - als Zeugnis seiner Inkompetenz - einige Gedichte hinterlassen.“^[19]

Die zitierten Zeilen sind in zweifacher Hinsicht aufschlussreich. Zum einen beziehen sie sich auf jene schriftstellerische Phase Houellebecqs, in der er seine Karriere als Lyriker Mitte der 1990er Jahre begann und drei Gedichtbände *Le sens du combat* (*Der Sinn des Kampfes*, 1996), *Rester Vivant* (*Überleben*, 1997), *Renaissance* (*Wiedergeburt*, 2000) veröffentlicht hat. Zudem gibt die genannte Selbstbeschreibung seine Verankerung in den Theorien der Postmoderne zu erkennen. Houellebecqs Aussage, in der sich der Sprecher als anonym ‚Jemand‘ zu Wort meldet, nur um seine Unfähigkeit zu einer klaren Zeitdiagnose zu bekunden, erinnert in mancher Hinsicht an Michel Foucaults These vom Verschwinden des menschlichen Subjekts. Freimütig bekennt sich der Autor übrigens zur Theorie, denn wie er selbst sagt, müsse man als Schriftsteller „an allen Fronten angreifen“^[20]. Während Foucault in der *Ordnung der Dinge* (*Les mots et les choses*) beschreibt, wie ein menschliches Gesicht im Sand am Meer letztlich vom Wasser verwischt und weggespült wird, versteckt Houellebecq seine Emotionen und Ideen als Lyriker in der unscharfen melancholischen Stimmung seiner Gedichte, die oft Ausdruck einer eigentümlich zurückgenommenen Subjektivität sind.

Houellebecq hat seine Gedichte übrigens in einem rezitativen, musikalischen Duktus selbst auf CD gesprochen, die Hintergrund- bzw. Begleitmusik haben seine Freunde besorgt, die sich zu einer Popband zusammengefunden haben. Die Aufnahme entstand angeblich spontan am Strand und nicht im Studio, was den Eventcharakter, das Ereignishafte der Darbietung unterstreicht. Houellebecq ist mit dem Programm dieser Lyrikaufführung, nach einem der Gedichte „Présence humaine“ benannt, sogar - einem Popstar vergleichbar - auf Tournee gegangen.^[21] Überdies zeugen die CD-Einspielungen Houellebecqs - er hat inzwischen mehrere CDs mit selbst gesprochenen Texten ediert - von einer besonderen Beziehung zum gesprochenen Wort, von der Musikalität der Stimme sowie von einem eigentlich unwahrscheinlich gewordenen Vertrauen in die menschliche Stimme als Ausdrucksmedium, in den Aufnahmen bekundet sich implizit der Glaube, an die Kraft der Stimme, unmittelbare Präsenz zu erzeugen.

Ein Leser notiert in seiner Kundenrezension auf der Webseite eines Internetversands beziehungsweise: „wenn ich die Wahl hätte, zwischen Druck und Hörbuch, würde ich Houellebecq lieber hören als lesen. Das ist kein Kompliment für den Autor: Seine dürre Sprache allein vermag nämlich bei mir kein Interesse zu wecken an den Gestalten des Romans. Es muss etwas hinzukommen: Der akustische Reiz menschlicher Stimmen, eine Atmosphäre oder wie hier Musik.“^[22]

Die Verbindung von Kultautor und Popmusik überrascht allerdings insofern ein wenig, als Houellebecq sich in anderer Hinsicht bewusst in die Tradition des kritischen, selbstreflexiven Autors stellt. Sicherlich handelt es sich im Falle Houellebecqs um einen intellektuellen Autor, der das gedankliche Erbe der Postmoderne angetreten hat. Dies bedeutet zugleich einen weitreichenden Verzicht auf Utopien sowie eine radikale Zurücknahme der politischen Ambitionen der engagierten Literatur. Dennoch würde man seinen Werken, insbesondere seiner Erzählprosa kaum gerecht, wenn man sie einseitig als Thesenromane auffasst, denen es in erster Linie darum geht, bisherige philosophische Standpunkte oder alltägliche Lebenseinstellungen zu widerlegen. In der Kritik wurden die Romane *Extension du domaine de la lutte* (*Ausweitung der Kampfzone*) und *Les particules élémentaires* (*Elementarteilchen*) häufig vorschnell als Ideenromane^[23] eingeordnet, ohne zu berücksichtigen, dass sie mehr enthalten als programmatische Thesen über die Probleme der Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Sie lediglich als reaktionäres Pamphlet gegen die Moderne zu verstehen, wie es Stefan Zweifel in seiner Besprechung in der Neuen Zürcher Zeitung nahelegt,^[24] würde unweigerlich zu kurz greifen. Neben den übergreifenden zeitdiagnostischen Gedanken sind es nämlich vor allem die Detailbeobachtungen und fraprierenden Momentaufnahmen, die den Reiz und die eigentliche Faszination von Houellebecqs individuellem Erzählstil ausmachen. In ihnen

entwickelt der Autor eine Art individueller Philosophie des Alltags, eine spekulative Reflexion aus der augenblicklichen Situation heraus, die sich den Anschein des Spontanen gibt, aus dem Provisorium heraus, ohne dafür eine allgemeinere oder gar überzeitliche Geltung zu beanspruchen.

In dieser Haltung verbirgt sich die gewinnende Authentizität einer Erzählstimme, die den Leser auch dann, wenn die Gedanken abwegig und weithergeholt erscheinen, immer wieder für Houellebecqs Texte einzunehmen vermag. Ein bemerkenswertes Talent zu erzählen äußert sich besonders in der spannenden Dialogführung. Jenen beachtlichen reflexiven Anteil der Fiktion mag ein Zitat aus dem ersten Roman „Extension du domaine de la lutte“ illustrieren. Der Protagonist, der Informatiker ist, befindet sich im Gespräch mit einem befreundeten Theologen, der ihm seine Theorien über das Sexualeben in der modernen Gesellschaft erörtert:

«Il en vient à sa thèse. Notre civilisation, dit-il, souffre d'épuisement vital. Au siècle de Louis XIV, où l'appétit de vivre était grand, la culture officielle mettait l'accent sur la négation des plaisirs et de la chair: rappelait avec insistance que la vie mondaine n'offre que de joies imparfaites, que la seule vraie source de félicité est en Dieu. Un tel discours, assure-t-il, ne serait plus toléré aujourd'hui. Nous avons besoin d'aventure et d'érotisme, car nous avons besoin de nous entendre répéter que la vie est merveilleuse et excitante; et c'est bien entendu que nous en doutons un peu. J'ai l'impression qu'il me considère comme un symbole pertinent de cet épuisement vital...»[25]

Der Icherzähler sieht sich in den Ausführungen des Geistlichen auf die Symbolfunktion reduziert, den mentalen und psychischen Erschöpfungszustand seiner Epoche zu verkörpern, obwohl er, wie der Leser weiß, eigentlich Außenseiter und Beobachter eines Soziallebens ist, an dem er aufgrund seines Hangs zur Einsamkeit kaum teilhat. Die untergründige Ironie der dargestellten Gesprächskonstellation besteht darin, dass der Dialogpartner seine sozialpsychologischen Thesen entwirft, ohne über eine wirkliche Kenntnis von der Situation und den Problemen seines Gegenübers zu verfügen, und sie durch einen kontrastiven Vergleich zu dem entlegenen Zeitalter Ludwig des Vierzehnten untermauern zu können glaubt.

Die ungewöhnlichen Detailwahrnehmungen vermitteln immer wieder frappierende Einsichten, die anhand scheinbar völlig nebensächlicher und trivialer Dinge entfaltet werden. Zu dieser Erzählstrategie gehört beispielsweise die ausführliche Schilderung, wie der an und für sich harmlose Kauf eines Bettes dem Nachdenklichen zum Verhängnis werden kann. Nicht nur müsse man, damit rechnen, dass die Lieferung sich verzögert und die Handwerker tagelang auf sich warten lassen, auch die gewünschte Größe des Bettes könne den Käufer ungeahnt in beachtliche Verlegenheit bringen und sein Ansehen bei den Verkäufern erheblich schmälern.

«L'achat d'un lit, de nos jours, présente effectivement des difficultés considérables, et il y a bien de quoi vous mener au suicide. D'abord il faut prévoir la livraison, et donc en général prendre une demi-journée de congé, avec tous les problèmes que ça pose. Parfois les livreurs ne viennent pas, ou bien ils réussissent pas à transporter le lit dans l'escalier et on est quitte pour demander une demi-journée de congé supplémentaire... Mais le lit entre tous les meubles, pose un problème spécialement éminemment douloureux. Si l'on veut garder la considération du vendeur on est obligé d'acheter un lit à deux places, qu'on en ait ou non l'utilité, qu'on ait ou non la place de le mettre. Acheter un lit à une place c'est avouer publiquement qu'on n'a pas de vie sexuelle, et qu'on n'envisage pas d'en avoir dans un avenir rapproché ni même lointain.»[26]

Houellebecq verfügt über die Kunst der subtilen Steigerung, über die poetische Fertigkeit, die extreme Zuspitzung eines Gedankens in seine abstrusen Verästelungen stufenweise umzusetzen, so dass daraus eine unmerkliche, nahezu natürlich wirkende Übertreibung hervorgeht. Die Überzeugungskraft seiner sozialpsychologischen Erwägungen wird dabei durch den stilistisch prägnanten und pointierten Modus der Darstellung eher gesteigert als geschmälert. „Den stärksten Effekt erzielt Houellebecq aber, indem er den Roman durch essayistische Passagen bricht - die ihrerseits in sich sehr überraschend schillern,“ bemerkt Andreas Isenschmid prägnant.[27].

Die Melancholie, die Houellebecqs Romane dunkel grundiert, wird genau dort glaubwürdig, wo er sie durch die eingestreuten philosophischen Betrachtungen über Ereignisse aus der unmittelbaren empirischen Erfahrungswelt fundiert und veranschaulicht. Hinzu kommen die Leichtigkeit und Eleganz einer augenscheinlich spontan sich entwickelnden Reflexion, deren zuweilen untergründige Komik, ans Grotteske grenzend, etwas Beunruhigendes hat.

Derartige Irritationen im Leser auszulösen ist sicherlich auch das Ziel von *Elementarteilchen*. Genießt Houellebecq doch das Privileg, als Autor problematisch sein zu dürfen, um die Krisen der Single-Gesellschaft offenzulegen: „Eines der Rechte der Literatur ist das Recht auf Unklarheit, darauf eben nicht Spaß zu machen. Die Literatur ist eine Gegenkraft.“[28] Auch als „Überbringer schlechter Botschaften“[29] sieht sich Houellebecq als Träger einer literarischen Mission. Er sucht eine Radikalität des Schreibens und der gedanklichen Analyse, die ihn - wie vor ihm die französischen Existenzialisten - zum Prototyp eines subjektiven Denkers prädestiniert.

Dabei nimmt Houellebecq durchaus konventionelle Versatzstücke und vertraute Motive des europäischen Romans auf. So erinnert die Gegenüberstellung der unähnlichen, antagonistischen Brüder Bruno und Michel an eine spätestens seit Jean Pauls *Flegeljahre* bewährte Technik der Figurencharakterisierung durch Kontrastierung und gleichzeitige Überzeichnung der Gegensätze.

In sachlichem, analytischem Stil und teilweise sehr detailfreudig berichtet Michel Houellebecq von den auf je unterschiedliche Weise scheiternden Lebensgeschichten der Halbbrüder Bruno und Michel, deren Mutter eine radikale Anhängerin der kulturpolitischen Aufbruchsbewegung der 1968er Jahre und ihrer Ideale war. Aus letzteren leitete die Mutter die Lizenz ab, sich ganz ihrer eigenen sexuellen Selbstverwirklichung zu widmen. Der Roman legt es zunächst nahe, die psychologische Ursache für die depressiven Neigungen der Söhne in dem frühen Verlust der mütterlichen Fürsorge zu erkennen, eröffnet aber dann weitere Perspektiven auf eine fundamentalere Leere und Einsamkeit, die zeitdiagnostische Bedeutung haben.

Bruno, der Ältere, der den Lehrerberuf wählt, wird nach und nach zum Opfer seiner verzweifelten sexuellen Bedürfnisse und Obsessionen. Michel Djerzinski studiert Naturwissenschaften, um Molekularbiologie zu werden, wobei er schon früh einen bemerkenswerten Hang zum Solipsismus und zur Einsamkeit entwickelt. Er verbringt ein scheinbar selbstgenügsames Forscherleben, wobei er den Supermarkt als zeitweiliges Refugium vor existentiellen Sorgen betrachtet.

Les particules élémentaires erzählt so die Lebensgeschichte zweier Halb-Brüder, die unterschiedlicher nicht sein könnten und nur darin einen verborgenen gemeinsamen Nenner finden, dass beide im Grunde zur Einsamkeit prädisponiert sind. Die Ursachen dafür liegen, so suggeriert es der Roman, in der frühen kindlichen Entwicklung. Von ihren Eltern, insbesondere ihrer Mutter vernachlässigt, wachsen die Brüder getrennt voneinander auf und finden bei ihren jeweiligen Großmüttern eine Art Asyl.

An der Figur Michels ist auffallend, dass sein Einzelgängertum einer inneren Überzeugung und individuellen Disposition zu entspringen scheint: «Généralement seul, il fut cependant, de loin en loin, en relation avec d'autres hommes. Il vécut en des temps malheureux et troublés.»[30] Dass er zu keiner emotionalen Bindung fähig ist, auch nicht zur Liebe, mag in der innerfiktiven Logik mit seinen Kindheits- und Jugenderfahrungen zusammenhängen. Zugleich ist die einsame Disposition eine Signatur der europäischen Moderne, insbesondere der künstlerischen Avantgarde, wie sie Adorno ausführlich beschrieben hat.

Die freundschaftliche Beziehung, die sich allmählich zwischen Michel und Annabelle, dem schönsten Mädchen der Schule anbahnt, wird letztlich dadurch unterbrochen, dass sie in körperlicher und sexueller Hinsicht mehr von ihm erwartet. Schließlich flieht er vor ihr, weil für ihn Sexualität und Erotik eine merkwürdig untergeordnete Rolle spielen. Erst nach Jahren der Trennung baut sich zwischen beiden vorsichtig eine neue Beziehung auf, die ein wenig Glück und sexuelle Erfüllung verspricht. Dabei bleibt es in der Schwebe, ob der Protagonist Michel Djerzinski dazu fähig ist, wirklich zu lieben. Wie der Erzähler andeutet, fungiert Annabelle als eine zentrale Vermittlerfigur, die den Romanhelden offenbar über das Medium der Empathie an ihren Liebeserfahrungen teilhaben lässt: «sans avoir lui-même connu l'amour, Djerzinski avait pu, par l'intermédiaire d'Annabelle, s'en faire une image».[31] Die verspätete Beziehung zwischen den beiden steht jedoch unter einem unglücklichen Stern, da Annabelle an Krebs erkrankt und sich das Leben nimmt.

Auffallend wird das Romangeschehen durch eine Konstellation geprägt, die man als Verfehlen des richtigen Zeitpunkts beschreiben kann. Es gibt nicht den glücklichen Augenblick, den *kairos*, das richtige Zusammentreffen von Personen in Zeit und Raum, vielmehr scheinen die Ereignisse einer glücklichen Auflösung hartnäckig auszuweichen. Die Liebe zu Annabelle steht von Anfang an eigentümlich im Zeichen der Verspätung, wenn nicht gar des Versäumnisses. Die Beziehung zwischen ihr und Michel betont überdies die unvermeidliche Flüchtigkeit des Wahrgenommenen und Erlebten. Krankheit und Tod der Geliebten erscheinen fast als folgerichtige Konsequenzen eines Zusammenseins, für das in der empirischen Realität kein möglicher Ort zu sein scheint.

Den Abschluss des Romans bildet ein Bericht über die Ergebnisse von Michels Forschungen als Molekularbiologe und die wissenschaftlichen Konsequenzen, die seine Nachfolger aus seinen Erkenntnissen gezogen haben. Die Genuntersuchungen und Laborexperimente scheinen einen Ausweg aus der unglücklichen Situation des Menschen, die der Romanheld Michel Djerzinski in der eigenen Biographie erfahren hat, zu bieten: sie versprechen die Auflösung der menschlichen Individualität zugunsten einer geschlechtslosen und nie alternden Spezies, die Überwindung des Todes und der menschlichen Schwächen. Durch die Modifikation der DNA an einer bestimmten Stelle des menschlichen Genoms sei es durch Djerzinskis Vorarbeit gelungen, so suggeriert es der Erzähler, eine neue, glücklichere Spezies entstehen zu lassen, die frei von körperlichen und charakterlichen Schwächen wäre. Die Genese der idealen transhumanen Spezies, die die menschliche Gattung ablöst, ist allerdings durch eine Entindividualisierung und einen Verlust von Geschlechtsmerkmalen und Sexualität erkauft. Interpretationsbedürftig erscheint zudem der Umstand, dass sich der Forscher nach seinen wegweisenden Entdeckungen das Leben nimmt.

3. Erzählhaltung und ambivalente Lektüreperspektiven

Entscheidend für die Wahrnehmung des Protagonisten aus der Sicht der Leser und für die Beurteilung seines Verhaltens ist die geschickte narrative Vermittlung des Romangeschehens. Die Lebensgeschichte Michel Djerzinskis wird durch eine lakonische Erzählerfigur in sachlich-nüchternem Tonfall aus der Retrospektive berichtet, deren genaue Beziehung zum Protagonisten indes in der Schwebe bleibt.

Entscheidend für die Wahrnehmung des Protagonisten aus der Sicht der Leser und für die Beurteilung seines Verhaltens ist die geschickte narrative Vermittlung des Romangeschehens. Die Lebensgeschichte Michel Djerzinskis wird durch eine lakonische Erzählerfigur in sachlich-nüchternem Tonfall aus der Retrospektive berichtet, deren genaue Beziehung zum Protagonisten indes in der Schwebe bleibt.

Schon ganz zu Anfang diskutiert eine lapidare Reflexion des Erzählers die literarischen Möglichkeiten, eine menschliche Entwicklungsgeschichte zu referieren: «La narration d'une vie humaine peut être aussi longue ou aussi brève qu'on le voudra. L'option métaphysique ou tragique, se limitant en dernière analyse aux dates de naissance et de mort classiquement inscrites sur une pierre tombale, se recommandant naturellement par son extrême brièveté.» (S. 25)

Es finden sich im Roman einige aufschlussreiche Momente ästhetischer Selbstreflexion, die metafiktionale Akzente setzen, darunter Hinweise auf die Lektürevorlieben des Protagonisten und die mitunter paradoxen Folgen literarischer Lektüre: «Michel se plongeait dans les espaces de Hilbert; puis il s'initia à la théorie de la mesure, découvrit les intégrales de Riemann, de Lebesgue et de Stieltjes. Dans le même temps, Bruno lisait Kafka et se masturbait dans l'autorail.» [32]

Weder die literarische noch die philosophische Lektüre bieten dem Romanhelden einen Ausweg aus seinen Problemen und ein angemessenes, plausibles Medium der Kohärenzstiftung und Welterklärung: «Encore jeune homme, Michel avait lu différents romans tourments autour du thème de l'absurde, du désespoir existentiel, de l'immobile vacuité des jours; cette littérature extrémiste ne l'avait que partiellement convaincu.» [33] Der französische Existentialismus eines Sartre und Camus wirkt auf den innerfiktiven Leser Michel nur partiell überzeugend, während die zeitweilig überschätzte postmoderne Theoriebildung ihm als ungenügend und ungeeignet erscheint, die Problematik der Moderne und der Gesellschaft der Gegenwart angemessen zu erfassen. Im Fahrwasser postmoderner Philosophie entsteht vielmehr ein plötzliches Sinnvakuum, das die zeitgenössische philosophische Reflexion nicht mehr zu füllen vermag und in das allenfalls die moderne Naturwissenschaft als Substitut nachrückt: «Le ridicule global dans lequel avaient subitement sombré, après des décennies de surestimation insensée, les travaux de Foucault, de Lacan, de Derrida, de Deleuze ne devait sur le moment laisser le champ libre à aucune pensée philosophique neuve.» [34]

Mit der Nennung jener weltanschaulichen Leere und geistigen Unerfülltheit spricht der Text implizit die verborgenen Ursachen und die eigentliche Motivation an, die Michel Djerzinskis genetische Analysen vorangetrieben haben und den radikalen Entwurf einer (vermeintlich?) idealen Spezies inspiriert haben: «cette proposition radicale issue des travaux de Djerzinski: l'humanité devait disparaître; l'humanité devait donner naissance à une nouvelle espèce, asexuée et immortelle, ayant dépassé l'individualité, la séparation et le devenir.» [35]

Ungeachtet der betont rationalen Erzählstimme, die offenkundig in der posthumanen Spezies zu verorten ist, bleibt das Verschwinden Michel Djerzinskis, sein mutmaßlicher Suizid, rätselhaft. Jene irreduzible Rätselhaftigkeit und Unerklärlichkeit wird besonders durch die Verbindung von Michels letzten Tagebuchaufzeichnungen mit geheimen Zeichencodes sichtbar, einer Art Arkanschrift in der ästhetischen Gestalt des *Book of Kells* angedeutet:

«les dessins tracés sur les dernières pages de son carnet de notes ... ont pu finalement être identifiés comme des combinaisons de symboles celtiques proches de ceux utilisés dans le *Book of Kells*.» [36]

An dieser Stelle wird mit besonderer Klarheit eine gewisse Einseitigkeit und Beschränktheit der Erzählinstanz deutlich, die zwar die irischen Ursprünge der Schriftzeichen zu identifizieren versteht und von da aus auf den mutmaßlichen Ort des Todes in Irland schließen kann, die aber für das Seltsame und Rebusartige der überlieferten Schriftzeichen bzw. Symbolsprache und für deren ästhetischen Differenzcharakter keinerlei Gespür hat.

So wird ersichtlich, wie jene quasi-wissenschaftliche Erzählperspektive auf subtile Weise die Bewertung der Forschungsergebnisse und des Lebens von Michel Djerzinski modelliert. Gleichzeitig werden deren Limitierungen dem aufmerksamen Leser durch subtile Andeutungen ersichtlich. Zu berücksichtigen sind also die Besonderheiten der Erzählsituation, die auf subtile Weise Mittelbarkeit und Distanz zum Erfahrungshorizont des Protagonisten hervorrufen, zugleich aber auch selbst-entlarvend sind. Die Bilanz aus den erzählten Geschehnissen wird stets in jenem sachlich-nüchternen Ton, der wissenschaftliche Exaktheit suggeriert. Es handelt sich um eine analytische, wissenschaftliche Perspektive von beeindruckender quasi-wissenschaftlicher Plausibilität und argumentativer Stringenz, deren wahrer Charakter, und darin besteht der eigentliche Kunstgriff Houellebecqs, sich allerdings erst am Ende des Romans enthüllt. Die Pointe besteht nämlich darin, dass der distanzierte Erzähler aus der Optik der transhumanen Spezies spricht, seine außermenschliche Natur aber bezeichnenderweise erst nach und nach enthüllt und erst am Ende des Buchs im Epilog, transparent wird, in jenem Schlussteil, der zugleich ein Abgesang auf die menschliche Spezies ist. Die von Houellebecq eingesetzte narrative Technik rückt die Kritik an der menschlichen Spezies und am Humanitätsgedanken mithin in ein ironisches Licht. Zugleich wird für den Leser spätestens an dieser Stelle die Perspektivengebundenheit der Urteile durchschaubar: Von der Erzählinstanz geht notwendigerweise eine gewisse Parteilichkeit aus, da die Vertreter der neuen Spezies die Geschichte der Menschheit zwangsläufig als Misserfolg und Scheitern konstruieren müssen, um ihre eigene Existenzberechtigung zu legitimieren.

Mehr noch: Die in *Elementarteilchen* gewählte Erzählhaltung weckt gerade durch den vorherrschenden Gestus einer übertriebenen Selbstsicherheit gelegentliche Zweifel an der Richtigkeit der Interpretation. Es werden auf Seiten der Leser immer wieder gewisse Zweifel an der angemessenen Rekonstruktion von Michel Djerzinskis Vorstellungen angeregt. Ein solcher Eindruck wird durch die komplizierte innerfiktive Überlieferung der Forschungen Michels, seiner Aufzeichnungen und seiner Lebensgeschichte noch intensiviert. Die Erzählung gewährt keinen unmittelbaren Blick auf die Einstellungen und Gedanken des Helden. Stattdessen werden die Erkenntnisse Michel Djerzinskis durch seine Nachfolger entscheidend weitergeführt und umgesetzt. So ist es die Stimme eines anderen, nämlich Hubczekjaks, welche die Errungenschaft Djerzinskis verteidigt und die Überwindung der Individualität als heuristischen sowie biologischen Durchbruch feiert: «À cela Hubczekjak répondait avec fougue que cette individualité génétique dont nous étions, par un retournement tragique, si ridiculement fiers, était précisément la source de la plus grande partie de nos malheurs.» [37]

Der kritische Leser vermag unter dem selbstsicheren und euphorischen Gestus der Darstellung durchaus die Tragweite des eigentlichen Verlusts zu erkennen und zu bedauern. Es bleibt ihm überlassen, ob er sich der 'offiziellen' Deutung der Biographie Michels durch die posthumane Spezies anschließt oder ein eigenständiges Bild und Urteil darüber entwickelt. So erzeugt die Erzählung einen eigentümlichen Schwebezustand, denn die Beurteilung der geschilderten Ereignisse und deren Interpretationen oszillieren in der Optik der Rezipienten. Daher kann der Text nur sehr vordergründig als Thesenroman aufgefasst werden, da vom Ende her die Einseitigkeit sämtlicher Werturteile und Schlussfolgerungen evident und ihre Gültigkeit in Frage gestellt wird. Die aufgezeigten Polyvalenzen rufen auf Seiten der Leser tendenziell eine kritische Wahrnehmung der durch Klone sich reproduzierenden, neuen transhumanen Spezies hervor; [38] damit kann wiederum ein Festhalten an traditionellen ethischen und religiösen Wertvorstellungen verbunden sein. Letztere sind als mögliche Reaktionen oder Lektüremöglichkeiten, die dem Text zwischen den Zeilen eingeschrieben sind, ebenso denkbar wie der nüchterne Blick auf das Ende der Menschheit und der Wertvorstellungen aufgeklärter Humanität.

Auf anderem Wege gelangt Christian Monnin zu einer ähnlichen Einschätzung der Empathienkung und der ambivalenten Wirkung des Romans auf

seine Leser: «L'oeuvre de Michel Houellebecq apparaît ainsi traversée par un dualisme profond entre une tendance participative ou empathique et une distance analytique ou, pour le dire autrement, entre ses composantes dramatique et dialectique, à la fois complémentaires et antithétiques.» [39]

Einer ähnlichen, durch die Erzählhaltung hervorgerufenen Duplizität begegnet man auch in *Extension du domaine de la lutte*, wie eine deutschsprachige Literaturkritikerin scharfsinnig beobachtet: "Ist die Weltsicht des »Kampfplatzes« die Folge der Depression seines Erzählers oder eine soziologische Beschreibung? Im ersten Fall ließe sich alles individuell (weg)erklären, im zweiten Fall führte der Autor eine harte Attacke gegen die bestehende Welt." [40] Die alternativen Lektüremöglichkeiten, wie sie Meike Fessmann in ihrem Kommentar beiläufig anspricht, sind in der Tat typisch für die vexierbildartigen Romankonstruktionen Houellebecqs und ihre rätselhafte Wirkung auf die Leser.

Eine solche ambivalente und gesplante Einstellung zu den Romanfiguren wird durch deren eigene innere Widersprüchlichkeiten verstärkt, die sich einer homogenen Charakterzeichnung auffallend widersetzen. Houellebecqs Protagonisten sind meist durch ein gespaltenes Verhältnis zur Sexualität, wenn nicht gar zum eigenen Körper gekennzeichnet. Einerseits scheinen Intimität und sexuelle Beziehungen zuweilen als die einzige verbleibende Möglichkeit, momentane Glücksgefühle zu entwickeln. Andererseits wirkt Sex nicht mehr als befreiende Kraft, der Mythos von der sexuellen Befreiung der 1968er Jahre wird bei Houellebecq in den erzählten Geschehnissen genauso gründlich entzaubert wie in Foucaults theoretischen Schriften, besonders *Histoire de la sexualité*.

Bei Houellebecq zeichnet sich das zwangsläufige Scheitern des individuellen Lebensentwurfs mit einer fast schon plakativen Deutlichkeit ab. Die Ortlosigkeit der Figuren eröffnet indes mitunter eine paradoxe Gelegenheit, einen unerwarteten, wenn auch räumlich und zeitlich eng begrenzten Spielraum zur eigenen Gestaltung und Selbstbestimmung. Houellebecqs Pessimismus würde drohen, ungewollt in einen nicht mehr zeitgemäßen Moralismus umzuschlagen, [41] in einen verspäteten Ausläufer der Aufklärung, wenn nicht jederzeit Unterbrechungen und Lichtblicke die thesenhafte, stromlinienhafte Zuspitzung des Geschehens unterbrechen und ironisch unterlaufen würden. Es gibt immer wieder Lichtblicke, sinnhafte Refugien und atmosphärisch dichte Passagen, in denen sich die Romanfiguren nahe kommen und beinahe verstehen.

Wie ersichtlich, versteht sich Houellebecq darauf, zeittypische Grenzsituationen und Krisenerfahrungen zu schildern. Er sieht sich als Zeitdiagnostiker, der die zunehmende Isolation und das Unbehagen an der Singlegesellschaft dokumentiert. Darin ähnelt er dem englischen Autor Nick Hornby, der in seinem neuen Roman *A long way down* den Symptomen der modernen Vereinzelung allerdings eher komische Seiten abgewinnt.

Es fällt nicht leicht, für Houellebecqs Schreibweise unmittelbare Vorbilder im französischen Sprachraum zu finden. Ein Vergleich mit den französischen Existenzialisten Jean-Paul Sartre und Albert Camus jedenfalls wurde in den Buchbesprechungen der Houellebecqschen Romane immer wieder gestreift. [42] Der Vergleich zu Albert Camus' *L'Étranger (Der Fremde)* drängt sich auf. Was hat es, so wäre zu überlegen, mit der häufig angenommenen Nähe Houellebecqs zum französischen Existenzialismus oder auch seiner ebenso oft postulierten Abkehr von den existenzialistischen Lehren auf sich? Von Jean Paul Sartre, der Repräsentationsfigur des französischen Existenzialismus hat sich Houellebecq in einem Interview entschieden abzugrenzen versucht: „Sartre hat zu allem eine Meinung, ich nicht“, bemerkt er lapidar. [43]

Ist Houellebecq vielleicht dennoch ein postmoderner Existenzialist (malgré lui)?

Überdross, Ekel sowie das Gefühl der Leere und Fremdheit sind nach Camus die charakteristischen Erscheinungsformen des an seiner Existenz leidenden modernen Menschen. Dabei handelt es sich sämtlich um Gefühlslagen und Erfahrungen, die auch die Protagonisten von Houellebecqs Romanen durchlaufen. Die existenzialistische Symptomatik und Grundsituation finden sich in den Stimmungen der Hauptfiguren nahezu exakt abgebildet. Die im Erzählwerk des Autors omnipräsente Langeweile ist das wohl deutlichste Indiz der existenziellen Krise des Subjekts, während die häufig verwendete Metaphorik des Kampfes eher an Camus' Auslegung des Sisyphos-Mythos erinnert.

Bei Camus wird der griechische Mythos bekanntlich in entscheidender Hinsicht umgedeutet, da Sisyphos, die Aufgabe, den Stein immer wieder von neuem vergeblich den Berg hinaufzuwälzen, nicht mehr als eine Strafe der Götter, sondern als eine absurde Situation betrachtet. [44] Camus gibt dem antiken Stoff eine pointierte, sehr interessante Wendung, wenn er den Moment beschreibt, in dem Sisyphos den Hang hinunter dem Stein hinterherläuft und das menschliche Bewusstsein aktiv wird. Diese Momente erlauben ihm ein helllichtiges Erkennen seiner Lage, die Einsicht in eine „absurde Wahrheit“. Paradoxerweise gibt gerade die vermeintliche Sinnlosigkeit der Tätigkeit dem Camusschen Helden die Möglichkeit zur freien Selbstdeutung und zum eigenen Sinnentwurf. Camus schreibt darüber: „Ich verlasse Sisyphos am Rande des Berges! Seine Last findet man immer wieder. Auch findet er, dass alles gut ist...Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz zu füllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“ [45]

Bei Houellebecq ist der Mensch anders als noch bei Camus ein Sisyphos ohne Aufgabe, ohne Arbeit. Ihm fehlt das rettende Engagement, das ihm bei Camus die Möglichkeit zum Glücklichen in Aussicht stellt, ja ermöglicht. Der existenzialistische Heroismus des Handelns scheint Houellebecq eher suspekt geworden.

Die Helden Houellebecqs sind alles andere als heroische Charaktere, sie verkörpern Figuren der ‚Mittelmäßigkeit‘, ein Interpret - Thomas Steinfeld - hat sie treffend als „Strichmännchen des Unglücks“ bezeichnet. [46] Sie zeigen allerdings einen ausgeprägten Hang zur Reflexion und zu philosophischen Durchdringung des Wahrgenommenen - Darin ähneln sie unter anderem auch den Autoren der deutschen Frühromantik. Nicht ohne Grund hat Houellebecq über jene frühromantische Periode gesagt, sie sei seine „Lieblingsepoche“ der europäischen Literaturgeschichte. [47] Demgegenüber geht er nicht in der existenzialistischen Konzeption und dem mit ihr verknüpften Menschenbild auf.

Bei Sartre und Camus gibt es eine Zufriedenheit, die dem Bewusstsein entspringt, aus eigener Kraft, von keinerlei göttlichen Mächten oder äußerer Notwendigkeit gedrängt, frei zu agieren. „La vie humaine commence de l'autre côté du désespoir.“ [48] „Das menschliche Leben beginnt auf der anderen Seite der Verzweiflung“ Sartres Begriff von menschlicher Freiheit und vom Glück entfaltet sich gerade im Durchgang durch die Erkenntnis eines Sinnverlusts oder Sinnvakuums. Bei Houellebecq gibt es ein solches Durchgangstor offensichtlich nicht mehr.

Der Vergleich zwischen Houellebecq und den französischen Existenzialisten hat mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten zu Tage treten lassen. Der Existenzialismus ist dem eigenen Selbstverständnis zufolge ein Humanismus, wie es Sartre eindringlich in seiner programmatischen Schrift formuliert. Demgegenüber gibt sich *Elementarteilchen* äußerlich eher antihumanistisch. Michel sieht sich logischerweise veranlasst, sich selbst umzubringen, nachdem er eine Spezies durch genetische Manipulation geschaffen hat, die dem Menschen emotional und geistig überlegen ist. In jener unerbittlichen Konsequenz liegt eine erstaunliche, für Houellebecq wiederum typische Radikalität des Denkens und Schreibens, die den Leser zur Nachdenklichkeit anregt und ihn motiviert, eigene Lösungsvorschläge zu entwickeln.

Wie wir gesehen haben, entfernen sich Houellebecqs schriftstellerische Produktion und seine philosophische Position recht weit von existenzialistischen Lösungsangeboten, auch wenn er deren Ausgangsbedingungen teilen mag und die Absurdität der Existenz evokiert - einer Existenz zum Tode, gegen den er nachhaltig rebelliert. Man müsse den Tod abschaffen, äußert er in einem Interview. [49]

Obwohl einige Protagonisten Houellebecqs suggestiv Michel heißen, besteht keine wirkliche Identifikation des Autors mit seinen Romanfiguren. Houellebecq geht vielmehr ironisch auf Distanz. Vielleicht handelt es sich auch um eine bewusste Irreführung der Leser, die nach einem Identifikationsangebot suchen und dabei häufig enttäuscht werden. Wenn man Houellebecqs Romane als Ausdruck einer tief greifenden Ablehnung der traditionellen und der aufgeklärten bzw. modernen Sinnangebote liest - was bleibt dann übrig? Welche Orientierungspunkte, so wäre abschließend zu fragen, bieten sich ihm an, diesseits oder jenseits einer reinen Negativität des Schreibens und einer konsequenten Kultivierung des Extrems?

Es gibt in Houellebecqs Romanwerk und seiner Lyrik die Suche nach dem glücklichen Augenblick, dem notwendigerweise ephemeren Moment beglückender Erkenntnis, die leitmotivisch wiederkehrt. Mitunter begegnet man solchen Glückserfahrungen und Momenten überraschender Erfüllung in den Gedichten und aphorismenhaften Äußerungen Houellebecqs. So gesehen ist Houellebecq doch nicht ganz so utopieferrig, wie er selbst zu sein glaubt bzw. explizit behauptet. In den poetischen Worten eines seiner Gedichte wird die prekäre Balance zwischen Hoffnung und Desillusionierung sehr genau in der Schwebe gehalten:

„Der magische Ort des Absoluten und der Transzendenz Wo das Wort ein Gesang ist, das Gehen ein Tanz Den gibt es nicht auf Erden.“

Auswahlbibliographie zu Michel Houellebecq

Beiträge in Zeitschriften und Sammelbänden

- ABECASSIS, Jack I.: *The Eclipse of Desire : L'Affaire Houellebecq*. In: *MLN*, vol. 115, no 4 (September 2000), S. 801-826.
- ASHOLT, Wolfgang: *Deux retours au réalisme? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder*. In: *Lendemain*, vol. 27, nos 107-108 (2002), S. 42-55.
- BIRON, Michel: *L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq*. In: *Études françaises*, vol. 41, no 1 (2005), S. 27-41.
- BLOD-REIGL, Carola: **Mutterliebe, Kind und Klon**. *Zum Konnex von Liebe, Familie und Reproduktionsmedizin bei Fay Weldon und Michel Houellebecq*. In: Andreas Kraß und Alexandra Tischel von Schmidt (Hg.): *Bündnis und Begehren*. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 245-265.
- BÖRGSTEDT, Thomas: **Pop-Männer**. *Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq*. In: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln, Wien: Böhlau 2003, S. 221-247.
- BOWD, Gavin: *Michel Houellebecq and the Pursuit of Happiness*. In: *Nottingham French Studies*, vol. 41, no 1 (Frühling 2002), S. 28-39.
- CLÉMENT, Murielle Lucie: *Le Héros houellebecquien*. In: *Studi francesi*, vol. 50, no 148 (2006), S. 91-99.
- CLÉMENT, Murielle Lucie: *Masculin versus féminin chez Michel Houellebecq*. In: *L'esprit créateur*, vol. 44 (Herbst 2004), S. 28-39.
- CLÉMENT, Murielle Lucie: *Michel Houellebecq. Érotisme et pornographie*. In: *C.R.I.N.*, dossier *Michel Houellebecq*, hg. von Sabine VAN WESEMAEL, vol. 43, no 1 (Juli 2004), S. 99-115.
- CROWLEY, Martin: *Houellebecq : The Wreckage of Liberation*. In: *Romance Studies*, vol. 20, no 1 (Juni 2002), S. 17-28.
- CRUICKSHANK, Ruth: *L'affaire Houellebecq : Ideological Crime and Fin de Millénaire Literary Scandal*. In: *French Cultural Studies*, no 14 (Februar 2003), S. 101-116.
- DION, Robert; HAGHEBAERT, Élisabeth: *Le cas Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires*. In: *A Quarterly Review*, no 55 (Oktober 2001), S. 509-524.
- DOWNING, Lisa: *French Cinema's New "Sexual Revolution": Postmodern Porn and Troubled Genre*. In: *French Cultural Studies*, no 15 (Oktober 2004), S. 265-280.
- FEDERMAIR, Leopold: *Human Trash: Von Goethe zu Houellebecq*. In: *Sinn und Form : Beiträge zur Literatur*, vol. 54, no 3 (2002), S. 293-309.
- GRAUERT, Wilfried: **Houellebecqs Ekel und Brauns Neugier**. *Positionen literarischer Zivilisationskritik*. In: *Neue Deutsche Literatur*, 1/2002, S. 64-78.
- KARWOWSKI, Michael: *Michel Houellebecq : French Novelist for Our Times*. In: *Contemporary Review*, vol. 283, no 1650 (Sommer 2003), S. 40-46.
- LINDEMANN, Uwe: *Prometheus und das Ende der Menschheit. Untertitel posthumane Gesellschaftsentwürfe bei Mary Shelley, H. G. Wells, Aldous Huxley, Michael Marshall Smith, Michel Houellebecq, Peter Sloterdijk und in dem Film "Gattaca"*. In: *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. Band, Jahr 2004. Seite 237-254.
- MEIZOZ, Jérôme: **Die 'posture' und das literarische Feld**. *Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq*. In: Markus Joch und Norbert Christian Wolf (Hg.): *Text und Feld*. Tübingen: Niemeyer 2005, S.177-188.
- MIHM, Emil: *Studien zum französischen Roman der Jahrtausendwende*. Fulda, Eigenverlag 2006
- O'BEIRNE, Emer: *Navigating Non-Lieux in Contemporary Fiction : Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz, and Augé*. In: *Modern Language Review*, vol. 101, no 2 (Frühling 2006), S. 388-401.
- PROGUIDIS, Lakis: *Une décennie romanesque*. In: Michel BRAUDEAU, Lakis PROGIDIS, Jean-Pierre SALGAS und Dominique VIART: *Le roman français contemporain*. Paris: Ministère des affaires étrangères - adpf, 2002, S. 41-71
- ROBITAILLE, Martin: *Houellebecq, ou l'extension d'un monde étrange*. In: *Tangence*, no 76 (Herbst 2005), S. 87-107.
- SALGAS, Jean-Pierre: *Défense et illustration de la prose française*. In: Michel BRAUDEAU, Lakis PROGIDIS, Jean-Pierre SALGAS und Dominique VIART: *Le roman français contemporain*. Paris: Ministère des affaires étrangères - adpf, 2002, S. 73-127.
- SARTORI, Éric: *Michel Houellebecq, romancier positiviste*. In: *C.R.I.N.*, dossier *Michel Houellebecq*, hg. Sabine VAN WESEMAEL, vol. 43, no 1 (Juni 2004), S. 143-151.
- SCHUEREWEGEN, Franc: *He Ejaculated (Houellebecq)*. In: *L'esprit créateur*, vol. 44 (Herbst 2004), S. 40-47.
- SCHULTZ, Joachim: *Von Baudelaire bis Houellebecq: Anmerkungen zur französischen Literatur in deutscher Übersetzung*; [erscheint zur Ausstellung "Französische und Angelsächsische Literatur auf Plakaten" im Bayreuther Plakatmuseum, Februar - März 2002].- Bayreuth : Ed. Schultz & Stellmacher, 2001
- VAN DER POEL, Ieme: *Michel Houellebecq et l'esprit "fin de siècle"*. In: *C.R.I.N.*, dossier *Michel Houellebecq*, hg. von Sabine VAN WESEMAEL, vol. 43, no 1 (Juni 2004), S. 47-53.
- VAN WESEMAEL, Sabine: *L'esprit fin de siècle dans l'oeuvre de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder*. In: Sjeff HOUPPERMANS, Christine BOSMAN DELZONS und Danièle DE RUYTER-TOGNOTTI (Hg.): *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam / New-York, Ropodi (Reihe: *Faux titre*, 258), 2005, S. 13-38.
- VAN WESEMAEL, Sabine: *Lire Houellebecq*. In: *C.R.I.N.*, dossier *Michel Houellebecq*, hg. von Sabine VAN WESEMAEL, vol. 43, no 1 (Juni 2004), S. 5-8.
- VAN WESEMAEL, Sabine: *Michel Houellebecq et l'effacement de la diversité exotique*. In: *C.R.I.N.*, dossier *Michel Houellebecq*, hg. von Sabine VAN WESEMAEL, vol. 43, no 1 (Juni 2004), S. 67-80.
- VIARD, Bruno: *Houellebecq du côté de Rousseau*. In: *C.R.I.N.*, dossier *Michel Houellebecq*, hg. von Sabine VAN WESEMAEL, vol. 43, no 1 (Juni 2004), S. 127-141.
- VIART, Dominique: *Écrire avec le soupçon - enjeux du roman contemporain*. In: Michel BRAUDEAU, Lakis PROGIDIS, Jean-Pierre SALGAS und Dominique VIART, *Le roman français contemporain*. Paris: Ministère des affaires étrangères - adpf, 2002, S. 129-174.
- WROBLEWSKY, Vincent von: **Zu Lebens- und Weltentwürfen bei Sartre und Houellebecq**. In: Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters (Hg.): *Denken / Schreiben (in) der Krise - Existentialismus und Literatur*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2004, S. 505 - 538.

Sonderhefte:

Dossier Michel Houellebecq, hg. von Sabine Van WESEMAEL. In: C.R.I.N., vol. 43, no 1 (Juni 2004), 151 S.

Dossier Michel Houellebecq, hg. von Sabine Van WESEMAEL. In: C.R.I.N., vol. 43, no 1 (Juni 2004), 151 S. *Le nihilisme: la tentation du néant; de Diogène à Michel Houellebecq. Reihe : Magazine littéraire. Vol 10, 2006. Monografien:*

AARUP SCHJØRRING, Maren: *Michels krop : læsninger i Michel Houellebecqs forfatterskab*. Odense : Syddansk Universitetsforl., 2005

AARUP SCHJØRRING, Maren: *Michels krop : læsninger i Michel Houellebecqs forfatterskab*. Odense : Syddansk Universitetsforl., 2005

ARRABAL, Fernando: *Houellebecq*. Paris: Le Cherche midi, 2005, 140 S.

BARROLLE, Olivier, *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*. Paris: L'esprit des péninsules, 2004, 96 S.

BINCZEK, Natalie, GLAUBITZ, Nicola, VONDUNG, Klaus: *Anfang offen: literarische Übergänge ins 21. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2002. S. 160.

CLÉMENT, Murielle Lucie: *Houellebecq, sperme et sang*. Paris: L'Harmattan (Approches littéraires), 2003, 243 S.

DEMONPION, Denis: *Houellebecq non autorisé*. Paris: Le grand livre du mois, 2005, 376 S. Deutsche Übersetzung: *Michel Houellebecq : die unautorisierte Biographie*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2006.

GARAPON, Paul; LEGROS, Robert, LEMIEUX, Cyril: *Postures et impostures critiques: Jacques Bouveresse, Alain Finkielkraut, Maurice G. Dantec, Michel Houellebecq, Philippe Muray, Guy Debord et la vulgate situationniste*. Paris: Esprit 2001. 238 S.

HUSTON, Nancy: *Professeurs de désespoir*. Arles : Actes sud. 2004 (unter anderem über Houellebecq, Jelinek, Kundera. Fokus : Nihilismus, Pessimismus)

KAEMPFER, Jean ; MEIZOZ, Jérôme: *Littérature et morale publique: censure, justice, presse XVIIe - XXe siècles*. Revue *Etudes de lettres*, Lausanne 2003/2004.

NAULLEAU, Éric: *Au secours, Houellebecq revient!* Paris: Chiflet & Cie, 2005, 123 S.

NOGUEZ, Dominique: *Houellebecq, en fait*. Paris: Fayard, 2003, 265 S.

PATRICOLA, Jean-François: *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris: Écritures, 2005, 282 S.

SCHOBER, Rita: *Auf dem Prüfstand : Zola, Houellebecq, Klemperer*. Berlin: Tranvia (Walter Frey), 2003, 356 S.

STEINFELD, Thomas (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*. Köln: DuMont, 2001.

TABBERT, Thomas T.: *Die Geburt des Posthumanismus aus dem Geiste der Erlebnis-Gesellschaft: künstliche Menschen in Michel Houellebecqs Roman "Elementarteilchen"*. Hamburg: Artislife Press, 2004.

WESEMAEL, Sabine van: *Michel Houellebecq: le plaisir du texte*, Paris: L'Harmattan (Approches littéraires), 2005, 211 S.

WESEMAEL, Sabine van: *Michel Houellebecq*. Etudes réunies par Sabine van Wesemael. Amsterdam: Rodopi, 2004.

Dissertationen (bislang nicht veröffentlicht)

DEVAUX, Marie-Lise: *L'oeuvre de Michel Houellebecq: une observation critique de la société*. Département de lettres modernes, Université de Tours, 2004, 367 S.

GAYLE, Mahalia Christine: *An Imperiled Inherent : The Decline of Politeness in 20th Century French Literature (Marcel Proust, Pierre Drieu la Rochelle and Michel Houellebecq)*. Faculty of Arts and Sciences, Harvard University, 2005, 279 S.

GRANGER REMY, Maud: *Le roman posthumain*. (Thèse doctoral, Sorbonne - über Romane von Houellebecq, Dantec, Gibson et Ellis) 2006

[1] Marek Wydmuch: Der erschrockene Erzähler. In: *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen*. Hg Franz Rottensteiner. Frankfurt a. M. 1984. S. 136-161, hier S. 144.

[2] Michel Houellebecq: *Extension du domaine de la lutte*. Paris 1994. S.12-13.

[3] Michel Houellebecq: *H.P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie*. 1991 . Deutsche Übersetzung: Michel Houellebecq: *Gegen die Welt, gegen das Leben*. Aus dem Französischen von Ronald Voullié. Köln 2002.

[4] H. P. Lovecraft: *The Call of Cthulhu*. In: *Lovecraft: Tales of Houellebecq P. Lovecraft*. Hg. Joyce Carol Oates. New York 1997. S. 52-76, hier S. 52.

[5] Vgl. diesbezüglich auch den scharfsinnigen Kommentar von Manuel Chemineau in der *Wiener Zeitung* vom 02.04.1999: "Was ist das Faszinierende an den Romanen Houellebecqs? Vor allem wohl ihre fundamentale Unhöflichkeit, die Verachtung der Konsenskultur, die das Individuum in einem ausweglosen Elend erstickt; die unnachgiebige Art, wie sie alles herausfordern, was »politisch korrekt« ist; der Angriff auf den uniformen Schleier, der sich über alles gelegt hat.

[6] Michel Houellebecq: *H.P. Lovecraft. Gegen die Welt, gegen das Leben*. Köln. 2002. S.19.

[7] Michel Houellebecq: 'Man muss den Tod abschaffen. Ein ZEIT-Gespräch mit Susanne Steines,' in: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S.103-111, hier S. 103.

[8] Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, erster Band (1819); , zweiter Band (1844), zweite, vermehrte Auflage 1844; dritte, nochmals vermehrte Auflage 1859. I. c. § 57.

[9] Ebd., I. c. 59.

[10] Ebd.

[11] Michel Houellebecq: *H.P. Lovecraft. Gegen die Welt, gegen das Leben*. Köln 2002. S. 13

[12] Ebd., S. 19.

- [13] Romain Leick: 'Ich genieße es, mich zu langweilen.' In: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. 167-171, hier S. 167-168.
- [14] Vgl.: die „Site officiel de l'écrivain Michel Houellebecq“: <http://www.houellebecq.info>
- [15] Eine Debatte um das ‚künstliche Selbst‘, das Houellebecq für sich entworfen hat, löste besonders auch die Biographie von Denis Demonpion aus. Vgl.: Denis Demonpion: *Houellebecq non autorisé. Enquête sur un phénomène*. Paris 2005. Siehe auch:
http://www.welt.de/print-welt/article152667/Demonpion_Houellebecq_frisierte_seine_Biografie.html
- [16] Romain Leick: 'Ich genieße es, mich zu langweilen.' In: Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 168.
- [17] Stefan Zweifel: Depressive Dekadenz. In: Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 73-81, hier S. 75.
- [18] Vgl. ebd., S.171
- [19] Thomas Steinfeld: Einleitung. In: Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 7-26, hier S. 26.
- [20] Thomas Steinfeld: Einleitung. In: Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 7-26, hier S. 17.
- [21] Vgl. dazu auch den interessanten Artikel von Kristian Kießling: Der Autor als Popstar:
Zu den Inszenierungen des Michel Houellebecq: <http://www.u-lit.de/artikel/houelle4big.html>
- Kießling kommentiert das Auftreten des französischen Bestsellerautors wie folgt: „Der Autor als Popstar: Das gilt nicht nur für den Literaten Houellebecq, sondern auch für die Gesamtinszenierung. Der Mann ist bleich, er ist schamlos, er ist lethargisch, er leidet öffentlich, er verkündet das Ende der Gesellschaft, er schreit nach Liebe.“
- [22] So urteilt Michael Winteroll in seiner Amazon.de-Hörbuchrezension unter:
http://www.amazon.de/Elementarteilchen-2-CDs-Michel-Houellebecq/dp/3898131408/ref=sr_1_24/028-9785651-2430114?ie=UTF8&s=books&qid=1173373107&sr=1-24
- Seine Empfehlung lautet abschließend: „Besser nicht im Bett oder in den Ferien anhören. Stattdessen Empfehlung für schnelle ICE- oder Autofahrten durch trostlose Industrielandschaften.“
- [23] Vgl. Thomas Steinfeld: Einleitung. In: Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 11 und S. 18.
- [24] Vgl. Stefan Zweifel: Depressive Dekadenz. In: Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 73-81, hier S. 78.
- [25] Michel Houellebecq: *Extension du domaine de la lutte*. Paris 1994. S. 31-32.
- [26] Ebd., S. 101-102.
- [27] Vgl. Andreas Isenschmid: Roman und antiliberales Manifest. In: Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 54-60, hier S. 57.
- [28] Michel Houellebecq: 'Man muss den Tod abschaffen. Ein ZEIT-Gespräch mit Susanne Steines,' in: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S.103-111, hier S. 103.
- [29] Wolfgang Matz: Von der Abschaffung des Menschen. Michel Houellebecqs Asketik der Liebe. In: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 112-126, hier S. 119. Vgl. dazu auch Romain Leick: 'Ich genieße es, mich zu langweilen.' In: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 167-171, hier S. 171: «Die Schwermut, die Houellebecqs ganze Biographie durchzieht, wird zur einzig wahren philosophischen Attitüde, denn die moderne Welt läßt keinen Raum für Hoffnung.»
- [30] Michel Houellebecq: *Les particules élémentaires*. S. 7.
- [31] Michel Houellebecq: *Les particules élémentaires*. Paris 2000. S. 302.
- [32] Michel Houellebecq: *Les particules élémentaires*. Paris 2000. S. 67.
- [33] Ebd., S. 121.
- [34] Ebd., S. 314.
- [35] Ebd., S. 308.
- [36] Ebd., S. 304.
- [37] Ebd., S. 312.
- [38] Kristian Kießling schreibt in diesem Sinne pointiert:„Zu diesen oft unreflektierten Zukunftsvisionen schafft Houellebecq mit seinen Figuren ein Gegengewicht. Gerade er, der scheinbar ernsthaft an eine Verbesserung der Welt durch die Technik glaubt, entlarvt diese technologische Welt als Wüste: seine Romane werden damit zu Seismographen der Gegenwart.“ (*Die Ausweitung der Kampfzone, Elementarteilchen: Die Obduktionen des Michel Houellebecq*.“ 10.12.2000 ©u-lit)
- [39] Christian Monnin: «Extinction du Domaine de la Lutte. L'oeuvre romanesque de Michel Houellebecq» *L'Atelier du Roman*. Décembre 2002. S.10.
- [40] Meike Fessmann im *Tagesspiegel* vom 28.03.1999.
- [41] Niklas Maak urteilt in seiner Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* vom 20.02.1999 bezeichnenderweise: „*Ausweitung der Kampfzone* ist ein moralisches, im Kern wertkonservatives Buch über die Absurdität der liberalen Gesellschaft.“
- [42] Vgl. etwa Vgl. Andreas Isenschmid: Roman und antiliberales Manifest. In: Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 54-60, hier S. 57.
- [43] Romain Leick: 'Ich genieße es, mich zu langweilen.' In: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 167-171, hier S. 167.
- [44] Vgl. diesbezüglich auch die fundierte Darstellung von Wolfgang Janke: *Existenzphilosophie*. Berlin, New York 1982. 76-92.
- [45] Albert Camus: *Le mythe de sisyphé*. Paris 1942. Deutsche Übersetzung: Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*. Übertragen von H. G.

Brenner und W. Rasch. Hamburg 1959, S. 101.

[46] Vgl. Thomas Steinfeld: Einleitung. In: Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S. 8.

[47] Vgl. Michel Houellebecq: 'Man muss den Tod abschaffen. Ein ZEIT-Gespräch mit Susanne Steines,' in: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S.103-111, hier S.107.

[48] Jean-Paul Sartre: *Les Mouches*. Paris 1943. S. 114.

[49] Michel Houellebecq: 'Man muss den Tod abschaffen. Ein ZEIT-Gespräch mit Susanne Steines,' in: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*. Köln 2001. S.103-111.

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Sebald übersetzen, eine Stilfrage

Eines der grundlegenden Probleme, vor denen jeder literarische Übersetzer steht, ist die Übernahme des Stils eines Autors. Die erste Frage, die sich daher dem Übersetzer Sebalds stellt, ist die nach dem Wesen seines Stils, worin seine *Magie* besteht, damit jeder aufmerksame Leser im Stille sei, ihn sofort wiederzuerkennen und sich, ohne analytische Absicht, bis in die hintersten Winkel des Textes führen lässt - umso mehr ein Übersetzer, der beste Leser eines Autors, nach Friedrich Schlegel der *ideale Leser*.

Sebalds Stil ist vor allem musikalisch, hypnotisch und umstrickend, er lässt den Leser nicht innehalten, bevor er nicht zu dem Punkt gelangt ist, an dem Sebald beschlossen hat, eine Pause einzulegen. Manchmal führt seine Schreibweise bis zur Erschöpfung des Lesers, ohne dass dieser Widerstand entgegenzusetzen könnte. Es handelt sich um einen Stil, der durch eine verschachtelte Syntax entsteht, die enorme Satzperioden umfasst und geschickt Parataxe und Hypotaxe kombiniert, der sich durch komplexe Strukturen auszeichnet, die einen erfahrenen Leser voraussetzen und zugleich ein reiches, erlesenes, mitunter außer Gebrauch geratenes Vokabular verwenden^[1].

Sebalds Werke stellen den Übersetzer vor zahlreiche Schwierigkeiten, die sich zu grundsätzlichen Translationsproblemen gesellen: die Wiedergabe der reichhaltigen terminologischen Bandbreite, die das Deutsche für den Begriff „Geräusch“ bereit hält, für die es keine spanischen Pendant gibt^[2]; das *Ungleichgewicht* zwischen Zeit, Stimme, Aspekt sowie dem deutschen Verbmodus und seinen Entsprechungen im Spanischen; das breite Repertoire von deutschen Adverbien und Modalpartikeln und ihre schwierige Umsetzung in eine andere Sprache; die Freiheit der Komposition und der Ableitungen zur Schaffung neuer Ausdrücke, deren sich der Autor bedient. Sebalds Sprachbeherrschung zeigt sich jedoch am besten in der Syntax, im Tempo und im Sprachton, in den Elementen, die all seine Satzperioden zum perfekten Beispiel einer „syntaktische[n] Goldschmiedearbeit“ machen, „bei der alle Teile mit den anderen zusammen passen, die man jedoch auch für sich alleine bewundern kann, als würde alles bei jedem einzelnen von ihnen beginnen und enden“^[3].

Beispiele für Sebalds komplexe Syntax gibt es zuhauf; in ihnen tritt eine Vielzahl von Partizipalstrukturen zu Tage, die im Spanischen nicht existieren und zumeist als Relativsätze übersetzt werden müssen^[4], aber auch eine vollendete Form der dem Deutschen eigenen Rahmenstruktur, die bis an die Grenzen des Möglichen geht. Die weit gespannte Trennung zwischen Satzgliedern, deren gegenseitige Abhängigkeit ihre syntaktische Nähe verlangen würde, bewirkt, dass man im Spanischen die Reihung der Syntagmen neu ordnen, den beinahe schon vergessenen Bezugspunkt wiederholen oder das Zusammenfließen der wichtigsten über- und untergeordneten Zusammenhänge oft mühsam dosieren muss. Eine Charakteristik Sebalds ist die Trennung des Subjekts vom Hauptverb aufgrund einer Überfülle an Nominalgänzungen wie Appositionen und Relativsätzen, von denen ihrerseits wieder andere Sätze abhängen^[5], aber auch die Trennung von Verben und Ergänzungen, Substantiven und Attributen. Zudem kommt, dass Sebald häufig den Verlauf einer Erzählung unterbricht, um eine Beschreibung einzuschleusen, und ihn dann weiter unten wieder aufnimmt^[6].

Zwei Bilder, zwei Erzählrahmen, zwei Verbmodi miteinander zu verflechten, erfordert vom Übersetzer größte Sorgfalt, da das Spanische die Rahmenstruktur des Deutschen nicht kennt und eine lineare Reihenfolge bevorzugt, bei der das Subjekt vom Verb gefolgt wird und dieses von den notwendigen Ergänzungen, weshalb man vermeiden sollte, es aus seiner „natürlichen“ Position zu bringen. Der Übersetzer muss ebenso sehr sorgfältig mit der Satzzeichengebung verfahren, vor allem mit den Kommata, da andernfalls schwerwiegende Verständnisprobleme auftreten könnten; der Gebrauch der Kommata ist in Spanien nur in wenigen Fällen geregelt und dem Ermessen des Schreibenden überlassen. Somit trägt die Satzzeichengebung in bestimmender Weise nicht nur zum Verständnis des Textes, sondern zu seiner Qualität bei.

Komplexe Satzperioden sind an den Kapitelanfängen sehr häufig; eben diese Kapitelanfänge sind zugleich übertoll an Details, die dazu dienen sollen, den räumlich-zeitlichen Rahmen abzustechen. Bezeichnend dafür ist etwa der Beginn von *Il ritorno in patria*^[7]: Hauptverb und Subjekt tauchen erst in der siebten Zeile eines Satzes auf, der dreizehn Zeilen lang ist; ein anderes Beispiel ist die zwanzig Zeilen lange Satzperiode am Beginn des zehnten und letzten Kapitels der *Ringe des Saturn*,^[8] dessen Hauptverb nicht vor der zehnten Zeile zu finden ist.

Die bereits erwähnte Fülle an Details stellt denn auch ein weiteres Charakteristikum von Sebalds Schreibweise dar, man denke nur an die peinlich genauen Beschreibungen des Grabes des heiligen Sebald^[9], des Modells von Jerusalem von Alec Garrard^[10] oder die bis ins Inventar präzise Schilderung von Somerleyton^[11]. Das Problem von Sebalds bekannter Genauigkeit besteht darin, dass sie sich auf alle Wissensbereiche bezieht, weshalb der Übersetzer terminologische Forschungsarbeit leisten muss, die das Studium von Büchern über Fische, Orchideenarten, Pflanzen, die Seidenproduktion, Venedig, Architektur oder Uniformen aus der Zeit Napoleons umfasst, um nur ein paar Beispiele aus *Die Ringe des Saturn* und *Schwindel. Gefühle*^[12] zu nennen. Ebenso erfordert seine Übersetzung, diejenigen Autoren (wieder) zu lesen, die in seinen Texten zitiert werden, etwa Conrad (*Die Ringe des Saturn*), Stendhal oder Kafka (*Schwindel. Gefühle*). Schwieriger ist es, wenn es sich um versteckte Zitate handelt oder Sebald lose Verse einstreut, die natürlich nicht ins Spanische übersetzt sind^[13].

Dieselbe Genauigkeit zeigt Sebald bei all jenen Details, die psychologische Innenschau seiner Figuren zum Ausdruck bringen, Figuren, die vielfach ein Teil seiner selbst und so in den Text eingesetzt sind, dass der Übersetzer in rascher Folge von der Beschreibung einer von Tiepolo ausgestatteten Kapelle umschwenken muss auf Ausdrücke, die dem Landleben entstammen, um erneut zum italienischen Maler zurückzukehren.^[14] In vielen dieser Schwenks, dieser *Gemütsbewegungen* von Autor und Übersetzer, verwendet Sebald den Konjunktiv I, was für den Übersetzer eine zusätzliche Schwierigkeit bedeutet, da das Spanische keine feststehenden Verbformen hat, die die zahlreichen Bedeutungen dieses Verbmodus zum Ausdruck bringen könnten. Zugleich ist Sebald auch ein *Meister der Referenz*, indem er die Rede einer dritten Person wiedergibt, in die sich unzählige Geschichten hineinspinnen; doch erinnern im Deutschen die Verbformen den Leser stets daran, dass es sich um eine wiedergegebene Erzählung, um ein Zeugnis handelt. Da das Spanische über diese Kennzeichen zur Markierung der Doppeldeutigkeit nicht verfügt, müssen Elemente eingesetzt werden, um dem Leser bewusst zu machen, dass Sebald eine andere Figur als Perspektive, als Nebenerzähler eingeschoben hat.^[15]

Schließlich stellen Sebalds Ton, seine Melancholie, seine Ironie, sein Humor wohl die größte Schwierigkeit bei einer Übersetzung dar. Sebald spielt meisterhaft damit, und es ist wirklich keine leichte Aufgabe zu erreichen, dass die Leser der Originalsprache und der Zielsprache an derselben Stelle lächeln, umso mehr, als der Grad an „Witzigkeit“ von der Wahl eines bestimmten Ausdrucks und von den unterschiedlichen Konventionen des „Witzes“ in beiden Sprachen abhängt.^[16]

[1] Wie etwa die kaum mehr gebrauchte Struktur "es träumte mir...", die unzählige Male wiederholt wird.

[2] Ein Beispiel, das die Schwierigkeit der Übersetzung der Infinitive mit den Bedeutungen verbindet, die verschiedene Arten von Geräuschen haben, findet sich in *Schwindel. Gefühle* (S. 56): "ein leises Reden, Rascheln, Schlurfen, Beten und Klagen erfüllte den Raum".

[3] Rodrigo Fresán: "El caso Sebald", op. cit.

[4] Wodurch die Satzperiode umständlicher und länger wird und die Verwendung des Relativpronomens *que* sich häuft, was die Gefahr in sich birgt, kompliziert und repetitiv zu klingen.

[5] "Meiner dringenden Bitte, auch den Taubenschwarm, der, sowie das Bild gemacht war, von der Piazza her in die Via Roma hereingeflogen kam

und sich teils auf dem Balkongitter, teils auf dem Dach des Hauses niederließ, für mich aufzunehmen, war der junge Erlanger, ein Hochzeitsreisender, wie ich inzwischen dachte, allerdings nicht mehr bereit zu entsprechen, wahrscheinlich, so meine Vermutung, weil seine frischgebackene Braut, die mich die ganze Zeit mißtrauisch, wenn nicht gar feindselig gemustert hatte und die ihm nicht einen Augenblick, selbst beim Photographieren nicht, von der Seite gewichen war, ihn durch ihr ungeduldiges Ärmelzupfen daran verhinderte". *Schwindel. Gefühle*, S. 149.

[6] Ein Beispiel für dieses Einfügen einer Beschreibung: "Am folgenden Morgen, in der Küche brannte noch das Licht, erzählte der Grobvater, der gerade vom Wegmachen hereingekommen war, aus dem Jungholz sei die Nachricht gebracht worden, daß man den Jäger Schlag eine gute Stunde außerhalb seines Reviers, auf der Tiroler Seite, auf dem Grund eines Tobels liegen gefunden habe. Offensichtlich sei er, sagte der Grobvater, indem er, wie es seine tägliche Gewohnheit war, den für ihn auf dem Herdschiffchen eigens warm gehaltenen, von ihm aber verabscheuten Milchkaffee nach und nach, wenn die Mutter gerade nicht hersah, in den Ausgub schüttete, offensichtlich sei er beim Überqueren des Tobels von der sogar im Sommer gefährlichen, im Winter so gut wie ungangbaren Riese zu Tode gestürzt." *Schwindel. Gefühle*, p. 279.

[7] W.G. Sebald: *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 195.

[8] W.G. Sebald: *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt am Main: Eichborn 1995. S. 337-338.

[9] *Die Ringe des Saturn*. S. 111.

[10] *Die Ringe des Saturn*. S. 300 ff.

[11] *Die Ringe des Saturn*. S. 43 ff.

[12] *Schwindel. Gefühle*. S. 209, Pflanzennamen.

[13] So ist es etwa der Fall bei einigen Zeilen von Albert Ehrenstein, "mit dessen Versen er, Dr. K., beim besten Willen nichts anfangen kann. *Ihr aber freut euch des Schiffs, verekelt mit Segeln den See. Ich will zur Tiefe. Stürzen, schmelzen, erblinden zu Eis.*" *Schwindel. Gefühle*. S. 164-165.

[14] *Schwindel. Gefühle*. S. 203 ff.

[15] Beispiele dafür finden sich im gesamten Kapitel IV, *Il ritorno in patria*, von *Schindel. Gefühle*.

[16] Einige Beispiele für Kapitel mit dem von Sebald meisterhaft dosierten Humor: das Frühstück in Lowestoft, in *Die Ringe des Saturn* (S. 58); die Seiten, auf denen der Autor den Versuch beschreibt, im Zug einen Kaffee zu bekommen, in *Schwindel.Gefühle* (S. 80 ff.), der "sketch" zwischen einer Gruppe von italienischen Taxifahrern und einem Polizisten...

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Annette Simonis

Der Film als Kryptogramm - THE DA VINCI CODE.

Zur Dechiffrierung des Geheimen zwischen Mythos und Profanierung...

Dan Browns 2003 publizierter Bestsellerroman *The Da Vinci Code* erregte in den Medien einiges Aufsehen und löste eine heftige Kontroverse aus. Letztere war vorwiegend durch den Umstand bedingt, dass einige Romanfiguren in Dan Browns Text die These vertreten, Jesus und Maria Magdalena seien ein Liebespaar gewesen, die von Seiten konservativer Christen ungeachtet der fiktionalen Qualität des Werks als blasphemisch empfunden wurde. Ron Howards Verfilmung von Dan Browns Roman *The Da Vinci Code* hat die ambivalente Popularität des Buchs und die öffentliche Diskussion sicher noch gesteigert und von der Präsenz des Autors und Textes in der Presse und der Öffentlichkeit profitiert.

Oberflächlich betrachtet handelt es sich um die Verfilmung eines Thrillers, die jedoch bei genauerem Hinsehen eine interessante meta-semiotische und meta-mediale Ebene enthält. Der zum typischen Gattungsbild gehörende Mord wird auf geschickte Weise mit Decodierungsaufgaben verbunden - die Flucht der Verdächtigen, die auf der Suche nach dem wahren Mörder sind, entwickelt sich mehr und mehr zu einem Rätselspiel, innerhalb dessen es die geheimen Zeichen in den Gemälden Leonardo da Vincis sowie diverse Kryptogramme und geheime Botschaften zu entziffern gilt.

Brown und Howard greifen mit ihren fiktiven Konstrukten - sei es bewusst oder unbewusst - auf eine ältere Tradition der hermetischen Literatur und der Auffassung von der Zeichenhaftigkeit der Welt zurück, die in der frühen Neuzeit verbreitet war (Paracelsus, Tesaurus, Gracián) und in *The Da Vinci Code* über die Schnittstelle Leonardo da Vincis vermittelt war.

Durch die intermediale Konstellation im Film wird die semiotische Beobachtung besonders akzentuiert und gefördert, die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird in potenziert Form auf die Zeichengene und die Zeichenlektüre gelenkt. Es lässt sich nämlich feststellen, dass hier die semiotische Reflexion und Selbstreflexion im Vergleich zu anderen Hollywood-Filmen gesteigert und überboten wird, was auch die Titelwahl in der englischen Originalfassung, die in der deutschen Version wie schon bei der Romanübertragung wohl aus marktstrategischen Erwägungen durch Sakrileg ersetzt wurde, deutlich zu erkennen gibt.

In *The Da Vinci Code* kommt es bezeichnenderweise zu einer Engführung und Potenzierung jener Reflexionen auf verschiedenartige Zeichensysteme, wie sie auch in anderen neuen Filmen, etwa denjenigen Peter Greenaways, zu beobachten sind. Dabei muss offen bleiben, ob es sich bei den vorhandenen Anknüpfungspunkten um unbewusste Übereinstimmungen oder gezielte Referenzen bzw. Filmzitate handelt. Zwar lenkt bereits die Romanfiktion selbst die Aufmerksamkeit der Leser auf jene semiotische Ebene, aber es lässt sich deutlich erkennen, dass die Fokussierung der Zeichendimension und die semiotische Reflexion in der filmischen Realisation erheblich verstärkt werden.

In *The Da Vinci Code* wird gleich eingangs bei der Darstellung des Mordes von Jacques Saunière die Verwendung des menschlichen Körpers als materieller Träger von Schriftzeichen, wie sie aus Peter Greenaways *The Pillow Book* vertraut ist, wieder aufgegriffen und in spezifischer Hinsicht modifiziert. Diente sie bei Greenaway neben der Selbstreflexion der konkret-materiellen Signifikantenstruktur einer Intensivierung der erotischen Dimension und einer Konturierung des Körpers der Frau als Objekt einer auch sexuell konnotierten Einschreibung, so erhält sie in *The Da Vinci Code* eher einen makaberen Akzent, der dem Genre des Thrillers entspricht. Insofern Jacques Saunière die geheime Botschaft mit dem eigenen Blut auf dem Boden des Louvre fixiert und kurz vor seinem Tod noch die Haltung von Leonardo Da Vincis „Vitruvian man“ einnimmt, instrumentalisiert er seinen Körper als Träger eines zeichenhaften Signals und versucht ihn in eine komplexe Schrift-Bild-Gestalt zu verwandeln. Während die Leiche sich als Bildzitat der berühmten Zeichnung Leonardos zu erkennen gibt, sind die Textzeichen anagrammatisch verschlüsselt und bedürfen einer subtilen und sorgfältigen Entzifferung. Zudem antizipiert Saunière seine prospektiven Rezipienten, insofern er nicht zu Unrecht vermutet, dass im Laufe der polizeilichen Ermittlungen der in Paris weilende Symbolforscher Professor Robert Langdon und seine Nichte Sophie Neveu mit der Entschlüsselung des Codes beauftragt würden.

Es gelingt Saunière also, noch im Sterben eine Botschaft an seine Enkelin Sophie Neveu zu hinterlassen, die als Kryptologin bei der Pariser Polizei tätig ist. Des weiteren erfährt der Zuschauer, dass der Kurator Mitglied eines Geheimbunds, der Priory of Sion, war, der auch berühmte Künstler und Gelehrte wie zum Beispiel Leonardo da Vinci, Victor Hugo, Claude Debussy oder Sir Isaac Newton angehört haben sollen. Der Kurator war Großmeister jener Bruderschaft; außer ihm wurden auch die drei Seneschalle durch den fanatischen Mönch Silas ermordet. Langdon wird - zunächst ohne es zu ahnen - von der Polizei fälschlicherweise verdächtigt, den Mord an Saunière begangen zu haben; es gelingt ihm indes, mit Neveus Hilfe aus dem Louvre zu fliehen und gemeinsam mit ihr die Verfolger während einer rasanten Verfolgungsjagd in Neveus Auto abzuschütteln. Bei ihren weiteren Erkundungen stoßen Robert Langdon und Sophie Neveu wiederholt auf verborgene Zeichen und Symbole, und zwar meist in den Werken Leonardo da Vincis, sowie auf eine geheime verschlüsselte Botschaft, die in einem Kryptex versteckt ist.^[1]

Ungeachtet des hohen Anteils an Medienreflexion ist das Handlungsgeschehen in *The Da Vinci Code* keineswegs peripher, noch wird es wie bei Greenaway von der semiotischen und symbolischen Schicht derart überlagert, dass es unkenntlich würde. Vielmehr ist es dem Film wie dem Buch in erster Linie darum zu tun, eine spannende Geschichte zu erzählen, die ihre Wirkung auf den Zuschauer nicht verfehlt.^[2] Eine Kinobesucherin resümiert ihre Eindrücke von dem unwiderstehlichen Sog, den die sich überstürzenden Ereignisse auf sie ausüben:^[3] "Immediately I was sucked into the film, as it unfolds Langdon gets involved in a murder mystery and becomes the immediate suspect as a crooked French police officer Captain Fache (Jean Reno) uses any means necessary to track him down. Langdon eventually hooks up with the murder victim's granddaughter Sophie Neveu (Audrey Tautou) who helps him try and put the pieces together of the true mystery of the whereabouts of The Holy Grail." Allerdings räumt die Besprechung kritisch ein, dass das Regiekonzept zu der einfachen Darstellung von Actionsszenen bis zu einem gewissen Grad quer liegt: "Ron Howard's directorial style is slow, meandering, and he can't direct action sequences."^[4] Die Beschäftigung mit symbolischen und zeichenhaften Repräsentationen gewinnt im Film streckenweise ein derartiges Übergewicht, dass sie dem Fortgang der Handlung^[5] mitunter im Wege zu stehen scheint. Mehr noch: Der filmischen Umsetzung eignet zuweilen ein Moment von nahezu aufdringlich expliziter Darstellung, das manche Kinobesucher als störend empfunden haben: "Ostensibly aimed at six year-olds and mental vegetables, the script explains everything twice, spelling out the big words three times, so that even if you've never heard of Jesus or Mary Magdalene you can still figure out this story."^[6]

Die sich in den zitierten Zeilen artikulierende Kritik mag, positiv gewendet, als ein aufschlussreiches Indiz für das hohe Maß an Medien- und Zeichenreflexion bzw. Dechiffrierung gelten, die im Film stattfinden und gemessen am Fortgang der Handlung notwendigerweise exkursartig anmuten. Gegenüber dem beschleunigten Tempo der Actionsszenen wirken sie als retardierende Momente, die indes eine für den Film charakteristische, strukturbildende Funktion haben. Nicht zufällig startet die Sequenz, die der Präsentation des Mordes als Initialzündung unmittelbar folgt, mit einer Pariser Vorlesung des Harvard Professors Robert Langdon über die Rolle und kulturelle Bedeutung der Symbole, die bezeichnenderweise als Powerpoint-Vortrag gestaltet ist. Uralte symbolische Figuren wie etwa die ägyptische Göttin Isis mit dem Horusknaben, die man als eine wirkungsmächtige mythische Präfiguration der Gottesmutter Maria mit dem Jesuskind betrachten kann, erscheinen im Medium moderner computerunterstützter Visualisierung. Der Film inszeniert eindrucksvoll die Konfrontation von Repräsentationsfiguren und symbolischen Zeichen aus den vormodernen Mythologien mit dem Einsatz von neuesten Hightech-Geräten. Damit eröffnet die betreffende Filmsequenz zugleich verschiedene Ebenen und Gradationen des Intermedialen: Nicht nur werden die antiken Symbolsysteme durch den Vortrag Langdons einer wissenschaftlichen Analyse unterzogen, überdies fokussiert die Filmkamera jenes Wechselspiel zwischen mythischer Zeichengene und perfektionierter digitaler Präsentation. Denn im Medium des Films wird beobachtet, in welcher Weise die computergestützte Darstellung vormoderner Mythologeme abläuft und welche Wirkungen sie beim innerfilmischen Publikum auslöst.

Später kommt es zu einer ähnlichen intermedialen Konstellation, wenn Robert Teabing seinen Gästen Langdon und Neveu sein gelehrtes Wissen über den Gral mitteilt. Er demonstriert seine Überlegungen zu Leonardo Da Vincis Darstellung des letzten Abendmahls optisch wirkungsvoll auf

einem großen Flachbildschirm. Die Computerpräsentation, erlaubt es ihm, elegant und effektiv einzelne Figuren wie Jesus und Maria Magdalena farbig zu kennzeichnen und visuell hervorzuheben. (Kunsthistorisch betrachtet ist Dan Browns Deutung übrigens nicht korrekt, da die Figur, die auf Leonardos Gemälde rechts neben Christus sitzt, gemäß der vertrauten Ikonographie des Abendmahls den Jünger Johannes, nicht Maria Magdalena, darstellt. Auch die ins Bild hineinprojizierte Gralsdeutung erscheint weit hergeholt. Vgl. dazu auch das ausführliche Interview mit Prof. Frank Zöllner (Kunstgeschichte, Universität Leipzig): <http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/e-publikationen/brown.htm>

Vordergründig dient das gewählte Verfahren der anschaulichen Darstellung künstlerischer subtiler Sachverhalte. Darüber hinaus wird die Bildlektüre indes mit den Mitteln der Computeranalyse eingeleitet und durchgeführt, wodurch die digitale Technik im Film einmal mehr zum geeigneten Interpretationsmedium mythischer und semiotischer (symbolischer) Zusammenhänge avanciert. Sie legt dem Zuschauer eine der kanonisierten christlichen Deutung des Gemäldes gegenläufige, subversive Interpretationsmöglichkeit nahe. Ein interessantes Detail der Sequenz in Teabings Studierzimmer besteht darin, dass Sophie Neveus Oberkörper durch die gewählte Kameraführung einmal unvermittelt neben dem farblich konturierten Abbild der Maria Magdalena vor dem Computerbildschirm erscheint.

Jene Gegenüberstellung von innerfilmlich realem menschlichen Körper und künstlerischer Repräsentation fungiert so als subtile Antizipation der später enthüllten Erkenntnisse über die Familiengeschichte und Abstammung Sophie Neveus.

Aufschlussreich im Blick auf die intermediale Konfiguration, die in der Sequenz in Teabings Arbeitszimmer sicherlich ihren Höhepunkt erreicht, ist ferner ein interessantes Wechselspiel zwischen traditionellem Schriftbild und Computerbild. Zwischenzeitlich lässt Teabing auf seinem Bildschirm ein Tafelbild erscheinen, das signifikanterweise an eine schlichte Wandtafel und Kreide erinnert, um die Wortbedeutung und Etymologie von ‚sangreal‘ zu erläutern, die angenommene Herkunft des Wortes von ‚sang royal‘ / ‚royal blood‘. Das Prinzip der Ineinanderschachtelung der Medien wird als zugrunde liegendes Konstruktionschema deutlich.

Insgesamt bedient sich der Gelehrte und selbsternannte Gralsforscher der avancierten computergestützten Darstellung, die die Ebene der Visuellen, der perfektionierten, digitalisierten Vorführung und die Möglichkeiten der virtuellen Repräsentation sowie Simulation betont. Die medialen Interferenzen und Wechselwirkungen führen dabei eine beachtliche Informationsdichte und Komplexitätssteigerung herbei. Zudem deuten sie einen Zwiespalt und eine Ambivalenz an, die sich auch auf der Figurenebene niederschlägt, zumal sie mit der Charakterisierung des idiosynkratischen Gralsforschers Leigh Teabing offenbar in einem engen Zusammenhang steht. Sir Leigh Teabing erscheint als eigenwilliger, aber sympathischer, britischer Gelehrter, der spitzfindige Raffinesse mit der Eleganz und skurrilen Lebensart eines Gentleman zu verbinden weiß. In der Figur Teabings macht sich indes eine auffallende Doppelbödigkeit bemerkbar, die durch die Besetzung der Rolle mit dem Schauspieler Ian McKellen bestätigt wird, der als Filmstar sowohl in der Rolle von Shakespeares Richard III. als auch in der Gestalt des weisen Zauberers Gandalf in Peter Jacksons Filmtrilogie The Lord of the Rings überzeugte.

Die Sympathienkung der Kinoszahler im Blick auf Teabing erweist sich als wechselhaft und gerät zum Schluss ins Wanken, da er sich schließlich unerwartet als mysteriöser Drahtzieher und Auftraggeber der grausamen Morde entpuppt, als geheimnisvolle Gestalt des ‚Lehrers‘, dessen Befehle Silas ausführt.

Die intermediale Modellierung und der erhöhte Einsatz medialer Interferenzen bringt eine Situation der erhöhten semiotischen Komplexität, ja sogar der Unentscheidbarkeit hervor und stiftet durch die Überlagerung unterschiedlicher medialer und semiotischer Systeme sowie die plötzlich generierte Informationsdichte mitunter (gezielte) Verwirrung. Jene Neigung des Films, Ambivalenzen zu erzeugen, wird überdies durch die Technik des unzuverlässigen und unentscheidbaren Erzählens verstärkt, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Neben Leonardos Gemälden fungieren im Film auch Monumente und Werke der bildenden Kunst - insbesondere Newtons Grabmal - das für die Dreharbeiten im Maßstab 1:1 aufwendig rekonstruiert wurde - als Objekte der kryptologischen Lektürearbeit und Decodierung. Die Spurensuche führt Langdon und Neveu schließlich in die Westminster Abbey zu Newtons Grabstätte und Denkmal, die durch Alexander Pope Jenes Monument soll Langdon und Neveu als Symbolträger und geheime Referenz für das Codewort des Kryptex dazu verhelfen, das Mysterium des Auftrags und des Gralsmythos zu lösen.

Der Film operiert dabei zunächst mit einer Überblendung verschiedener Zeitebenen, denn Robert Langdon und Sophie Neveu gehen gleichsam unbemerkt durch den Trauerzug der Teilnehmer an Newtons Beerdigung hindurch. Gegenwart und Vergangenheit verschmelzen in einer eigentümlichen Überblendung und phantastisch-unheimlichen Konstellation. Der Höhepunkt des Films, der zugleich die Auflösung des Mordfalls und des verschlungenen Knotens der Handlung mit sich bringt, wird in einem Modus der Ambivalenz präsentiert, der durch die Verschränkung der Dimensionen von Geschichte und Gegenwart symbolträchtig vorbereitet wird. Die Verunsicherung der Rezipienten wird dabei durch die Verwendung spezifischer narrativer Verfahren in der Filmerzählung erhöht, insbesondere durch instabiles, unzuverlässiges Erzählen, das seine Anregungen aus einer ähnlichen narrativen Vermittlung des Handlungsgeschehens in den entsprechenden Kapiteln der Romanfiktion bezieht. Dan Browns Roman bringt Momente eines instabilen und partiell unzuverlässigen Erzählens dabei vor allem bei der entscheidenden Konfrontation zwischen den ehemals befreundeten Kollegen Robert Langdon und Leigh Teabing in Westminster Abbey^[7] zum Einsatz. Der amerikanische Wissenschaftler versucht verzweifelt, das geheimnisvolle Schlüsselwort zu finden, das den Kryptex öffnen würde, um damit wiederum den fanatischen Teabing überreden zu können, Sophie aus seiner Gewalt frei zu lassen. Er ruft sich zu diesem Zweck die kryptischen Worte der letzten Aufgabenstellung nochmals in Erinnerung: „You seek the orb that ought be on his tomb / It speaks of rosy flesh and seeded womb.“^[8] Langdons Blick schweift sodann nachdenklich aus dem Fenster und sammelt die Eindrücke der umgebenden, idyllisch wirkenden Landschaft: „Gazing out at the rustling trees of College Garden Langdon sensed her playful presence. The signs were everywhere. Like a taunting silhouette emerging from the fog, the branches of Britain’s oldest apple-tree burgeoned with five-petalled blossoms, all glistening like Venus. The goddess was in the garden now. She was dancing... as if to remind Langdon that the fruit of knowledge was growing just beyond his reach.“^[9]

Die Beschreibung der Gartenszenerie, die aus der Sicht Langdons wahrgenommen wird, suggeriert dem Leser mit Hilfe der geweckten Assoziationen von weiblicher Fruchtbarkeit und spielerischer erotischer Verführungskunst, Langdon suche noch immer vergeblich nach dem Schlüsselwort für den Kryptex, das augenscheinlich außerhalb der Reichweite seiner Erkenntnisse liegt. An dieser Stelle vollzieht sich im Roman ein aufschlussreicher Perspektivenwechsel zur Sichtweise und den aktuellen Gedanken Leigh Teabings, ein abrupter Wechsel, der an die filmische Technik des Schnitts erinnert.

Wenig später bietet Langdon dem britischen Gelehrten an, ihm die Lösung des Rätsels zu verraten. Teabing bleibt allerdings skeptisch, wie sein innerer Monolog den Lesern indiziert: „It took me several seconds, but I can see now that you’re lying. You have no idea where on Newton’s tomb the answer lies.“^[10]

Die Leser werden dazu verleitet, jenen durch die Umstände berechtigten Verdacht Teabings, sein Kollege würde ihm etwas vormachen, zu teilen und wie jener anzunehmen, Langdon habe lediglich eine Notlüge erfunden und benutzt, um Sophie zu retten. Jener Verdacht erhärtet sich umso mehr, als der übergeordnete, auktoriale Erzähler bald darauf mitteilt, Langdon bemerke, dass seine Lüge versagt habe: „Langdon knew his lie had failed.“^[11]

Die folgenden Zeilen evozieren sodann den inneren Konflikt Langdons, der Sophie retten und zugleich das Geheimnis des Grals vor dem endgültigen Verlust bewahren will. In vager Umschreibung deutet der Text eine plötzliche Einsicht des Protagonisten an, deren genauer Inhalt allerdings im Dunkeln bleibt: „The stark moments of disillusionment had brought with them a clarity unlike any he had ever felt...He knew not from where the epiphany came.“ Es ist in den zitierten Zeilen von einem plötzlichen Lichtblick des Symbolforschers die Rede, der in einem emphatischen Vergleich mit einer Epiphanie gleichgesetzt wird.

Unklar bleibt an der zitierten Stelle jedoch, ob es sich bei der unvermutet gewonnenen Einsicht um eine ethische Entscheidung (etwa die Absicht, Sophie zu retten und zugleich das geheimnisvolle Wissen um den Gral aufzugeben oder umgekehrt) handelt, zu der Langdon sich mit einem Mal durchringt, oder um einen plötzlichen Erkenntnis- und Wissensgewinn. Jener Schwebezustand lässt innerhalb der Textgestalt gewisse ‚Leerstellen‘, gezielte Spielräume für die Imagination, welche die Rezipienten, sei es bewusst oder unbewusst, durch individuelle Ahnungen, Mutmaßungen oder Spekulationen füllen können. Erst im Nachhinein, nachdem Langdon den Kryptex nach oben zur Decke geworfen und dessen vollständige Zerstörung in Kauf genommen hat, um Teabing dazu zu bringen, ihn aufzufangen und den Revolver fallen zu lassen, erfährt der Leser, dass Langdon die Lösung des Rätsels entdeckt hat. Es ist ihm, wie die Zuschauer bzw. Leser erkennen, nicht nur gelungen unter dem erhöhten Zeitdruck und der nervlichen Belastung den richtigen Code zu finden, sondern auch den Kryptex heimlich zu öffnen, ehe er die vollständige Zerstörung der darin enthaltenen Schriftrolle riskiert hat: „Bewildered Teabing looked back at the keystone and saw it. The dials were no longer at

random. They spelled a five letter word: APPLE.

Die sich in den oben zitierten Zeilen artikulierende Verwirrung Teabings dürfte mit einer nicht minder großen Überraschung auf Seiten der meisten Leser koinzidieren, da die selektive bzw. sparsame Informationsvergabe durch die Erzählinstanzen die Rezipienten daran hindert, Langdons erfolgreiches Vorgehen vorher zu durchschauen. Im Film werden eine ähnliche Ambivalenz und Unsicherheit bzw. ein nachträglicher Überraschungseffekt auf Seiten der Zuschauer mit ähnlich subtilen, wenn auch etwas anders gelagerten Mitteln erzeugt. Die Kamera zeigt zwar, wie sich Langdon nachdenklich von Sophie und Teabing einige Schritte entfernt und wie er über die mögliche Lösung des Rätsels nachsinnt, spart aber den entscheidenden Moment aus, in dem Langdon den Kryptex heimlich öffnet. Es handelt sich um ein geschicktes Wechselspiel von Zeigen und Verbergen, von Visualisieren und Andeuten. Auf jene Aussparung wird der Rezipient des Films im Verlauf des Geschehens nicht vorbereitet, insofern die Kamera ansonsten die wichtigsten Ereignisse und Handlungen der Protagonisten Neveu und Langdon durchaus festhält und dem Zuschauer übermittelt. Auch die zur Haupthandlung um Langdon und Neveau parallel verlaufenden Handlungsstränge um den bedrohlichen Silas und den ominösen Bischof werden immer wieder eingeblendet, um die Zuschauer über die Aktionen der Gegenspieler gleichsam 'auf dem laufenden' zu halten. Nur an jener entscheidenden Stelle auf dem Höhepunkt des Geschehens, im Moment von Langdons rettender Erkenntnis erfolgt eine solche signifikante Auslassung, die noch radikaler wirkt als die entsprechende Stelle im Buch. Die Instabilität der Filmerzählung passt indes wiederum sehr gut zu einer zweiten konsequenten ‚Irreführung‘, die dem kriminalistischen Genre entspringt. Leigh Teabing wird nämlich gemäß den Konventionen eines Thrillers erst verspätet als Verantwortlicher und Drahtzieher der mysteriösen Mordserie enthüllt, während er zuvor als eine besonders gewinnende Figur mit dem Charme eines eigenwilligen Sonderlings eingeführt wird und als vermeintlicher freundlicher Helfer der Protagonisten längere Zeit ein eindeutiger Sympathieträger der Zuschauer bleibt. [12]

Einige weitere Änderungen der Filmadaption gegenüber der Buchvorlage erscheinen systematisch durchdacht und dem Kontext der filmischen Interpretation angepasst. Es ist in gewisser Hinsicht konsequent, dass Robert Langdon und Sophie Neveu im Film - anders als im Roman, in dem eine sich anbahnende intime Beziehung angedeutet wird, nicht als Liebespaar zusammenkommen. Robert Langdon küsst Sophie beim Abschied lediglich feierlich auf die Stirn. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass der Mythos der Magdalena-Genealogie im Film weitaus mehr Emphase erhält und Sophie Neveu als Nachfahrin Maria Magdalenas in direkter Linie stärker auratisiert wird, [13] ein Eindruck, der durch die Filmmusik und die Kameraführung unterstützt wird, insbesondere in der Sequenz nach der Aufklärung des Falls, in der Robert Langdon zur Pyramide am Louvre zurückkehrt und andächtig niederkniet, da er unter ihr das Grab der Maria Magdalena verborgen glaubt. Zum anderen treten die Figurenkonfiguration und die Beziehungsstrukturen tendenziell hinter dem intermedialen Netzwerk der Zeichengenealogie und Zeichenlektüre zurück, das sich als eigentliches Zentrum der Aufmerksamkeit des semiotisch interessierten Zuschauers erweist.

[1] Eine ausführliche und sachkundige Inhaltsangabe bietet: http://de.wikipedia.org/wiki/Da_Vinci_Code

[2] *Focus online* berichtete am 22.05.06 über den „zweitbesten Filmstart aller Zeiten“: „Trotz aller Proteste und schlechter Kritiken“ sei „der Hollywood-Thriller ‚Sakrileg - The Da Vinci Code‘ an den Kinokassen sensationell gestartet.“ Laut Mitteilung des Filmverleihs Columbia Pictures soll der Film in den ersten drei Tagen weltweit 224 Millionen Dollar eingespielt haben: Damit stieg er auf Rang zwei der erfolgreichsten Filme auf. Allein der „Star Wars“ - „Episode III - Die Rache der Sith“ habe, so *focus online*, im Jahr 2005 in den ersten Tagen nach seinem Start mit 253 Millionen Dollar eine noch größere Summe eingespielt. Vgl. http://focus.msn.de/panorama/welt/sakrileg_nid_29321.html

Vgl. auch die positive Bewertung durch William Arnold, der den Film als „much more entertaining and satisfying than the novel“ einschätzt: William Arnold: 'Da Vinci Code' deserves kudos for being a smart thriller in an era of dumb movies. *Seattle Post-Intelligencer*. http://seattlepi.nwsource.com/movies/270573_davinci19q.html

[3] Michelle Alexandria: Unlock the Intriguing The Da Vinci Code. 20. Mai 2006. <http://www.eclipsemagazine.com/node/1667>

[4] Ebd.

[5] Kritische Stimmen beklagen die Überlänge des Films, die durch den *plot* selbst kaum motiviert sei, und kritisieren zudem jene für das Medium des Film untypischen Darstellungsverfahren: „Dem Regisseur Ron Howard aber ist überhaupt nichts eingefallen. Er spielt die Geschichte vom Blatt, er läßt die Figuren ununterbrochen reden, erklären, dozieren, laut denken, wie sie es im Buch tun. Zwischendurch jagt er sie durch touristisch wohlverschlossenes Gelände und sorgt dafür, daß kein Staubkorn an ihren Schuhen hängenbleibt, kein Windhauch ihr Haar zerzaust und niemals ihre Nase glänzt. Vierundzwanzig Stunden dauert diese Jagd nach dem Heiligen Gral im Buch, im Kino fühlt es sich ebenso lang an, obwohl nach zweieinhalb Schluß ist.“ Alexandra Stäheli: Ausgedörrt. Ron Howard verfilmt Dan Browns Bestseller «The Da Vinci Code», *Neue Zürcher Zeitung*. 18. Mai 2006. <http://www.nzz.ch/2006/05/18/fe/articleE45YL.html>

[6] Jeffrey M. Anderson: Groana Lisa. <http://www.combustiblecelluloid.com/2006/davincicode.shtml>

[7] Im Film wurde als Drehort aus logistischen Gründen statt dessen Lincoln Cathedral gewählt.

[8] Dan Brown: *The Da Vinci Code*. Random House 2003. S. 549.

[9] Ebd., S. 549-550.

[10] Ebd., S. 553.

[11] Ebd., S. 553.

[12] Die Faszination, die im Film von der Rolle Teabings ausgeht findet ihre Bestätigung nicht zuletzt darin, dass er von einigen Kritikern sogar als die interessanteste Figur und gelungenste Besetzung eingestuft wird: "What works considerably better is the arrival of Sir Ian McKellan as the crippled English Holy Grail scholar Sir Leigh Teabing, who gives us a helpful slideshow ferreting out the secrets of Da Vinci's "Last Supper." McKellan arrives midway through the thriller, by which time it desperately needs his mischievous, over-the-top energy." David Ansen. A Disappointing 'Da Vinci Code'. *Newsweek*. 18. Mai 2006. <http://www.msnbc.msn.com/id/12853397/site/newsweek/page/2/>

Vgl. auch den aufschlussreichen Kommentar von Jeffrey M. Anderson: "Only Ian McKellan strikes the right note of joviality as a religious scholar with a twinkle in his eye," Groana Lisa. <http://www.combustiblecelluloid.com/2006/davincicode.shtml>

[13] Dieser Umstand wurde nicht zufällig von einigen Kinobesuchern als unpassend und unfreiwillig komisch empfunden. Die Stilisierung Sophie Neveus zur Heiligen grenzt derart ans Lächerliche, dass selbst der vermeintlich blasphemischen Provokation des Films der Wind aus den Segeln genommen wird. In diesem Sinne notiert Verena Lueken in ihrem scharfsinnigen Kommentar zu *The da Vinci Code* von den Filmfestspielen in Cannes: „Wenn die Vorabempörten das Gelächter hätten ahnen können, das den Kinosaal erfüllte, als gegen Filmende der entscheidende Satz fiel - „Du bist die letzte Nachfahrin Christi“ -, hätten sie geschwiegen.“ Verena Lueken: Fürchtet euch nicht: Der Auftakt von Cannes. *FAZ*. 16.9.2006.

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Glasglocken-Köpfe und andere Porträts.

Lee Miller und die surrealistische Photographie.

Lee Miller und die Aktualität der surrealistischen Fotografie*

Gegensätze, Widersprüche, Aporien

Surrealismus - das steht für *Skandal, Empörung, Schock*.

„Die Provokation war sogar eine wesentliche Daseinsberechtigung dieser Bewegung.“ erinnert sich Mitbegründer Philippe Soupault:

Tristan Tzara gelang ein wirklicher Skandal als er vorschlug, während der Versammlung ein Gedicht zu verfassen, aus Worten, die auf Papierschnitzeln geschrieben und in einem Hut zusammengeworfen wurden. [...] Wir waren [...] von dem Resultat entzückt, denn dieser beginnende Skandal machte uns endgültig klar, dass wir systematisch Skandal erregen mussten, wenn wir unsere Empörung ausdrücken und verbreiten wollten. [...] Schimpfworte und faule Eier, Tomaten und Fleischreste wurden uns in reichlichen Mengen an den Kopf geworfen, wir wurden in allen Tonarten beschimpft, was uns überzeugte, dass wir auf gutem Wege waren.^[1]

Auf „gutem Wege“? - Wohin? - Zu welchem Ziel?

Über den Surrealismus zu reden, heißt, über *Freiheit* - mehr noch über *Befreiung*, also das *Sich-Ereignen von Freiheit* zu reden. Über die *Freiheit in Aktion*.

Befreiung? - Wovon? - Wofür?

Befreiung von der Bourgeoisie, der Dekadenz, den bürgerlichen Normen und Konventionen, von den Fesseln der Vernunft, sexuelle Freiheit, emotionale Freiheit, künstlerische Freiheit, gedankliche Freiheit, Freiheit der Vorstellungskraft...

Im Ersten Manifest des Surrealismus schreibt André Breton 1924:

Einzig das Wort Freiheit vermag mich noch zu begeistern. Ich halte es für geeignet, die alte Flamme, den Fanatismus des Menschen für alle Zeiten zu erhalten. [...] Unter so viel ererbter Ungnade bleibt uns, wie man zugeben muß, die *größte Freiheit*, die des Geistes, doch gewährt. Es liegt an uns, sie nicht leichtfertig zu vertun. Zuzulassen, daß die Imagination verklärt wird, [...] Einzig die Imagination zeigt mir, was sein *kann*, [...] Wo beginnt [die Imagination] Trug zu werden, und wo ist der Geist nicht mehr zuverlässig? Ist für den Geist die Möglichkeit, sich zu irren, nicht vielmehr die Zufälligkeit, richtig zu denken?^[2]

Das *Irren* als die *zufällige* Möglichkeit, *richtig* zu denken?

Über den Surrealismus zu reden, heißt, über *Gegensätze* zu reden, über *Widersprüche, Aporien*. Beispielhaft veranschaulicht Man Rays Fotografie *Noir e Blanche*^[3] von 1926 die gegenseitige Bedingtheit polarer Kräfte, sie illustriert die dem Surrealismus zutiefst innewohnenden Ambivalenzen. Gleichsam kommentierend sinniert Louis Aragon, der dritte der drei Gründungsväter des Surrealismus:

Das Licht wird nur durch die Dunkelheit begreiflich und Wahrheit setzt Irrtum voraus. Unser Leben ist voll von diesen vermengten Gegensätzen, sie geben ihm erst die Würze, das Berauschende. Wir existieren nur, um diesen Konflikt auszutragen, leben in eben der Zone, wo Schwarz und Weiß aufeinanderprallen. Doch was liegt mir an dem Weißen oder an dem Schwarzen für sich genommen? Sie gehören in den Bereich des Todes.^[4]

In der „Intensität sich vereinigender Gegensätze“^[5] offenbart sich ein von der Leidenschaft angetriebener Moment höchster geistiger und körperlicher Erschütterung. Er findet seine Darstellbarkeit allenfalls in der in *automatischen Prozessen* herbeigeführten Überwirklichkeit surrealistischer „Traumwogen“^[6] und impliziert eine essentielle, weil immer schon den Menschen beschäftigende Dichotomie: die Dichotomie von *Vernunft vs. Erfahrung*. „Es gab ein Gebiet,“ so erinnert sich Soupault,

in dem wir nie aufgehört hatten, wir selbst zu sein, das war der Bereich der Poesie. [...] die Kunst der Poesie, die uns die Freiheit sichert. [...] Durch [Experimente] kamen wir dazu, die Poesie als Befreiung zu betrachten, als eine Möglichkeit (vielleicht die einzige) dem Geist eine Freiheit zu gewähren, die wir nur in unseren Träumen gekannt hatten, bar jeden Apparates, ohne den Mechanismus der Logik.

Im Laufe unserer Nachforschungen haben wir tatsächlich festgestellt, dass der Geist, wenn man ihn von jedem kritischen Druck und von schulischen Gewohnheiten freihält, Bilder bereithält anstatt logischer Darlegungen. Wenn wir uns zueigen machten, was der Psychiater Pierre Janet die »automatische Schreibweise« nannte, konnten wir Texte herstellen, in denen wir ein Universum beschrieben, das bisher unerforscht ist.^[7]

„*Konvulsive Schönheit*“^[8] - über Lee Miller zu reden, bedeutet, sich surrealistischen Forderungen zu stellen und Gegensätze zu amalgamieren. Sich mit Lee Miller zu beschäftigen, gibt zwangsläufig Anlass darüber nachzudenken, was es mit der *Freiheit des Geistes* auf sich hat.

Lee Miller

Wer war Lee Miller? Picasso hat sie 1937 kennengelernt und portraitiert.^[9] In jenem unbeschwernten Sommer, in dem Lee Miller, 30 Jahre alt, Urlaub von ihrer Ehe mit dem Ägypter Aziz Eloui Bey machte; der sie in die Upper Class Kairos eingeführt hatte, die Lee Miller schnell langweilig und oberflächlich fand und die ihren Drang nach Kreativität und Leben nicht im mindesten befriedigte. Also reiste sie zu ihren Surrealistenfreunden Paul Eluard, Man Ray, Picasso und deren Frauen nach Mougins, Frankreich.^[10] Picasso malte während dieses Sommers mindestens vier Portraits von Lee Miller. Er hatte gerade *Guernica* vollendet und war mit seiner Werkserie *Weinende Frauen* beschäftigt. War es die prophetische Menschenkenntnis des Genies, die Picasso Lee Miller in diese Werkserie stellen ließ und aus der heraus er sprühende Energie mit Traurigkeit verband? Man kann darüber spekulieren, wenn man vor psychologisch ansetzenden Interpretationen nicht zurückscheut.

Eines dieser Gemälde erwarb Roland Penrose, Lee Millers zweiter Ehemann. Auch Penrose war Surrealist und lernte die selbstbewusste, im Mittelpunkt der Pariser Künstler-Avantgarde stehende blondlockige Frau in jenem Sommer 1937 kennen. Wie alle verliebte er sich, malte und fotografierte sie.^[11] Obwohl das surrealistische Lebensprinzip der freien Liebe, dass Lee Miller Zeit ihres Lebens auskostete, und die Umstände des Zweiten Weltkriegs die beiden fast ihre Beziehung gekostet hätte, heirateten sie 1947 und bekamen einen Sohn, Antony, der im Bild als kleine Eidechse zu sehen ist. Roland wohnte mit Lee, die in der Nachkriegszeit an schweren Depressionen litt, bis zu ihrem Tod 1977 zusammen in England auf dem Land.

1907 in Poughkeepsie (New York) geboren, wurde Lee Miller von ihrem Vater, Theodore Miller, schon in frühester Kindheit mit dem Medium und der Technik Fotografie vertraut gemacht. Sie stand ihm Modell - immer, überall und am liebsten nackt. Inzestuöse Beziehungen wurden zeitweilig selbst von Sohn Antony nicht ausgeschlossen. Eine tendenziell skandalträchtige, zumindest aber eine auch heute noch höchst unkonventionelle

Vater-Tochter-Beziehung, die wiederum vom surrealistischen Fotografen Man Ray fotografisch festgehalten wurde.[12]

Man Ray selbst war in Lee Millers Pariser Sternstunden von 1929-1932 nicht nur ihr selbsterwählter Lehrer, sondern auch der wohl berühmteste ihrer Geliebten. Man Ray schrieb über Lee Miller: „Eine schlanke Erscheinung mit blondem Haar und wunderschönen Beinen - pausenlos wurde sie zum Tanzen aufgefordert, so daß ich mich alleine um das Fotografieren kümmern mußte.“[13]

Der „Magier des Bildes und des Bildens“[14] liebte Lee Miller rasend. Rasend vor Eifersucht war er, als Lee Miller im ersten Film von Cocteau[15] die Hauptrolle besetzte. Als die nur allzu emanzipierte Muse bei ihm genug gelernt hatte, seiner 1932 überdrüssig wurde und nach New York zurückkehrte, schnitt er ihr Auge aus einer Fotografie aus und verwandelte es in ein *object to destroy*[16] - was Studenten in den 1960er Jahren gemäß der Anweisung auch taten.

Man Rays Lichtbilder von Lee Miller[17] stehen stellvertretend für die vielen Aufnahmen, die die großen Pariser und New Yorker Modefotografen von dem professionellen Modell gemacht haben: z.B. George Hoyningen-Huene[18] oder Edward Steichen[19]. Bretons Beschreibung der Art und Weise, in der Man Ray seine Angebetete(n) fotografierte, illuminiert eine Beziehung der *sur-realistischen* Art: Man Ray zufolge solle „das Porträt eines Wesens, das man liebt, [...] nicht nur ein Bild sein, dem man zulächelt, sondern auch ein Orakel, das man befragt. [...] aus all jenen widersprüchlichen und zauberhaften Zügen, [läßt Man Ray] das einzigartige Wesen erstehen [...], in dem wir die letzte Metamorphose der Sphinx erblicken dürfen.“[20]

Bretons Darstellung dürfte der kapriziösen Lee Miller[21] gefallen haben, entsprachen solcherart Überhöhungen doch zumindest ihren jugendlichen Wunschvorstellungen. In einem frühen Tagebucheintrag zeigt sie sich zuversichtlich: „Vielleicht bin ich ja ein Genie. In diesem zweifellos zutreffenden Fall müsste man noch wissen auf welchem Gebiet - aber genau weiß ich das nicht. Ich weiß nur, daß ich anders bin.“[22]

Das *Ich* und das *Andere* - auch diese Dichotomie gehört zu den Denkfiguren, die in vielfältigen Variationen den Surrealismus beschäftigten. Einer, der Gelegenheit hatte, die hochgradige Komplexität des Lee Millerschen Ichs zu ermessen, war der *Time-Life*-Fotograf David Scherman. Er hatte Lee Miller in London kennengelernt, wohin diese Roland Penrose gefolgt war, und er wohnte eine Zeitlang im Haus der beiden - eine „menage a trois“. In einem Interview erinnert er sich: „[...] Lee war vor allem eine sehr lustige Person. Sie war sehr lustig, und sie hatte einen wunderbaren Sinn für Humor. Sie liebte es, Witze zu machen und Spaß zu haben. Das war wirklich die Grundlage ihres Lebens: der Spaß. Wenn etwas keinen Spaß machte, wollte sie es nicht tun.“[23]

David Scherman lernt aber auch eine andere als die „witzige“ Lee Miller kennen. Eine Lee Miller, die nicht mehr drei Mal täglich ihre elegante Haute Couture wechselt und nach ausschweifenden Vergnügungen lechzt, nach Zerstreuungen, die sich immer schneller überleben. Sondern eine Lee Miller, die unter den notdürftigsten Bedingungen in ihrem Beruf als Modefotografin der *Vogue*, London, Improvisationstalent beweist. Die trotz Bombenhagel routiniert ihre Auftragsarbeiten erledigt.[24] 1942 wird diese Lee Miller von Scherman überredet, Kriegsphotografin und -journalistin zu werden.[25] Beide reisen mit den Alliierten entlang der Frontlinien und weiter an die Orte grausamster Kriegsverbrechen: Sie sind die ersten, die die gerade befreiten Konzentrationslager Buchenwald und Dachau fotografieren. Ende des Kriegs entsteht in München das Bild, das den Namen *Lee Miller* repräsentiert: Schermans 1945 in München gemachte Aufnahme der Fotografin in Hitlers Badewanne.[26]

Der Mann, der laut Antony Penrose „Lee Miller am besten verstand, aber nicht mit ihr leben konnte“ und der sie deshalb nach dem Krieg zu Roland Penrose zurückschickte[27], dieser Mann bewundert Lee Miller noch nach ihrem Tod für ihren Mut: „Sie hatte großen Mumm, wissen Sie, hatte sehr viel Mut.“[28] Denn Lee Miller geht das Risiko[29] ein, sich in den Widersprüchen surrealistisch-revolutionärer Forderungen zu verwickeln, die nicht zuletzt darin bestehen, Kunst- und Lebensrealitäten miteinander zu verbinden.[30]

An diesem Punkt, an dem die Faszination für Lee Miller über ihren augenscheinlich reizvoll-pikanten, dekadent-glamourösen und beneidenswert unabhängigen Lebenswandel hinauswächst, beginnt die Frage nach der Möglichkeit der Amalgamierung von Gegensätzen und damit nach (surrealistischen) Lebens- bzw. Gestaltungsfreiräumen brisant zu werden.

Surrealismus und Krieg

„Von der Stilisierung zur Dokumentation. Wie ist dieser jähe Sujetwechsel zu erklären?“[31]

Der Zusammenhang von Surrealismus und Kriegsphotografie in Leben und Werk Lee Millers findet meist nur randständige Beachtung: Im Allgemeinen gelten die „eskapistischen“ surrealistischen Jahre als „Lehrzeit“ und Phase der „Libertinage“, in der Lee Millers „Sinnlichkeit“ und „legendäre Schönheit größere Wertschätzung“ erfahren als ihre „künstlerischen Gaben“[32]. Ihre Beziehung zur Gruppe sei entsprechend „ausschließlich“ persönlicher Natur gewesen[33]. „Assistentin, Model und Geliebte“[34] wiederholt sich formelhaft die funktionsfestlegende Dreieinigkeit in den Darstellungen der auf Männer „legendäre“[35] Wirkung ausübenden *Vogue*-Schönheit. Darüber hinaus jedoch „entsprach Lee Miller mit ihrem intellektuellen Emanzipationsdrang so gar nicht dem Ideal der surrealen Frau als einer weitgehend dem Unbewußten verhafteten Existenz“[36]

Zwar hätte Lee Millers Tätigkeit als Modefotografin später in London auch ihre künstlerische Entwicklung gefördert, „sie jedoch zugleich daran [gehindert], sich ein Renommee als unabhängige Fotografin zu erwerben“[37]. Erst mit „schonungsloser“ Kriegsberichterstattung, „mit denen sie die Verbrechen der Nationalsozialisten dokumentierte“[38] und die sowohl der Bewegung des Surrealismus als auch dem frivolen Luxus der Modewelt entgegenstand[39], hätte sich die Amerikanerin weltweit einen Namen gemacht: Es sei dies die „intensivere, von größerem moralischen Engagement getragene Werkphase“[40]. Vor dem Krieg befände sich Lee Miller auf „narzisstischer Suche nach sich selbst“; mit Einbruch des Krieges indes begänne sie „lebensgefährliche Risiken“ einzugehen, auch auf die „Gefahr hin, sich selbst zu verlieren“[41]. So stellt Unda Hörner Lee Millers „schockierende[...]“ Bilder aus den befreiten Konzentrationslagern denn auch „in eine[n] krassen Gegensatz zu den surrealistisch-romantischen Fotos aus der Pariser Zeit“[42]

All diese Beobachtungen und Schlussfolgerungen lassen sich nachvollziehen und begründen; umso interessanter ist die Frage, wie sie im Sinne der jeweiligen Argumentationsziele dienstbar gemacht werden: Ist vor dem Hintergrund ihrer biographischen Koordinaten die Zugehörigkeit Lee Millers zur Bewegung des Surrealismus auf eine etwa dreijährige Schaffensperiode begrenzt[43], so läßt sich eine surrealistische Affinität im Werk der Fotografin *entweder* formal an den relativ wenigen von ihr durchgeführten, surrealismus-typisch fototechnischen Experimenten bzw. Motiven festmachen *oder aber* unter Hinweis auf ihr mangelndes Interesse an den theoretischen Zusammenhängen des Surrealismus abweisen[44]. Ob in der Einschätzung des Gesamtöuvres nun die künstlerischen oder die dokumentarischen Fähigkeiten Lee Millers hervorgehoben werden[45]: Beide Ansichten führen insbesondere dann zu Diffusionen in der Bestimmung des Verhältnisses von Kriegs- und surrealistischer Fotografie, wenn sie außerhalb einer umfassenden Diskussion fotografischer Funktionsweisen, „Wirklichkeit“ abzubilden bzw. zu entwerfen, vorgenommen werden.

Nicht zuletzt verbietet es sich unter ethisch-moralischen Gesichtspunkten, Krieg und surrealistischen Freiheitsdrang in einem Atemzug zu nennen: „Dass Lee Millers fotografisches Auge vom Surrealismus geschult und geschärft wurde, trifft fraglos zu, aber sicher ist auch, dass in der Schreckenslandschaft der Gedanke an Kunst weit weg war“[46] Aussagen wie diese tendieren dazu, nicht nur surrealistisch-künstlerischer Artikulation zu voreilig lebensbezogene Relevanz abzuspüren (die sie in spezifischer Weise beansprucht[47]), sondern auch die visuelle Wirkungsmächtigkeit des Krieges zu unterschätzen. In der unbestimmten „Grauzone der Überscheidung“[48] vage vermittelnd, werden so letztlich „Leben“ und „Kunst“ „für sich genommen“[49], gewichtet und in ein Wertesystem eingeordnet.

Aber ist es nicht die Absicht des Surrealismus, die Gegensätze zu vermengen, „Schwarz und Weiß aufeinanderprallen“ zu lassen, um Bewertungssysteme wie diese hinter sich zu lassen?

Surrealistischer Blick

Tatsächlich schlägt der Kriegsgefährte David Scherman eine die Trennung von surrealistisch-ästhetischer Praxis und Kriegsrealität überbrückende Perspektive vor: „Ich denke, in mancherlei Hinsicht war sogar der Krieg für sie ein Spaß, er war nämlich eine Abwechslung zu der Langeweile, zu dem, was sie während des Blitzkrieges in London machte.“[50]

Danach gefragt, ob er Lee Miller für eine bedeutende Kriegsphotografin hielte, antwortet Scherman: „[...] Ich denke, sie war eine nahezu bedeutende Kriegsphotografin. Ich denke, sie war eine bedeutende surrealistische Fotografin. Sie fotografiert das Außergewöhnliche, die Dinge, die

gegensätzlich waren. Ich denke nicht, dass sie besonders ... - Sie hatte einen Sinn für das Außergewöhnliche. Sie hatte beim Fotografieren einen surrealistischen Blick. Ich denke, dass sie keine bedeutende Fotografin der Kriegsgefechte war [...]. Sie war eher eine Fotografin der menschlichen Seite."^[51]

Die Abwägung zwischen Kriegs- und surrealistischer Fotografin, die Scherman in dem Bemühen um eine treffende Darstellung Lee Millers vornimmt, ist diffizil. Um auf ihrem schmalen Grat zu wandern, bedarf es denn auch mehr als die Auflistung einzelner Merkmale wie „Langeweile“, „Abwechslung“, „gegensätzliche Dinge“ und deren Zuordnung zu den Oberbegriffen *Surrealismus* und *Krieg*. Vielmehr balanciert Scherman die zwei fraglichen Begriffe aus, indem er die Merkmale wechselseitig an beiden erprobt.

Machen, de facto, die Teilnahme am Krieg und das fotografische Wiedergeben seiner sichtbaren Auswirkungen Lee Miller zur Kriegsfotografin (nicht zu einer „Surrealistin“), so ist sie in Anbetracht ihres surrealistischen Lebensgefühls nur „nahezu bedeutend“. Denn Lee Millers Interesse am Krieg und seiner Motivik ist (zumindest anfänglich) nicht aufklärerischer Natur (vgl. z.B. Robert Capa), sondern wird getrieben von dem Bedürfnis nach „Abwechslung“. In der Schwierigkeit, die Fotografin zwar als eindeutig bedeutend in ihrem Metier, aber nur uneindeutig als Kriegs- bzw. surrealistische Fotografin charakterisieren zu können, sucht Scherman nach treffenderen Bezeichnungen. Dabei moduliert er die von den Surrealisten anvisierte „Gegensätzlichkeit der Dinge“ in einen Lee Millerschen „Sinn für das Außergewöhnliche“ um. Der Begriff des Außergewöhnlichen ist in seiner Extension umfassender, insofern sich ein „über das Gewöhnliche Hinausgehendes“ sowohl mit surrealistischen wie mit Kriegserfahrungen vereinbaren lässt. Vor dem Hintergrund der Kriegsgeschehen verdichtet Scherman dabei gleichzeitig surrealistisches Agieren in seinem Facettenreichtum auf einen Teilbereich, den der visuellen Wahrnehmung: Der *surrealistische Blick*, der eben auch die Kriegsgefechte zu Kenntnis nehmen kann.

Die von Scherman vollzogene begriffliche Angleichung verallgemeinert zwangsläufig die Begriffe *Surrealismus* und *Krieg*, vermag in dieser Öffnung aber zwei Aspekte „aufeinanderprallen“ zu lassen, die widersprüchlicher nicht sein könnten und die den *surrealistischen Blick*, als dem von Lee Miller verfolgten fotografischen Prinzip, wesentlich ausprägen: Der „*Spaß* (am Krieg)“, der auf die „*menschlichen Seiten* (am Krieg)“ fokussiert.

Gefangen in dem *Wissen* um die NS-Verbrechen, lassen sich diese beiden Aspekte verstandesmäßig unmöglich miteinander vereinbaren. Kann doch *Spaß* in einem weiten Verständnis auch (Be-)Lust(igung), „Begerde“, „Leidenschaft“ bedeuten - Reizwörter, die jeglicher Pietät entbehren, gedenkt man der grausam Ermordeten. Reizwörter in positiver Umwertung aber auch für die künstlerischen wie wissenschaftlichen Theorien des Surrealismus^[52], weil sie mit ihrem assoziationsauslösenden Potenzial tradierte Normen schon auf der begrifflich-imaginativen Ebene zu untergraben versprechen.

Eine der tiefsten tabubrechenden Erschütterungen dieser Art ist das Aufgehen des Lustgefühls im Tod, besser noch: in der Sehnsucht danach. Eine geradezu „konvulsive“ Ambivalenz, die in gewisser Weise auch Roland Barthes in seinem Essay *Die Lust am Text* reflektiert:

Die Lust [...] gleicht jenem flüchtigen, unmöglichen, rein *romanhaften* Augenblick, den der Libertin am Höhepunkt eines gewagten Arrangement genießt, wenn er den Strick, an dem er hängt, im Moment höchster Wollust durchschneiden läßt. [...] nicht die Gewalt imponiert der Lust; die Zerstörung interessiert sie nicht; was sie will, ist ein Ort des Sicherlierens, der Reiß, der Bruch, die Deflation, das *fading*, das das Subjekt mitten in der Wollust ergreift.^[53]

Es drängt sich auf, den *Lust*-Begriff Barthes, der hier zum Zwecke der gedanklichen Differenzierung instrumentalisiert wird, mit dem surrealistischen Freiheitsbegriff zu vergleichen: „Für uns [...] heißt vom Verlangen reden vom Unbekannten reden.“ verkündet Constant, surrealistische Proklamationen referierend, noch 1949. „Denn das einzige, das wir vom Reich unserer Wünsche wissen, ist, daß sie auf unser immenses Freiheitsbedürfnis hinauslaufen.“^[54]

Aber ist *fading* die Form von Freiheit, die Lee Miller sucht? In ihren Tagebüchern schreibt sie: „Ich glaube, das wichtigste für mich ist, frei zu sein oder mich zu befreien. Ich brauche zugleich Sicherheit und Freiheit. Falls sich die Sicherheit nicht einstellt, hält mich der Kampf um meine Freiheit zumindest wach und lebendig.“^[55]

Spaß, Lust, Verlangen: Worum es hier geht, sind Bewusstwerdungsprozesse. Das Verlangen und die zahlreichen Experimente seiner Befriedigung, sind „notwendiges Werkzeug, um Ursprung und Ziel unseres Atmens, seine Möglichkeiten und seine Grenzen kennenzulernen.“^[56] Der Libertin und Lee Miller unterscheiden sich dabei hinsichtlich der Frage, auf welcher Seite der Grenze sie Position beziehen: Passives Wegrauschen in romanhaft-imaginative Virtualitäten? Sicherlierens des Ichs aus der Langweile des Lebens? Fotografische Manifestation eines über alles erhabenen Desinteresses - selbst an bis dahin unvorstellbaren zerstörerischen Gewalttaten? All das scheint Lee Miller nicht (mehr) zu genügen. Sie treibt das Sich-Bewusstwerden der eigenen *Lebendigkeit*, „Freiheit“, bestätigt Constant, „zeigt sich nur in der Kreativität oder im Kampf, und beide haben im Grunde dasselbe Ziel: Die Verwirklichung unseres Lebens.“^[57]

Um wach, lebendig zu bleiben, um sich seiner sicher fühlen zu dürfen, muss es Möglichkeiten zur Grenzdurchbrechung und Herausforderungen geben, in denen um Freiheit als eine *spürbare* Konfrontation mit dem Leben, gekämpft werden kann. David Scherman geht denn in seiner Charakterisierung Lee Millers auch noch einen Schritt weiter: „Surrealistische Fotografin“ zu sein heißt im Falle Lee Millers nicht primär, „Kriegsgefechte“ zu fotografieren. Sondern die Kriegsgefechte sind der *Anlass* - Anlass für eine fotografische Sichtweise, die auf die existentiell-bedrängenden Aspekte des Krieges fokussiert.

Bietet sich der Krieg im wahrsten Sinne des Wortes als „Kampfraum“ an, so fordert die Fotografie, die die Hinwendung nach außen, in „Lebensräume“ hinein, schon in methodischer Hinsicht verlangt, dazu heraus, sich einer bildnerischen „Kampftechnik“ zu bedienen.

Herausforderung Fotografie

Der Surrealismus bezieht als die erste Avantgarde-Bewegung die Fotografie neben Malerei, Objektkunst und Film als gleichrangiges Medium in ihren künstlerischen Schaffensprozess ein.^[58] Von einem naiven Standpunkt aus erscheint diese neu entdeckte mediale Vorliebe paradox, weil sie, so Rosalind Krauss, eigentlich angesichts der surrealistischen „Aversion gegen »die realen Formen der realen Objekte« hätte abgelehnt werden müssen“^[59].

Im Allgemeinen gilt Fotografie als „Inbegriff eines realistischen Mediums“^[60], das „Welt“ wirklichkeitsgetreu abbildet. Bei der Betrachtung von Fotografien lassen wir uns bestechen vom geradezu magisch wirkenden „*noema*“ der Fotografie: Das Glas, der Kopf, der Tisch - „*das da, genau das, dieses/r eine ist's!*“^[61]. Ein rational gesteuerter Verstand setzt sich gegen die Wirksamkeit dieses Illusionismus, der dem Bewusstsein die Wahrhaftigkeit des zu Sehenden glaubhaft machen will, zur Wehr. Bestrebt, sich vom trügerischen Schein der „Wirklichkeit“ nicht manipulieren zu lassen, wird nach einer in fotografischen Bildern verborgenen und dekodierbaren Zeichenhaftigkeit bzw. metaphorischen Übertragung vom fotografischen Bild in die Sprache gesucht. Nicht zuletzt, weil man (meist) dem, was man auf den Bildern (wieder)erkennt, nennbare Wörter und Begriffe zuordnen kann, die u.U. wiederum bestimmte Konzepte und Ideen repräsentieren, wird die Fotografie auch zum sprachlichsten und „zugänglichsten“^[62] aller bildnerischen Mittel erklärt. In der Hervorhebung des geistig-begrifflichen Potenzials spielen visuelle Wahrnehmung und fotografisch-bildnerische Gestaltung eine untergeordnete Rolle.^[63]

Vor diesem Hintergrund muss sich für Surrealisten die Konfrontation mit der in ihrer Sichtbarkeit zunächst so glaubhaften und dann zum Zeichen erklärten Fotografie zu einer Herausforderung größter Widerständigkeit steigern. Die Unterschiede zum oben geschilderten Fotografieverständnis liegen weniger in den Denkvoraussetzungen - auch die Surrealisten begreifen die „Wirklichkeit“ als gänzlich unzulänglich^[64] und konstatieren die „Objektivität“ der (fotografischen) „Geistestäube der 36 Grautöne“^[65]. Vielmehr unterscheidet sich der Umgang mit der Handhabbarkeit der Komplexität von Welt: Surrealistische Künstler lehnen es vehement ab, die „Realität“ in logisch-stringenten Bahnen eindeutiger Begrifflichkeiten und Zuordnungen zu fassen: „[Ich] fürchte [...] alles Dogmatische, die Systeme, die Definitionen [...] jedes Vorurteil, jede festgefügte Meinung“^[66], erklärt Philippe Soupault im Vorwort eines Bildbandes, in dem er von seiner Frau, der Fotografin Ré Soupault, portraitiert wird. Nicht nur im Umgang mit Sprache sondern auch im Medium der Fotografie fordert die surrealistische Theorie, den festen Konventionen von zu Benennendem und Ausdruck zu entkommen und die „Realität“ um Dimensionen des Unbewussten, Überraschenden, Fremden, Abgründigen, Wunderbaren zu erweitern.^[67]

„Die Widersprüche [die sich dabei] in bezug auf die Priorität von Sehen und Repräsentation, Präsenz und Zeichen [ergeben,] sind typisch für die [...] surrealistische Theorie“^[68] erklärt Rosalind Krauss. Aus surrealistisch-fotografiepraktischer Perspektive sind sie allerdings - entgegen der

Darstellung Krauss' - weitaus mehr als „merkwürdige Ungereimtheiten“^[69]. Sie sind konstituierend für das surrealistische Kunstschaffen. Denn nicht um die Entwicklung von Strategien für eine möglichst getreue Abbildung vorfindlicher „Wirklichkeit“ oder um die bildnerische Thematisierung ihrer Unfassbarkeit geht es primär, sondern um die *Ausnutzung* der Scheinhafteigkeits gefundener Phänomene zum Zweck der Durchbrechung tradierter Wahrnehmungs- und Aneignungskonventionen. Es geht darum, eine „Realität“ überhaupt erst zu *schaffen*. „Etwas so,“ erklärt Ernst Gombrich, „wie wir es in unseren Träumen tun. Wie wir das tun, wissen wir nicht.“^[70]

Die *fotografische Inszenierung des Unbekannten* als einer Imaginationsfreiräume bergenden Surrealität^[71]: Ist diese Aufgabe eine an sich schon aporetische, so wird das Freiheitsverlangen Lee Millers, ausgestattet „[...] mit der einzigartigen Sichtweise eines Menschen, der gewohnheitsmäßig eine Dimension über das hinaus[sieht], was sich uns allen als Oberfläche anbietet“^[72], durch die Herausforderungen der fotografischen Formung der Unvorstellbarkeiten des Krieges auf eine harte Probe gestellt.

Nachfolgend werden Lee Millers Inszenierungsmethoden am fotografischen Werk untersucht.

Glasglocken-Köpfe: *objets trouvés* ^[73]

Schon die so genannten „Glasglocken-Köpfe“ treiben ein makabres Spiel: Es handelt sich bei diesen *Inszenierungen des Suggestiblen* um in Sujet und Bildaufbau nahezu identische Aufnahmen von Lee Miller, Man Ray^[74] und Claude Cahun^[75]. Vor dunklem Hintergrund bildfüllend arrangiert, werden vermeintlich abgeschnittene Frauenköpfe auf einem kleinen Sockel unter einer großen Glasglocke und alles zusammen auf einem Tisch präsentiert, als wäre, in realiter, eine Enthauptung vollzogen und zelebriert worden.

Glasglocken sind eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Sie dienten einst dem Zudecken von Objekten, dem Einschließen von Gasen oder einem Vakuum. Aus ihrem ursprünglich Zusammenhang herausgelöst und zweckentfremdet, isolieren die Glasglocken nun die Köpfe vom Rest ihres Körpers, was ihnen den Status von reliquienartigen *objets trouvés*^[76] verleiht. Lee Miller „konserviert“ ihre Freundin Tanja Ramm, Claude Cahun sich selbst. Man Ray reicht seinen Frauenkopf dem einst wegen Sittlichkeitsverbrechen inhaftierten Skandalschriftsteller erotischer Literatur, dem Marquis de Sade, zum Geschenk dar.

In den drei Fotografien werden vor der Kamera uns vertraute Gegenstände in Szene gesetzt.^[77] Diese Szene wird dann, ihrer Unwahrscheinlichkeit zum Trotz Authentizität behauptend, als eine „real“ mögliche von einem betont neutralen Standpunkt aus dokumentiert. In der Neu-Kontextualisierung der Aufnahme öffnet sich demjenigen ein provozierend grausiger, die Enthauptung bildlich vor Augen führender Imaginationsraum, der an die Abbildungstreue der Fotografie glaubt. Für denjenigen, der dies nicht tut, entschlüsselt sich die Szenerie als eine Parodie auf die Evidenz des Realen. Der erste schockierende Eindruck der planvoll gestellten wie leicht durchschaubaren Konstruktion wirkt dann als Inszenierungs*idee* mehr oder weniger nachhaltig weiter. Genauer: Der Bruch der Suggestion ist eingeplant, denn das Erkennen der szenischen Fiktionalität ist die Voraussetzung dafür, dass die Inszenierungs*idee* in eine narrative Struktur überführt werden kann, die durch das groteske Aufeinanderprallen von *Glocke* und *Kopf* initiiert wird. Neue Sinnzusammenhänge nähren sich innerhalb dieser im wahrsten Sinne des Wortes eingeschlossenen Bild-Erzählsituation zusätzlich aus den durch den Titel ausgelösten Assoziationen (z.B. der Aura des Namens *de Sade*).

Somit liegt die von den „Glasglocken-Köpfen“ angeregte Imaginationsleistung wesentlich auf intellektuellen Ebenen des Bewusstseins: Indem er das „Dokumentierte“ als Unmöglichkeit durchschaut, rekonstruiert der Betrachter die ursprünglichen Bedeutungs- und Funktionszusammenhänge des auf der Fotografie zu Sehenden (- sofern er um sie *weiß*). Als visualisierte Begriffe^[78] löst er das zu Sehende von seinen herkömmlichen Bezeichnungen und Kontexten ab, um die in den neuen Anspielungsräumen zitierten Vorstellungsinhalte mit anderen visualisierten Begriffen zu konfrontieren. Die inszenatorische Methode zeichnet sich dadurch aus, dass sie das *noema* der Fotografie, also den Illusionismus der Gewissheit, gegen die Gewissheit der Illusion ausspielt, um eine Suche nach neuen Verweiszusammenhängen (sprachlichen Bezeichnungen) in Gang zu setzen, die die visuell erfahrene Absurdität einholen und neu fassen können.

Das Erzeugen begrifflicher Leerstellen, für die neue, verbale Ausdrücke gefunden werden müssen, indem Bedeutungen entlegener Bereiche in fremde Assoziationsräume verschoben und dort miteinander kombiniert werden, ist ein Prinzip, das viele surrealistische Fotografien mit unterschiedlicher Raffinesse verfolgen. Selten wird dabei die Tatsache, dass sich die sichtbaren Gegenstände unserer alltäglichen Welt keinesfalls völlig von ihren konventionellen Bezügen trennen lassen, so kreativ im Sinne geistiger Freiheit ausgeschöpft, wie in den „Glasglocken-Kopf-Portraits“. Das mag daran liegen, dass die bekundeten Interessen surrealistischer Manifester gar nicht darauf abzielen, geistige Aktionsräume für mögliche Betrachter zu schaffen. Vielmehr wird gefordert, *individuell-subjektivste* Imaginationsräume *für sich selbst* zurückzuerobern und *anderen* den Zugang zu verwehren: „Verweisen wir noch einmal darauf,“ betont Breton 1929, „daß der Surrealismus einfach danach strebt, unser gesamtes psychisches Vermögen zurückzugewinnen auf einem Wege, der nichts anderes ist als der schwindelnde Abstieg in uns selbst, die systematische Erhellung verborgener Orte und die progressive Verfinsterung anderer.“^[79]

Vielleicht aus der Verzweiflung heraus, das eigene Bewusstsein nie vollständig überwinden und deshalb auch die „Verfinsterung anderer“ lediglich punktuell denn „progressiv“ gestalten zu können, sprechen die Surrealisten den vorgefundenen *objets trouvés* die Fähigkeit zur Vermittlung fetischartig-magischer Dingerfahrung zu. Damit imaginieren sie eine *Aura* um gewöhnliche und vertraute Gegenstände herum, die demjenigen - gewissermaßen qua definitionem - eine Bedeutungsaufladung verspricht, dem die theoretischen Reflexionen des Surrealismus sowie ihr „Objekt-Wortschatz“ bekannt sind und der deshalb mediale Beziehungen zum „Surrealen“ herstellen kann. Wie zum Beweis des Vermögens, das Surreale einfangen zu können, werden ganze Klassifikationssysteme surrealistischer Objekte aufgestellt, die als Antwort auf die „Krise des Objekts“ das „wahnsinnige Untier >Gebrauch< umzingeln“^[80] sollen.

Auch Lee Miller probiert sich in der *Inszenierung des Magischen*, indem sie *objets trouvés* ins Zentrum der Bildaussage rückt. Ihr Portrait der Romanschriftstellerin Colette^[81] ähnelt in dieser Hinsicht den Fotografien von Jacques-Henri Lartigue^[82] oder Claude Cahun^[83]: Die Portraitierten „beschwören“ jeweils eine *Boule de Verre*. Diese *Kugeln der Wahrheit*, sind (wie Haare, Hände oder Katzen) „Objekte mit symbolischer Funktion“^[84] (Dali). Als Sinnbilder, deren genauer Gehalt im idealen Fall für immer im Dunklen bleibt, scheinen *objets trouvés* den Wirklichkeitsbegriff der Surrealisten vollkommen zu repräsentieren.

Bei Lee Millers *Colette* nun handelt es sich um eine fotojournalistische Auftragsarbeit für *Vogue*. Als Berichterstatterin ist Lee Miller vor die Notwendigkeit gestellt, die Imagination inspirierenden Impulse der Kugel Nicht-Eingeweihten zu vermitteln. Ob es ihr gelingt, durch kleinere Details bildinhärente Verweiszusammenhänge aufzubauen, die die „magischen“ Ursache-Wirkungs-Verhältnisse der Kugel zum Überrealen visuell evozieren und ahnen lassen; oder ob ihre *Boule de Verre* als lediglich „gemeine“ Glaskugel durch die physikalisch Gesetzmäßigkeiten der Lichtbrechung „schockiert“, deren „konvulsive Schönheit“ nur der an optischen Phänomenen Interessierte erfährt; oder *aber*, ob Lee Miller vielleicht gerade an diesen phänomenologischen „Wahrheiten“ anknüpft, um „Magie“ zu thematisieren, - all diese Fragen müssen hier undiskutiert bleiben. Deutlich aber tritt eine Problematik zu Tage: Dass offensichtlich die Absicht der „Verfinsterung“ nicht nur der Einführung in die eigene Subjektivität, sondern auch der Verallgemeinerung bedarf, um von *den anderen*, die verfinstert werden sollen, überhaupt als Konfrontation empfunden zu werden.

Lee Miller unterzieht den Wirkungsbereich der *objets trouvés* denn auch einer gründlichen Prüfung: Louis Aragon hatte behauptet, dass Bedeutungen erst entstünden, „wenn Teile der Realität (bis dahin bloße Erscheinungen) zusammengefügt werden“^[85]. Collagen, so Max Ernst, provozieren die „stärksten poetischen Zündungen“. Lee Miller versteht dies im Portrait des Objektkünstlers Joseph Cornell^[86] als Anweisung. Sie collagiert Cornells Profil, Boot, Kristallkugel und haargleichem Hanf, so dass sich der Betrachter eine eigene Joseph-Cornell-Posie dichten kann. Gleich einem Satz als einer komplexen Verbindung von Wörtern, birgt die fotografische Aufnahme, suprasegmentale Bedeutungsdimensionen, die über die Summe der Einzelbedeutungen ihrer Elemente hinausgehen.

Das Interessante an dieser Objektmontage ist die Beobachtung, dass sich hier eine Inszenierungsmethode andeutet, die das Surreale nicht mehr im Imaginativen verortet, sondern in die uns umgebene Welt hineinsetzt. Das Abfotografieren nämlich behauptet für das Cornell-Arrangement vor der Kamera gar nicht erst die Möglichkeit der Auffindbarkeit in der „realen“ Welt (vgl. *Glasglocken-Köpfe*), es erklärt auch nicht ein „real“ existentes Objekt zur Repräsentation eines virtuellen surrealen Konzepts (*Boules de Verre*), sondern die fotografische Dokumentation behauptet ihr eigenes inszeniertes Foto-Objekt-Dasein als ein surreal-reales. Rosalind Krauss stellt fest, dass „die gesamte Avantgarde der zwanziger Jahre [...] die Fotomontage als ein Mittel [verstand], das bloße *Bild der Realität* mit deren Bedeutung zu infiltrieren“^[87]. Lee Miller geht darüber hinaus: Indem sie das *Inszenierte in Szene* setzt und damit einen surrealistischen „Objekt-(Wort)Schatz“ *er*-findet (statt *vor*-findet), setzt sie Surrealität als gegeben voraus, um sich auf die Erfahrung derselben konzentrieren zu können.

Diesbezüglich subtiler noch wird das Surreale ins Werk gesetzt, wenn Lee Miller auf jeglichen Eingriff in die sichtbare Welt vor der Kamera

verzichtet und die *Realität* selbst *inszeniert*. In der Aufnahme des mit einem Leuchter „gekrönt“ Charlie Chaplin^[88] (das Portrait entstand noch bevor der Film *Lichter der Großstadt* in die Kinos kam) verschiebt sie die Blickachsen so lange, bis sich die in der sichtbaren Welt gegebenen Dinge anders konstellieren. „[...] Lee [wählte] häufig ungewöhnliche und extreme Winkel [...]“^[89] kommentiert Antony Penrose Lee Millers scharfe Beobachtungsgabe. „In einer Bewegung wird aus dem Bild als Subjekt ein Objekt, eine unabhängige *image trouvée*, das kraftvolle photographische Äquivalent zum surrealistischen >Objekt< [...]“^[90]

Auch diese Form der Sinnstiftung greift letztlich auf die Methode der Entfremdung, Neukontextualisierung und ungewöhnlichen Kombination visualisierter Begriffe zurück. Die Imaginationsleistung besteht im Unterschied zu den vorherigen Beispielen aber darin, dass die visuellen Begriffe auf der Grundlage der *visuellen Erfahrung* mit Welt kombiniert und rekonstruiert werden. Reduzieren die optisch-physikalischen Bedingungen des Mediums die Dreidimensionalität der sichtbaren Welt auf die Zweidimensionalität des fotografischen Bildes, so nutzt Lee Miller den Wegfall der räumlichen Dimension als einen Spielraum für Perspektivenverschiebung, innerhalb dessen sie, in Abhängigkeit ihres Standpunktes, neue formale Bezüge und damit auch Bedeutungszusammenhänge herstellt. Derjenige, der in der fotografischen Praxis und im Sehen geschult ist, vermag die Kameraposition auf „Brusthöhe / von schräg unten“ festzulegen. Lässt er sich auf das „Chaplin-Leuchter-Objekt“ ein, das auf dem Bild entsteht, so erfährt vielleicht auch er „die Fotografie von der Kehrseite“:

„Der Fotograf“, schwärmt Tristan Tzara, „hat ein neues Verfahren erfunden: er stellt in den Raum das Bild, das über ihn hinausgeht, und die Luft fängt es mit ihren verkrampften Händen und ihren geistigen Fähigkeiten ein und bewahrt es in ihrem Herzen. [...] Das Licht ist veränderlich auf dem kalten Papier, je nach der Erschütterung der Pupille, je nach seinem Gewicht und dem Stoß, den es hervorruft. Das Gerippe eines Baumes gibt eine Ahnung von einem Lager metallischer Adern, von einem weit ausladenden Kronleuchter. [...] Und was uns interessiert, ist ohne Grund und Ursache [...]“^[91]

Lockenköpfe: *images trouvées*

Der Surrealismus, so erläutert Uwe Schneede, setzt der restlichen Avantgarde mit Verachtung ein „inhaltlich gesättigtes, wirklichkeitsbezogenes [...] Programm“ entgegen, das die Frage nach der „Form hintan stellt“^[92]. Tatsächlich bestätigt die Art und Weise, in der die bisherigen Bilder besprochen und interpretiert wurden, diese These, indem sie das große Interesse der Surrealisten an der mentalen Konzeptionalisierung von Begriffen und am Spiel mit den *Bedeutungsinhalten* visueller Repräsentationen herausstellt. Solchermaßen den Surrealismus auf „Inhalte“ einer recht dürftig ausgestatteten Traumwelt^[93] zu reduzieren, greift zu kurz, wie Susan Sontag kritisiert. Lee Millers *images trouvées*, die die Welt *sehend* in ihrer surrealen Ausdehnung vermessen, fordern denn auch zu einer differenzierteren Betrachtung surrealistischer Formfindung auf.

Wer eine Wirklichkeit schaffen will, die „wirklicher als die Wirklichkeit“ ist, erklärt Ernst Gombrich, der muss nach Farben, Formen und Methoden suchen, mit denen sich neue, surreale Wirklichkeiten aufbauen lassen^[94]. Wer dem Unerwarteten und völlig Rätselhaften im Medium Fotografie begegnen will, der sucht in den Farben und Formen der Erscheinungen nach der visuell wahrnehmbaren Manifestation von Etwas, das ihm und anderen (noch) nicht erklärbar ist. Damit aber befindet sich ein Surrealist in einem grundsätzlichen Konflikt seiner bildnerischen Absichten: In dem Bestreben, das *Unbekannte in Szene zu setzen*, muss er ganz bewusst gestalterische Entscheidungen für oder gegen die ein oder andere Farbe oder Form treffen, muss sich aber gleichzeitig von der Vorsätzlichkeit und Nachvollziehbarkeit seines Tuns befreien, alles Vernunftbezogene ausschalten, seine Imagination entfesseln. Die zu beobachtende „konzeptionell begründete Stielfalt“^[95] surrealistischen Kunstschaffens, die Schneede zur Stützung seiner Behauptung heranzieht, ist, so gesehen, alles andere als ein Zeichen der Gleichgültigkeit gegenüber Form-Fragen. Im Gegenteil: Sie ist die methodische Voraussetzung, Ausdrucksformen bilden zu können, die begrifflich noch unbesetzt sind. Die Herausforderung der „Zurückeroberung des gesamten psychischen Vermögens“ liegt nicht zuletzt in der *formalen Objektivation* des freien Laufs der Phantasie und des Unbewussten.

Man kann sich die Faszination vorstellen, die Lee Miller und Man Ray befiel, als sie „durch Zufall“, einen sehr zufallgesteuerten fotografischen Prozess für sich entdeckten, der Objektivation schlechthin verspricht: die Solarisation.^[96] Schon sehr früh hatte André Breton automatistische Verfahren literarischen Schreibens als »Photographie des Denkens«^[97] bezeichnet. Wie in der *écriture automatique* die Schriftzeichen auf dem Papier dahin gleiten und reine Strukturgedichte aufzeichnen, so scheint die Fotokamera gleichsam automatisch das aufzuzeichnen, was wir sehen. Die Solarisation vervollkommen die Vorstellungen einer fotografischen *écriture automatique* in visueller wie theoretischer Hinsicht. Es handelt sich hierbei um einen fotochemischen Bildumkehrprozess, der vor allem in den kontrastreichen Bildpartien zum Tragen kommt, wenn die fotografische Emulsion stärker belichtet wird, als zu ihrer Maximalschwärzung erforderlich ist. So zeichnen sich während des Entwicklungsprozesses des Negativs durch Zwischenbelichtung in dunklen Bildbereichen graphisch helle Ränder ab (und umgekehrt). Sie offenbaren bis dahin unbekannte visuelle Strukturen, auf deren Entstehung der Fotograf nur begrenzt Einfluss nehmen kann.

In gelungener Weise veranschaulicht das Portrait von *Dorothy Hill*^[98] das schöpferische Potenzial der Solarisation (das Folgende konzentriert sich bewusst auf die Ausgestaltung des Haars). Am Scheitel über der Stirn, wo die dunklen Haare durch die frontale Ausleuchtung des Gesichts einzeln zu erkennen sind, werden schon bestehende Kontraste durch die Nachbelichtung erhöht: Die Zeichnung von Haarstruktur und Scheitel tritt geradezu „übernatürlich“ plastisch hervor. Dort, wo der flauschige Schal (?) die Haare zusammenhält und beide aufeinander treffen, bewirkt die zusätzliche Lichtzufuhr, dass Kontraste nivelliert werden: Tiefschwarz gesättigt verschmelzen Schal und Haar, so dass sich die „echten“ Haare nahtlos in die Schalfusen hinein verlängern. Dort, wo sich die „Haar-Schal-Spitzen“ wie ein Kranz rund um den Kopf vom hellen Hintergrund abheben, überführt der Solarisationsprozess den eigentlich dreidimensionalen Flausch in eine zweidimensional-malerische Flächigkeit und stößt im Prozess der Umkehrung der Grautonwerte die Enden wie kleine „Farb-Spritzer“ ab. Letztere referieren nicht nur auf die Wollstruktur des Überwurfs, von dem sich ebenfalls kleine Tupfen abheben, sondern kontrastieren in ihrer fast chaotischen Bewegungsdynamik die makellos-ruhige Ebenmäßigkeit von Gesicht und Hintergrund sowie die vergleichsweise geometrische Linienführung von Haare und Scheitel.

Der Anziehungskraft dieser „Imaginationstechnik“, die *das Bild der „Realität“ inszenieren lässt*, liegt in der „Wechselwirkung“ des „Unvorhersehbare[n] des Zufalls [...] mit den vorgewählten Strukturen“^[99]. Diese Wechselwirkung beruht auf einer Verfremdung der sichtbaren, „realen“ Form visueller Begriffe („Haar“). Im Unterschied zum *Chaplin*-Bild stellt sich im *Dorothy-Hill*-Portrait aber nicht die Frage *Was ist das, was wir Unbekanntes erkennen? Können wir es (hoffentlich nicht) „in die Alltagssprache [...] übersetzen“*^[100]? Sondern die Frage lautet: *Welche unbekanntesten Daseinsweisen lassen sich für das uns Vertraute vorstellen?* In dem Vermögen, das Haar als solches zu erkennen und sprachlich zu bezeichnen, wird das Bewusstsein durch die Verfremdungseffekte (deren Funktionsweise noch genauerer Untersuchung bedürfte) angeregt, neue begriffliche Vorstellungen dessen zu entwerfen, wie *Haar sein kann*.^[101]

Die Schwierigkeit der Anwendung dieses (halb-)technischen Verfahrens in der surrealistischen Gestaltung liegt in dem oben beschriebenen Grundkonflikt. Genauer: Sie liegt in der gezielten Nutzbarmachung eines automatistischen Formfindungsverfahrens, derer sich die Surrealisten in der Hoffnung bedienen, die Perspektivität und Konventionsgebundenheit ihres Bewusstseins überwinden zu können. Sie brauchen diese Verfahren, um „innere Vor-Bilder“^[102] zu finden, um dem „Geist Möglichkeiten zu schaffen, sich zu irren“, um „Gegensätze aufeinanderprallen zu lassen“, um die „Mechanismen der Logik“^[103] zu überwinden. In dem Maße aber, in dem man sich als Künstler „dem Zufall“ anvertraut, liefert man sich ihm aus: Die Verselbständigung des Materials und der Form schließt die *selbstbestimmte* Inszenierung des Unbekannten aus, zwingt dem *surrealistischen Blick* ihre Perspektive, die ja in gewisser Weise eine beliebige, keine frei gewählte ist, auf.

„Die Fotografen“, bemerkt Susan Sontag, „die sich auf Eingriffe in den angeblich oberflächlichen Realismus des fotografischen Bildes konzentrierten, wurden dem surrealen Charakter der Fotografie am wenigsten gerecht“^[104] - noch aus einem weiteren Grund: Wenngleich Grad und Wirkung der Solarisation nur begrenzt vorausplanbar sind, so ist die Solarisation doch als Technik erlernbar. Als stilistischer Effekt werden Farbumkehrprozesse adaptierbar und wie andere Effekte als „Requisit[...] aus dem surrealistischen Repertoire sehr schnell von der Mode aufgenommen“^[105]. Die Sammlung der *View-Fotocommunity* in der Online-Ausgabe des *Stern*^[106], Stichwort: „Surrealismus“, oder der Aufruf zur Beteiligung an „Surrealismus-Contests“ unter digitalen Bildgestaltern in Internet-Foren^[107] geben zu denken.

Lee Miller wäre denn auch nicht Lee Miller, wenn sie sich von solcherart Zufälligkeiten für immer hätte determinieren lassen. Lee Miller beobachtet und formt mit ihren eigenen Augen, untersucht die sichtbare Welt in allen Details. In ihren Aktaufnahmen^[108] beispielsweise „benutzte [sie] ihre Kamera so, als würde sie Plätzchen ausstechen und schneidet ein Stück aus der im realen Leben stattfindenden Szene aus. Ihre Behandlung des von ihrer Linse eingerahmten Elements lädt es mit einer Interpretation auf, die weit über die eigentliche Bedeutung hinausgeht.“^[109] Durch gezielte Fragmentierung der vorgefundenen „Realität“ *inszeniert* Lee Miller ihre *abstrakten Ideen* von Körper, indem sie letztere auf „reine“, sinnlich erfahrbare, amorphe Formen zurückführt.^[110] Lee Miller erstatet mit ihrer Kamera Rundungen und Flächen, visuelle Strukturen, die Licht und Schatten entstehen lassen.

In einem ihrer Zeitungsberichte für *Vogue* artikuliert sich Lee Millers visueller Zugang zu Welt. Dort beschreibt sie die Eindrücke ihres Besuchs bei der Schriftstellerin *Colette*:

Ihre Stimme war rau aber ihre Hand war warm und das Funkeln ihrer klaren schwarz umrandeten Augen korrespondierte mit den zahllosen im ganzen Raum verteilten Kristallkugeln [...] aus Glas. [...] Vor dem kalten, durch die großen Fenster einfallenden Licht bildet Colettes krauses Haar einen Heiligenschein um ihren Kopf. [111]

An wenigen Sujets lässt sich die surrealistische Auseinandersetzung mit der *Freiheit des Geistes* so klar herausarbeiten, wie am Beispiel der Darstellung von Haaren. Nicht nur bei den Surrealisten genießt das Haar Fetisch-Status, viele Bildbeispiele belegen dies. Und selbstverständlich weiß auch Lee Miller um diese magisch-symbolische Bedeutungsaufladung, wenn sie in ihrer Fotografie *Frau mit Hand auf dem Kopf*[112] die *Surrealität* des Haars *inszeniert*, indem sie seine *visuellen Strukturen* als Assoziationsraum für ihren Kampf um die Durchbrechung von Wahrnehmungskonventionen öffnet.

Folgt man mit den Augen den gekringelten Linien der Locken: Wo fangen sie an, wohin verlaufen sie? Folgen sie einer bestimmten Anordnung? Wo wird diese konsequent eingehalten? Wo durch die Finger umstrukturiert? Und wenn man die Augen zusammenkneift und sich nur auf die schwarzen „Schatten-Schluchten“ konzentriert, abstrahiert sich das Bild nicht immer mehr von dem, was wir „Locken“ *nennen*, was wir uns unter Locken *vorstellen*?

Lee Millers „großartige[r] Blick für ungewöhnliche Kompositionen“[113] flicht in einer fotografischen Choreographie von Handrücken, Rund des Kopfes, vier sich in die Kopffläche hineinkrallenden Fingern, widerständigen Lockenwirbeln, linear-parallele Steppung des hochgeschlossenen Kleidkragens, spitzen Fingernägeln und drei runden Kragenknöpfen ein dichtes Netz kompositorischer Referenzen, Analogien und Widersprechungen. Genau wie sie in dem Portrait Dorothy Hills mit den Möglichkeiten der Fotografie die gewohnte Wahrnehmung von Haaren an ihre Grenzen führt, indem sie den vermeintlichen fotografischen Abbildrealismus in malerisch-unscharfe Qualitäten überführt, so stellt sie im *Lockenkopf*-Portrait die menschlichen Wahrnehmungskategorien auf die Probe, indem sie das linear-graphische Potenzial der Fotografie ausspielt. Die unerwartete arabeske Verwirrung von Flächen, Linien und Wirbeln, die unsere Auge immer wieder im Bild kreisen lassen, bricht sich dabei an dem, was wir als visualisierten Begriff *Haar* augenblicklich zu erkennen meinen, was wir über die Bedeutung von Haar (für die Surrealisten, für uns persönlich) *wissen*.

„Das Foto legt die Spannen zwischen Realität und Wahrnehmungskonvention frei.“[114] begründet Andreas Haus das Interesse der Surrealisten am Medium Fotografie. Mit Lee Miller kann man ergänzen: Fotografie deckt die Spannen zwischen intellektuell-begrifflicher und visuell(poetisch)-formaler Begegnung mit Welt auf. Sensibilisiert durch ihren *surrealistischen Blick*, setzt Lee Miller genau diese Differenzen ins Werk. Sie instrumentalisiert die bestechend wirklichkeitsgetreue Wirkung von Fotografiertem, um die in ihren Fotografien abgebildete „ganz andere“ Realität zur Wirklichkeit zu erklären und die vorfindliche Realität infrage zu stellen.

In der Verkehrung des Surrealitäts- und Realitätsbegriffs, die auch andere Surrealisten wie Breton und Man Ray vollziehen[115], wird es dem surrealistischen Selbst- und Weltverständnis zur Aufgabe gemacht, der bisherigen Realität den Entwurf einer anderen Realität entgegenzusetzen. Hierzu bedarf es entsprechender Methoden: „[...] Sehen zu können,“ erklärt Salvador Dalí emphatisch, „ist ein vollkommen neues System geistiger Feldvermessung. Sehen zu können ist eine Art des Erfindens. [...] Fotografische Phantasie; weniger und schneller im Finden als die trüben Prozesse des Unterbewusstseins! [...] Fotografie, reine Schöpfung des Geistes!“[116]

Dalí stellt „die Unmittelbarkeit des Sehens - sozusagen dessen Wahrnehmungsautomatismus - der vorsätzlichen, reflektierenden Haltung des Denkens gegenüber“[117]. Doch nicht nur das: Er setzt einen Fotografie-Begriff an, der - entgegen fotografiethoretischer Annahmen des späten 20. Jahrhunderts[118] - in der Diskussion um Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriffe *Fotografie* nicht als defizitäres Abbildungsmedium voraussetzt. „Der anästhetische Blick des glasklaren Auges ohne Wimpern von Zeiss“ bildet *mehr* ab, als das menschliche Auge sieht. Fotografie erweitert somit die Kompetenz der Sprache - und damit auch des Geistes.

Vor diesem Hintergrund verwenden Lee Miller und andere Fotografen nicht von ungefähr das Szenario der *Isolierung* von Köpfen[119] als Träger des Bewusstseins. Sie definieren so die neue Realität als eine Entgrenzung des Selbst von Zeit und Raum. Damit begibt sich der Surrealist in das Spannungsfeld Raum / Zeit, in das bewegende Thema der Moderne, das zu Lösungen auffordert. Mit welchen Methoden auch immer man sich diesen nähert - man denke an Einstein oder Heidegger - für Lee Miller wäre „die Augen zu schließen [...] eine antipoetische Weise, Resonanzen wahrzunehmen.“[120]

Totenköpfe: „Believe it!“

Die im Sehprozesses empfangenen Resonanzen der Entgrenzung schwingen nach bis in die Konzentrationslager von Dachau und Buchenwald. David Scherman berichtet: „Wir waren die ersten die Dachau betreten. Lee und ich waren entsetzt über das, was wir sahen, aber sie war so fasziniert von den fotografischen Möglichkeiten, dass sie weiter Bilder machte - ungeachtet der Tatsache, dass wir einige unsagbar schreckliche Szenen sahen.“[121]

Welche Vergleiche halten diesen Fotografien von Leichenbergen[122] stand?

Die Figurenstudien von Raoul Ubac[123]? Körperfragmente, Arme, Beine, Rücken, Kopf, bildfüllend durchkomponierend weisen beide Bilder frappierende Ähnlichkeiten auf. - Selbstverständlich, es ist dies ein rein formaler Vergleich, denn Ubacs Menschen vor der Kamera standen nur Modell, sind nicht ermordet worden. Hingegen nähert sich Lee Miller ganz ohne den Einsatz künstlerisch-verfremdender Sandwich-Effekte ihren Sujets so sehr, dass man meint, den Verwesungsgeruch einzutmenen.

Ist der *Bethlehemitische Kindermord* vergleichbar, wie er beispielsweise von Nicolas Poussin oder auf verschiedenen Kirchenwänden dargestellt wurde?[124] All diese Bilder berichten von den blutrünstigen Auswirkungen ideologischer Irrationalitäten zweier Despoten. - Selbstverständlich: Das unsagbar grausame Metzeln der Nazi-Henker wird für uns immer Fakt bleiben, nie Legende werden.

Vielleicht das *Inferno*, gemalt von Taddeo di Bartolo?[125] Beide Darstellungen könnte man als Allegorie lesen für zu erleidende Höllenqualen und Unterwelt ...

Es geht hier mitnichten darum, die Verbrechen in den Konzentrationslagern zu relativieren. Sondern darum, die surrealistische Denkfigur - die Ablösung der „sinnlichen Erkenntnis“ von dem „dummen Rationalismus“ (Aragon) nachzuvollziehen und auf ihre Durchführbarkeit hin zu überprüfen. Es geht darum, die fast zwanghafte Notwendigkeit bildnerischer Auseinandersetzung in und mit existentiellen Situationen, wie sie etwa bei Hieronymus Bosch[126] über Louis Buñuel[127] bis heute immer wieder in Erscheinung tritt, zu erklären. Es gilt zu hinterfragen, was es mit der *Freiheit des Geistes* auf sich hat.

In diesem Sinne kommt Lee Miller mit dem Bild eines *SS-Wärters*[128], der nach der Befreiung des KZs gnadenlos zusammengeschlagen wurde, dem surrealistischen Anliegen am nächsten. Eine Affinität zu den Portraits des mit ihr befreundeten Picasso ist nicht zu verkennen. Schon gut 30 Jahre zuvor hatte sich Picasso von einer Grundvoraussetzung der traditionellen Malerei verabschiedet: dem Raumillusionismus der Zentralperspektive. Anstelle dessen führt er die im Raum sich bewegenden Figuren auf ihre Grundformen zurück und vergegenwärtigt ihre eigentlich nur im zeitlichen Verlauf wahrnehmbaren unterschiedlichen Ansichten in der Gleichzeitigkeit des fertigen Bildes. Ein „Gemisch“ von Formen[129], die auf essentiellere Sinnzusammenhänge verweisen. Durch diese ihm eigene Andeutungs-dramaturgie regt Picasso z.B. in *Guernica*[130] den Betrachter dazu an, das hinter dem Gemalten stehende reale Inferno aus den eigenen Tiefen des Bewusstseins heraus zu rekonstruieren, zu aktualisieren. Der Betrachter involviert sich, das Inferno wird zu seiner Sache.

In der Fotografie bedient sich die Funktion der Andeutung einer minimalistischen Gestaltung. Lee Miller reduziert ihre Aufnahme des KZ-Wärters durch Entkontextualisierung auf ein nüchtern-dokumentarisches, streng-frontal ausgerichtetes Brustportrait. Wirkungsvoll isoliert sie mittels erbarmungsloser Blitzlicht-Ausleuchtung das Gesicht in seiner brutalen Zurihtung. Ein unförmiges Oval mit spitzem Kinn und eckiger Stirn, dessen eingedrückten „Nasenflügel“ und verrückter „Kiefer“ sich links und rechts der „Blutspur“ aufzuklappen scheinen. Ein *Floating Head*[131] - mit einem Unterschied: Nicht der Liebreiz der einer schauspielernden Broadway-Schönheit, sondern die Emotionslosigkeit zweier „eingeklebter“, kreisrunder Pupillen, das einzige überhaupt noch Lebendige in dieser personifizierten Deformation, ziehen den Blick der Augenzeugin „magnetisch“

auf sich. Auch „der Betrachter wird unwillkürlich in das Bild hineingezogen“ so Calvocoressi über die KZ-Portraits Lee Millers, „und kann nicht umhin, sich in die Abgebildeten hineinzusetzen.“[132] - Kann nicht umhin, sich auszumalen, geschändet worden zu sein, Schänder zu sein, lebendig tot zu sein.

„Dem, was wir träumen können, fehlt es an Originalität.“[133] hatte Dalí als junger Surrealist festgestellt und die „Eroberung des Irrationalen“ in die fotografische Sichtbarkeit verlegt. Wenn nun Lee Miller im Fotografieren die vorfindliche Kriegsrealität zum Vorbild nimmt, kann sie das ihr sich darbietende Grauen nicht mehr übersteigern. Die Gewalt des Krieges entpuppt sich als eine *écriture automatique*, in die sie als Fotografin eingeschrieben wird, und konfrontiert sie mit unerträglicher „Originalität“. Sie ist nicht mehr Surrealistin, „um mit der Wirklichkeit zu experimentieren“[134], sondern die Surrealität experimentiert mit ihr jenseits der Grenzen ihres Bewusstseins. Eine Verkehrung von Agens und Patiens mit zerstörerischen Folgen für das Freiheitsbestreben, welches sich plötzlich gezwungen sieht, die Unfassbarkeit der Wirklichkeit *gläubhaft* machen zu müssen.

Zwangsläufig konfiguriert diese erneute Umwertung der Sur-Realitäts- und Wahrheitserfahrung das Regelwerk zwischen Sprache/Verstand und Fotografie/Visualität neu: „Ich flehe sie an, zu glauben, daß dies wahr ist.“[135] schreibt Lee Miller nach dem Besuch von Buchenwald an die Chefredakteurin der *Vogue*. Und wie, um sich in der Gefahr des Realitätsverlustes ihrer geistigen Werte und Normen zu versichern, beginnt sie in ihrer Berichterstattung Eindrücke „deutscher Normalität“ „wie Plätzchen“ auszuschneiden, zu collagieren, um „Schwarz und Weiß aufeinanderprallen“ zu lassen:

Deutschland ist ein schönes Land, gesprenkelt mit Dörfern wie Diamanten, befleckt mit Städten voll Schutt und bewohnt von Schizophrenen. Es hat blühende Bäume und Alleen, auf jedem Hügel thront ein Schloß. Die Weinberge an der Mosel und die frisch gepflügten Felder sind fruchtbar. Geschmeidige Birken und grazile Weiden flankieren die Flüsse, die kleinen Städtchen sind pastellfarben getüncht wie in einem modernen Wasserfarbenbild. Kleine Mädchen promenieren am Erstkommunionstag in weißen Kleidern und mit Blumenkränzen. Die Kinder haben Stelzen, Murneln, Kreisel und Reifen und spielen mit Puppen. Mütter nähen, fegen und backen, Bauern pflügen und eggen; alles genau wie bei richtigen Menschen. Aber sie sind keine. Sie sind der Feind. Dies ist Deutschland, und es ist Frühling.[136]

Eine *langage trouvée*, mit der Lee Miller gegen die Begrenzungen eines Surrealismus ankämpft, der im Nationalsozialismus geschichtliche Wirklichkeit wird.

Die Wirklichkeit: écriture automatique

Spaß, Lust, Verlangen, Begierde - „Nach der europäischen Katastrophe“, erklärt Theodor W. Adorno, „sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden.“[137]

Philippe Soupault, „als Zeuge und handelnde Person“ am Surrealismus beteiligt, entgegnet: „Trotz seiner allgemeinen Verbreitung [...] besitzt der Surrealismus eine große Macht. [...] Aus historischer Sicht kann man behaupten, dass er sich im Sande verloren habe, aber gleich einem Fluss mit unterirdischem Lauf grub er sich in der Tiefe sein Bett [...] und [wird] von bleibender Größe sein.“ - „als Ausdruck einer Haltung, einer geistigen Einstellung“[138]

Aus der hier skizzierten Perspektive, die den *surrealistischen Blick* als eine Methode von Sur-Realitäts-Entwurf begreift, setzen Fotografien von Leichenbergen die Postulate des surrealistischen Manifests von 1924 nicht außer Kraft. Sie erfüllen sie. Weil in den grausigen Fotografien Imaginationsräume entstehen, die an die Grenzen einer besonderen Fähigkeit des Mediums Sprache stoßen: ihrer Begriffsbildung. Es entstehen Symbole, die nicht mehr rational dekodierbar, sondern allenfalls über Emotionsskulpturen, erfahrbar sind. Sie bewegen sich auf einer visuell-existentiellen Ebene, die ihre eigene Bedeutsamkeit - und manchmal auch perverse Faszination - ausstrahlt, gerade weil sie so vereinnahmend entgrenzend ist.

Mit seinen „bizarren Szenen und dem schwarzen Humor“[139] nähert der Krieg in Lee Miller eine fotografische Sicht- und Ausdrucksweise, die nicht nur auf die existentiell-bedrängenden Aspekte des Krieges abzielt, sondern auf die *Bewältigung von Freiheit* überhaupt. Lee Millers *Totenköpfe* sind eine hochaktuelle Variation über die Grenzen von „intellektuellem Abendteuer“ und dem „Kampf visueller Erfahrung“[140]. Die Hervorbringung *konvulsiver Schönheit*, die man mit Rosalind Krauss[141] oder Hal Foster[142] als surrealistische Quintessenz bezeichnen könnte, ist hierbei ein konstituierendes Moment: „Mit der Kamera zu arbeiten, bedeutete fast eine Erlösung,“[143] erinnert sich die Kriegsphotografin Margaret Bourke-White. Die Formung des Grauens in Fotografie oder Wort ist *auch* eine Befreiung von der Entgrenzung: Leben zu können *trotz* des Terrors[144], *trotz* des Freiheitsverlangens des Geistes.

„Für die Zwanzigjährige aus einer Kleinstadt“, so Antony Penrose, muss es „berauschend“ gewesen sein, „an der Spitze einer schnellen Folge von Bilderstürmen zu stehen.“ Uns heute lässt Lee Millers Faszination für die „anarchische Rebellion, das entfesselte Denken, die sexuelle Freizügigkeit und die reine Freude“[145] milde lächeln. Vielleicht, weil wir uns, nach der erklärten Unglaubwürdigkeit von Meta-Erzählungen „ausgekämpft“ haben?[146] Weil wir die Sprache als ein Medium schätzen, die sinnliche Erfahrung hinter uns zu lassen?[147] Vielleicht auch, weil sich die Bilderstürmer von heute anderer Methoden bedienen?

Im Jahre 2002 bezeichnete der Komponist Karl-Heinz Stockhausen das in Sekundenschnelle senkrecht nach unten in sich zusammensackende und entmaterialisierende World Trade Center, das immer wieder von den Medien reproduziert und von unzähligen Fernsehzuschauern immer wieder in Zeitlupe durchlebt wurde, als „das größte Kunstwerke, das es je gegeben hat“. Er löste damit einen weltweiten Eklat aus.

„Ich sage den Leuten immer, ich habe nicht eine einzige Minute meines Lebens verschwendet. Ich habe wundervolle Augenblicke erlebt. Aber ich weiß nun: Falls ich alles noch einmal beginnen könnte, wäre ich noch freier in meinem Denken, meinem Körper und meinen Gefühlen. Vor allem würde ich versuchen, diese Glocke des Schweigens zu durchbrechen, die sich über mir schließt, sobald es sich um Gefühle handelt.“[148]

[*]Der vorliegende Beitrag geht aus einem Vortrag im Kunstmuseum Wolfsburg hervor, der anlässlich einer dem fotografischen Werk Lee Millers gewidmeten Ausstellung gehalten wurde. Zahlreiche Fotos von Lee Miller, die hier aus rechtlichen Gründen nicht unmittelbar in den Essay integriert werden konnten, finden sich auf folgenden Websites:

<http://www.leemiller.co.uk/main.aspx>

http://www1.ndr.de/ndr_pages_std/0,2570,OID3009992_REF1108,00.html

<http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1241>

<http://www.photonet.org.uk/index.php?id=103,354,0,0,1,0>

[1] Soupault, Philippe (aus dem Nachlass, dt. 2003): *Was blieb von unseren Leidenschaften?* - In: Soupault, Ré (2003): Philippe Soupault.Portraits. Fotografien 1934-1944. - Hrsg. v. Manfred Metzner. Mit einem Essay von Philippe Soupault (aus dem Französischen. von Ré Soupault). - Heidelberg: Wunderhorn Verlag. S.11 f.

[2] Breton, André (frz. 1924, dt. 1968): *Erstes Manifest des Surrealismus*. Übersetzt von Ruth Henry. - Hier in: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hgg.)(2003): *Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*. Bd. I: 1895-1941. - Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. - Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S.543. [Studienausgabe]

[3] Man-Ray, *Noir e Blanche*, Paris 1926:

<http://moma.org/images/collection/FullSizes/02343002.jpg>

[4] Aragon, Louis (frz. 1926, dt. 1969): *Le paysan de Paris*. (Dt.:Der Pariser Bauer.) - Übersetzt von Rudolf Wittkopf. - Hier in: Harrison, Charles /

Wood, Paul (Hgg.)(2003): Bd. I, S.539 ff, hier: S.541.

[5] Bohrer, Karl-Heinz: *Wer war Nadja?* - In: Breton, André (1928, hier dt.2002): *Nadja*. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.141-155, hier S.155. [Nachwort]

[6] Vgl. das letzte Kapitel, *Der Traum des Bauern*, in: Aragon, Louis (1926, hier dt.1996): *Der Pariser Bauer*. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.217-234.

[7] Soupault, Philippe (aus dem Nachlass, dt. 2003) - In: Soupault, Ré (2003): S.14.

[8] Breton, André (1928, hier dt.2002): S.139.

[9] Pablo Picasso, *Lee Miller*, Mougins 1937 (Serie von vier Bildern, Öl auf Leinwand):

http://www.nationalgalleries.org/collections/top_ten_search.php?objectId=8722

<http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso116.html>

http://www.seniorplanet.fr/mag/html/img/12171_23120.jpg

[10] Roland Penrose, *Picknick in Mougins*, 1937 (darauf: Lee Miller mit Hut):

<http://www.rolandpenrose.co.uk/images/photos/large/1006.jpg>

Lee Miller, *Picknick in Mougins*, 1937 (hinten rechts: Roland Penrose)

<http://www.faz.net/m/{F748607C-09DE-4E1E-83F0-F40DCF4F4F5E}picture.jpeg>

[11] Roland Penrose, *Lee Miller*, England 1947 und 1946 (Öl auf Leinwand); 1937 (Photographie):

<http://www.rolandpenrose.co.uk/images/bookpics/366.jpg>

http://www.leicestergalleries.com/provenart/dealer_stock_details.cgi?d_id=&a_id=10802

<http://www.posterspoint.com/laminas/mcg/p/P930.jpg>

[12] Man Ray, *Lee Miller mit ihrem Vater Theodore Miller*, Paris 1931. - In: Calvocoressi, Richard (2002): *Lee Miller. Begegnungen. Die Porträts einer großen Fotografin des 20. Jahrhunderts*. - Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung. S.6.

[13] Man Ray (1992): *Man Ray. 1890-1976*. - Mit einem Vorwort von L. Fritz Gruber. - Köln: Taschen. S.22.

[14] Gruber, L. Fritz. - In: *Man Ray (1992)*: S.6.

[15] Cocteau, Jean (Regie)(1930): *Blut eines Dichters*. - Mit Lee Miller, Enrique Rivero, 55 Min. - Frankreich.

http://www.mitternachtskino.de/dasbluteinesdichters_streif.jpg

[16] Man Ray, *Object to destroy*, Paris 1932:

http://www.tate.org.uk/collection/T/T07/T07614_9.jpg

[17] Man Ray, *Die Herrschaft der Materie über den Gedanken* (Lee Miller); *Lee Miller*, beide 1929:

<http://home.sprynet.com/~mindweb/manray2.jpg>

<http://perso.orange.fr/dufner/histoire/images/manray3-petite.jpg>

[18] George Hoyningen-Huene, *Lee Miller*, um 1930:

<http://media3.washingtonpost.com/wp-dyn/content/photo/2005/11/23/PH2005112302122.jpg>

[19] Edward Steichen, *Lee Miller | Kotex-Reklame*, 1928:

<http://www.mum.org/LeeMil.gif>

<http://media3.washingtonpost.com/wp-dyn/content/photo/2005/11/23/PH2005112302122.jpg>

[20] Breton, André: *Die Gesichter der Frau*. - In: Ray, Man (1980): *Photographien Paris 1920-1934*. - Mit Texten von Man Ray, Paul Éluard, André Breton, Marcel Duchamp, Tristan Tzara. Eingeleitet von Andreas Haus. - Schirmer / Mosel. S.43 f.

[21] Lee Miller, *Selbstportrait*, 1932:

<http://www.leemiller.co.uk/images/leelarge.jpg>

[22] Lee Miller in ihrem Tagebuch. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995): *Lee Miller. Der Weg auf die andere Seite des Spiegels*. - Unter Mitarb. v. Antony Penrose u. David Scherman. - Frankreich: Terra Luna Films; La Sept/Arte; Artemis Prod. e.a. [Filmdokumentation]

[23] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[24] Vgl. Lee-Miller-Archiv > Registerkarte: *Photo Gallery & Print Sales* > Registerkarte: *Fashion*

<http://www.leemiller.co.uk/index.html>

[25] Lee Miller als Kriegsberichterstatlerin, 1944:

http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/38519000/jpg/_38519337_300mil.jpg

[26] David E. Scherman, *Lee Miller in Hitlers Badewanne*, München 1945:

http://www.portalkunstgeschichte.de/images/lee_in_der_badewanne1157988960.jpg

[27] Vgl. Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[28] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[29] Vgl. Bedeutungserklärung zu in: Paul, Hermann (¹⁰2002): Deutsches Wörterbuch. - 10., überarb. u. erw. Aufl. v. Helmut Henne, Heidrun Kämper u. Georg Objatel. - Tübingen: Max Niemeyer. S.680.

[30] Vgl. Breton, André (1929): *Zweites Manifest des Surrealismus*. - Hier: Ders.(dt. 1968): Die Manifeste des Surrealismus. - Reinbek: Rowohlt.

[31] Jammers, Martina (2006): *Lässig in Hitlers Badewanne*. - In: F.A.Z. - 29.12.2006, Nr.302, S.35.

<http://www.faz.net/s/Rub117C53CDF414415BB243B181B8B60AE/Doc~E8C85D328421F4501BED47C572D1361F7~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

[32] Vgl. Calvocoressi, Richard (2002): S.6.

[33] Menzel-Ahr, Katharina (2005): Lee Miller. Kriegskorrespondentin für Vogue. Fotografien aus Deutschland 1945. - Marburg: Jonas Verlag. S.19.

[34] Vgl. z.B.: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*. - Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 10.03-29.05.2005, Hamburger Kunsthalle. - Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S.216. [Kurzbiographie]; Calvocoressi, Richard (2002): S.16; Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.19;

Tanabe, Kunio Francis (2005): *Beauty and the Beasts*. - In: Washington Post, Sunday, 27. November, 2005, Onlineversion. [Rezension d. Biographie: Burke, Carolyn (2005): Lee Miller: A Life. - Random House Inc.]

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/11/23/AR2005112302119.html>

[35] Vgl.: Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.19.

[36] Jammers, Martina (2006)

[37] Vgl. Calvocoressi, Richard (2002): S.6.

[38] Ebd.: S.8.

[39] Vgl. Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.8.

[40] Calvocoressi, Richard (2002): S.7.

[41] Vgl. Kommentierung in: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[42] Hörner, Unda (2002): *Madame Man Ray*. Fotografinnen der Avantgarde in Paris. - Berlin: ebersbach. S.186.

[43] Vgl. z.B. Gliederung des Bildteils im Katalog von Calvocoressi, Richard (2002).

[44] Vgl. Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.19.

[45] Vgl. Calvocoressi, Richard (2002): S.8.

[46] Detterer, Gabriele (2006): *Zwischen den Genres. Bewegtes Leben* - die Fotokünstlerin und Bildjournalistin Lee Miller im Kunstmuseum Wolfsburg. - In: NZZ Online - Neue Zürcher Zeitung, 17. November 2006.

<http://www.nzz.ch/2006/11/17/fe/articleEN4Q3.html>

[47] Vgl. Soupault, Philippe (aus dem Nachlass, dt. 2003): S.7.

„Tatsächlich halte ich diese Bewegung für die heftigste und sichtbarste Revolte einer ganzen Generation.“

[48] Detterer, Gabriele (2006)

[49] Vgl. Aragon, Louis (frz. 1926, dt. 1969), s. Fußnote 4.

[50] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[51] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[52] Vgl. den Ausstellungstitel: *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*. (Schneede, Uwe (Hg.)(2005))

[53] Barthes, Roland (frz. 1973, hier: dt. 1974): *Die Lust am Text*. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.13 f.

[54] Nieuwenheys, Constant A. (gen. Constant)(frz. 1949, dt.1981): *Es ist unser Verlangen, das die Revolution zustande bringt*. - Hier aus: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hgg.)(2003): Bd. II, S.788.

[55] Lee Miller in ihrem Tagebuch. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[56] Nieuwenheys, Constant A. (gen. Constant)(frz. 1949, dt.1981): S.788.

[57] Ebd.

[58] Vgl. Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.7. [Vorwort]

[59] Krauss, Rosalind E. (1981): *Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus*. - In: Dies. (dt. 2000): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. - Hrsg. mit einem Vorw. v. Herta Wolf. Aus d. Am. v. Jörg Heininger. - Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst. S.129-162, hier: S.139.

[60] Krauss, Rosalind E. (1981): S.139.

[61] Barthes, Roland (1980, hier dt. 1985): *Die helle Kammer*. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 12 u. 86 f.

[62] Vgl. Sontag, Susan (1979, hier dt. 1980): *Objekte der Melancholie*. - In: Dies. (1977, hier dt.1980): *Über Fotografie*. - Frankfurt a.M.: Fischer, Taschenbuch Verlag. S.53-83, hier: S.53.

[63] In einer Rezension des Buches *La photographie plasticienne. Un art paradox*. umreißt Fabian Stech die Kerngedanken der Autorin Dominique Baqué: „Wenn Künstler nunmehr Fotografien fotografieren oder Reproduktionen reproduzieren, dann wird das ikonografische Material zwar immer ärmer, aber gleichzeitig durch Theorien, Konzepte und Ideen ergänzt. Die Betrachtung solcher Bilder wie z.B. von Richard Prince oder Sherry Levine wirft das Sehen, da es nicht mehr viel zu sehen gibt, auf das Denken zurück.“

Stech, Fabian: *La photographie plasticienne*. - In: Kunstforum international, Dez. 1999. [Rezension]

- [64] Vgl. Schneede, Uwe: *Das surrealistische Bild*. - In: Ders. (Hg.)(2005): S.43.
- [65] Dali, Salvador (1927): *Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes*. - In: Kemp, Wolfgang (1999): *Theorie der Fotografie 1912-1945*. Bd.II - München: Schirmer / Mosel. S.96-98, hier S.97.
- [66] Soupault, Philippe (aus dem Nachlass, dt. 2003) - In: Soupault, Ré (2003): S.14.
- [67] Vgl. Schneede, Uwe: *Das surrealistische Bild*. - In: Ders. (Hg.)(2005): S.43.
- [68] Krauss, Rosalind E. (1981): S.139.
- [69] Vgl. Krauss, Rosalind E. (1981): S.139.
- [70] Gombrich, Ernst(hier dt. ¹⁶1996): *Die Geschichte der Kunst*. - 16.erw., überarb. u. neu gestaltete Ausg. in Broschur. - Berlin: Phaidon. S.592.
- [71] Vgl.: Nieuwenheus, Constant A. (gen. Constant)(frz. 1949, dt.1981): S.788.
- [72] Penrose, Antony (Hg.)(1995): *Apropos Lee Miller*. - Frankfurt a.M.: Verlag Neue Kritik. S.20.
- [73] Vgl. in Bezug auf die folgenden Abschnitte z.B. auch:
Kranzfelder Ivo: »Nur die Versuchung ist göttlich«. *Zum Gebrauch der Photographie durch die Surrealisten*. - In: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.15-20. Oder: Krauss, Rosalind E. (1981).
- [74] Die Bilder Man Rays, *Hommage à D.A.F. de Sade*, 1930-31, und LeeMillers, *Tanja Ramm*, 1931, sind abgebildet in: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.141.
- [75] Claude Cahun, *Selbstportrait*, 1925
<http://www.stylusart.com/noticias/claudecahun/foto0.jpg>
- [76] *Objets trouvés* sind vorgefundene, alltägliche Gegenstände, die aus ihrem Zusammenhang gelöst in künstlerische Zusammenhänge eingefügt werden.
- [77] Was Detailabweichungen der Inszenierungen über Absicht und Vermögen der Fotografen aussagen, sei im Rahmen dieser Untersuchung dahingestellt, hier es geht um das Aufzeigen grundsätzlicher Methoden.
- [78] Bedeutungs- und Vorstellungsinhalte, die auf den Fotografien durch einen Gegenstand repräsentiert werden, so dass man sie sehen und mit einem (konventionellen) sprachlichen Ausdruck festlegen kann, werden im folgenden „visualisierte Begriffe“ genannt.
- [79] Breton, André (1929): *Zweites surrealistisches Manifest*. - Hier: Ders. (1968): *Die Manifeste des Surrealismus*. - Reinbeck, S.65.
- [80] Zitiert nach: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.75.
- [81] Lee Miller, *Colette (mit Glaskugel)*, Paris 1944. - In: Calvocoressi, Richard (2002): S.103.
Vgl. auch: Lee Miller, *Colette*, Paris 1944:
<http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/36.jpg>
- [82] Jacques-Henri Lartigue, *La Boule de Verre*,1931. - In: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.79.
- [83] Claude Cahun, *Selbstportrait mit glänzender Kugel*, ca.1927:
http://www.dia.org/art/comping/1981_2000_300ppi/1993.25.jpg
- [84] Vgl. Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.75.
- [85] Vgl. Aragon, Louis (1935): *John Heartfield und die revolutionäre Schönheit*. - Zitiert nach: Krauss, R.E. (1981): S.148.
- [86] Lee Miller, *Joseph Cornell*, New York 1933:
<http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/84.jpg>
- [87] Krauss, Rosalind E. (1981): S.147. [Hervorhebung von der Autorin, R.Z.]
- [88] Lee Miller, *Charlie Chaplin*, Paris 1930:
<http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/48.jpg>
- [89] Penrose, Antony (Hg.)(1995): S.22.
- [90] Ebd.: S.23.
- [91] Tzara, Tristan (1922): *Die Fotografie von der Kehrseite*. - Vorwort zu einem Fotobuch von Man Ray (*Le Champ délicieux*, Paris 1922). - Hier zitiert nach: Kemp, Wolfgang (1999): *Theorie der Fotografie*, Bd.II, 1912-1945. - München: Schirmer / Mosel. S.94.
- [92] Schneede, Uwe: *Surrealismus, Subst., m.* - In: Ders. (Hg.)(2005): S.10.
- [93] Sontag, Susan (1979, hier: 1980): S.53.
- [94] Vgl. Gombrich, Ernst (hier dt. ¹⁶1996): S.594.
- [95] Schneede, Uwe: *Surrealismus, Subst., m.* - In: Ders. (Hg.)(2005): S.10.
- [96] Lee Miller. *Solarisiertes Selbstportrait*, Paris 1930:
<http://www.humboldt.edu/~cs7005/slides/55mr2.jpg>
- Vgl. auch: Lee Miller, Man Ray beim Rasieren, Paris um 1929. - In: Calvocoressi, Richard (2002): S.7.
- [97] André Breton. - Zitiert nach Kranzfelder Ivo: »Nur die Versuchung ist göttlich«. [...] - In: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.15.

[98] Lee Miller, *Dorothy Hill*, New York 1933:

<http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/83.jpg>

[99] Schneede, Uwe: *Das surrealistische Bild*. - In: Ders. (2005): S.44 f.

[100] Vgl. Breton, André (1924): *Erstes surrealistisches Manifest*. - In: Ders. (1968): *Die Manifeste des Surrealismus*. - Reinbeck.

[101] Vgl. André Breton, Fußnote 2.

[102] Breton, André (frz. 1928): *Der Surrealismus und die Malerei*. - In: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hgg.)(2003): Bd. I, S.553.

[103] Vgl. Breton, Aragon, Soupault in den Fußnoten 2,4 und 7.

[104] Sontag, Susan (1979, hier: 1980): S.54.

[105] Vgl. ebd.

[106] <http://view.stern.de/fc/keyword/Surrealismus/?amp;page=1>

[107] http://www.psd-tutorials.de/modules/Forum/32_user-battles-2d-1vs-1/11669-3erbattle-3vs3-pause-17.html

[108] Lee Miller, *Akt nach vorne gebeugt*, Paris 1931:

<http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/49.jpg>

Lee Miller, *Akt*, Paris 1930:

<http://www.artnet.com/Magazine/news/wrobinson/Images/wrobinson4-10-14a.jpg>

Man Ray, *Lee Miller*, 1930:

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/surrealism/images/leemiller.jpg>

[109] Penrose, Antony (Hg.)(1995): S.23.

[110] Vgl. zur Bedeutung des menschlichen Körpers im Surrealismus auch den Online-Kommentar zur aktuellen Ausstellung *Surreal Things. Surrealism and Design*. im Victoria and Albert-Museum, London, 29.03.-22.07.2007. [Homepage des V&A, eingesehen am 20.04.2007]

http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1558_surrealthings/flash/home.php

[111] Miller Lee in einer Reportage für *Vogue*, London. - In: Calvocoressi, Richard (2002): S.103.

Vgl.: Lee Miller, *Colette*, 1944:

<http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/36.jpg>

[112] Lee Miller, *Woman with Hand on Head*, 1930:

<http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/46.jpg>

[113] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[114] Haus, Andreas (1982): *Fotografie und Wirklichkeit*. - In: Amelunxen, Hubertus (Hg.)(2000): *Theorie der Fotografie*. Bd. IV, 1980-1995. - München: Schirmer / Mosel. S.89-93, hier: S.91.

[115] Werden die experimentellen Fotogramme Man Rays vor dem Hintergrund unseres alltäglichen Realitätsverständnisses als „extremen Gegenpol zur kontextabhängigen, scheinbar reinen Wiedergabe“ betrachtet (vgl.: Ivo Kranzfelder in: Schneede, Uwe (2005): S.15 f.), so klärt Rosalind Krauss auf: „Breton protestierte [...] gegen die Charakterisierung der Rayogramme als abstrakt oder die Behauptung eines Unterschieds zwischen Man Rays kameraloser Fotografie und jener, die mit einem gewöhnlichen Objektiv aufgenommen wurde.“ (Krauss, Rosalind E. (1981): S.140.)

[116] Dali, Salvador (1927): *Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes*. - In: Kemp, Wolfgang (1999): S.97 f.

[117] Krauss, Rosalind E. (1981): S136.

[118] Vgl. Rosalind Krauss (1978): „Mit Sprache umzugehen bedeutet, das Vermögen zu haben, zu konzeptualisieren - zu evozieren, zu abstrahieren, zu postulieren - und die Gegenstände, die dem Gesichtssinn zugänglich sind, einfach hinter sich zu lassen.“

Krauss, Rosalind E. (1978): *Nadar nachspüren*. - In: Dies. (1990, dt.1998): *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. - München: Wilhelm Fink. S.21-39, hier: S.33.

[119] Lee Miller, *Floating Head* (Mary Taylor), New York 1933:

<http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/77.jpg>

[120] Dali, Salvador (1927): S.97.

[121] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[122] Lee Miller, *Buchenwald*, 1945:

http://www.solromo.com/art_foto/fotos_foto/sonderk13.jpg

[123] Raoul Ubac, *Penthésilée*, 1938:

http://www.artnet.de/artwork_images_114125_226867_raoul-ubac.jpg

[124] Nicolas Poussin, *Bethlemitischer Kindermord*, 1625/26, Paris, Musée du Petit Palais:

<http://www.uni-leipzig.de/ru/bilder/umwelt.jes/poussi01.jpg>

Bethlemitischer Kindermord, 1407, Terlan / Südtirol [Detail]

http://www.burgenseite.com/faschen/terlan_ritter_5.jpg

[125] Taddeo di Bartolo, *Inferno - Lucifero*, 1396, San Gimignano:

<http://www1.appstate.edu/~gravetts/images/lucifer.jpg>

[126] Vgl. Hieronymus Bosch, *Hölle*, rechter Flügel des Triptichons "Garten der Lüste"

http://www.sgipt.org/galerie/gdl_ru.jpg

[127] Luis Bunuel (Regie / Drehbuch) / Salvador Dalí (Drehbuch): *Un Chien Andalou* - Frankreich 1928, 23 min:

http://www.deutsches-filminstitut.de/caligari/dp2fc4849_01.jpg

[128] Lee Miller, *SS-Gefängniswärter*, Buchenwald, April 1945. - In: Calvocoressi, Richard (2002): S.115.

Vgl.: Lee Miller, *Geschlagene SS-Männer um Erbarmung bettelnd*, Buchenwald, April 1945:

<http://clio.revues.org/docannexe/image/1396/img-1.jpg>

[129] Vgl. Gombrich, Ernst (hier dt. ¹⁶1996): S.574.

[130] Pablo Picasso, *Guernica*, 1937:

http://www.hyperhistory.com/online_n2/people_n2/persons6_n2/images_persons6/guernica.jpeg

[131] Vgl. Fußnote 119: Lee Miller, *Floating Head* (Mary Taylor), New York 1933:

<http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/77.jpg>

[132] Calvocoressi, Richard (2002): S.14.

[133] Dalí, Salvador (1927) - In: Kemp, Wolfgang (1999): S.97.

[134] Vgl. Penrose, Roland (1937): *Warum ich Maler bin*. [s. Anmerkung] - Hier zitiert nach: Penrose, Antony (engl. 2001, dt. 2002): *Das Haus der Surrealisten. Der Freundeskreis um Lee Miller und Roland Penrose*. - Mit Fotografien von Alen MacWeeney. - Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung. S.9.

[135] Lee Miller an Audrey Withers, *Vogue*, 1945. - Hier zitiert nach: Penrose, Antony (1995): S.34.

[136] Miller, Lee (?1996): *Der Krieg ist aus. Deutschland 1945*. - Aus dem Englischen von Flora Falke. Mit einem Text von Karin Wieland. - Berlin: Elefanten Press.

[137] Vgl. Adorno, Theodor (1956/1958): *Rückblickend auf den Surrealismus*. - Hier in: Bürger, Peter (Hg.)(1982): *Surrealismus*. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S.32-36, hier: S.33.

[138] Soupault, Philippe (aus dem Nachlass, dt. 2003): S.16.

[139] Vgl. Calvocoressi, Richard (2002): S.8.

[140] Vgl.: Fleckner, Uwe: *Der Kampf visueller Erfahrung. [...]*. - In: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.23.

[141] Krauss, Rosalind E. (1981): S.158.

[142] Foster, Hal (1993, hier: ?1997): *Compulsive Beauty*. - Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

[143] Margaret Bourke-White in ihren Memoiren. - Hier zitiert nach: Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.157.

[144] Vgl.: Bohrer, Karl Heinz (1970): *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. - München: Carl Hanser Verlag.

[145] Penrose, Antony (Hg.)(1995): S.21 f.

[146] Welsch, Wolfgang (Hg.)(1988): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Mit Beiträgen v. J. Baudrillard ... - Weinheim: VCH, Acta Humanoria. S.12.

[147] Vgl. das Zitat Rosalind Krauss', Fußnote 118.

[148] Lee Miller in ihrem Tagebuch (?) - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

Vgl. auch: Miller, Lee (1947): *Nenn ein Kätzchen Leesle*. - In: Penrose, Antony (Hg.)(1995): S.112.

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
komparatistische Internet-Zeitschrift ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Komparatistik Online
2006.1

Editorial

Le Décodeur

Houellebecq

Sebald

Da Vinci Code

Lee Miller

Ausstellung

Rezension Waldenfels

Rezension Foucault

Rezension Roggenkamp

Rezension Rodenstein

Kirsten Prinz

Ankündigung einer Ausstellung zur deutsch-türkischen Literatur

Pide, Pils und Prosa

Eine Ausstellung zur aktuellen ‚deutsch-türkischen‘ Gegenwartsliteratur

Eine Ausstellung zur ‚deutsch-türkischen‘ Gegenwartsliteratur ist nicht gerade ein unumstrittenes Unterfangen. Denn worauf zielt die Kategorie ‚deutsch-türkisch‘? Was für ein Erkenntnisinteresse ist mit dieser Kategorialisierung verbunden? Welche Identitätskonstruktion werden gestützt und gestärkt?

Folglich produziert ein solches Ausstellungsprojekt auch immer ein Dilemma, denn egal ob sie „türkisch-deutsche/deutsch-türkische Gegenwartsliteratur“, „deutsche Literatur türkischstämmiger AutorInnen“, die „andere‘ deutsche Literatur“ in ihrem Titel führt:

Einerseits wird „Herkunft“ als maßgebliche Kategorie suggeriert und Gruppenzugehörigkeiten werden konstruiert, andererseits zeigt die Ausstellung selbst, dass die Texte sich eindeutigen Zuschreibungsstrategien widersetzen. Wenn die Zuschreibung ‚deutsch-türkisch‘ hier dennoch verwendet wird, so deshalb um zunächst auf eine geläufige Lesart zu verweisen und diese zu hinterfragen. Indem Autoren und Autorinnen mit türkischem Migrationshintergrund vorgestellt werden, deren Texte in deutscher Sprache erschienen sind, folgt die Ausstellung einerseits einer konventionalisierten Wahrnehmung.

Zugleich wird dieser Ansatz unterhöhlt, indem die Heterogenität der jeweiligen Schreibverfahren herausgestellt wird.

Die Zuschreibung ‚deutsch-türkisch Gegenwartsliteratur‘ versteht sich folglich als ein Provisorium, das wie jede andere Kategorialisierung verworfen werden kann - und deshalb im Rahmen der Ausstellung in Anführungszeichen gesetzt wird

Im Zentrum stehen Autorinnen und Autoren, deren Texte seit den 90er-Jahren veröffentlicht worden sind. Standen in den 70er-Jahren zumeist Fremdsein, Isolation, Heimatverlust und Sehnsucht im Mittelpunkt der literarischen Auseinandersetzung, so kommt es seit den 90er-Jahren zu einer Sprengung dieses Themenspektrums, zur Fortschreibung vorgefundener literarischer Traditionen und zum Aufbegehren gegen diese sowie zu einer sprachexperimentellen Erweiterung der deutschen Sprache. Dennoch ist zu betonen, dass es sich bei der zeitlichen Eingrenzung lediglich um einen Orientierungspunkt handelt. Viele Autoren hatten bereits in den 80ern ihr literarisches Debüt, wie z. B. Akif Pirincci und Emine Sevgi Özdamar, erfuhren jedoch in den 90er Jahren eine verstärkte Rezeption.

Bei Aysel Özakın wurde die zeitliche Begrenzung bewusst zugunsten der literarischen Qualität ihrer Arbeiten durchbrochen. Die Ausstellung eröffnet trotz der Konzentration auf Autorinnen und Autoren, die seit den 90er-Jahren eine verstärkte Rezeption erfuhren, auch eine diachrone Perspektive. Diese wird unter anderem dadurch gefördert, dass ein Autor wie Yüksel Pazarkaya, der bereits 1958 nach Deutschland immigrierte und die sog. ‚Migrationsliteratur‘ mitprägte mit neueren Veröffentlichungen („Ich und die Rose“, 2002) vorgestellt wird. Andererseits ist die jüngste Generation von Autorinnen und Autoren unter anderem mit Selim Özdoğan vertreten, der 1995 seinen literarischen Durchbruch mit seinem Roman „Es ist so einsam im Sattel seit das Pferd tot ist“ hatte. Ebenso unterschiedlich wie die vorgestellten Autorinnen und Autoren mit ihren Werken ist auch das präsentierte Themenspektrum, das von Satire, Kriminalliteratur bis hin zu Romanen reicht. Die Ausstellung nimmt neun Autorinnen und Autoren ins Blickfeld, beansprucht hierbei allerdings keinerlei Vollständigkeit. So fehlen bekannte z. B. Autorinnen und Autoren wie Zehra Çirak, Yade Kara, Zafer Senocak - ein sicherlich großes Manko. Vorgestellt werden folgende Autorinnen und Autoren:

Renan Demirkan

Osman Engin

Emine Sevgi Özdamar

Selim Özdoğan

Aysel Özakın

Hülya Özkan

Yüksel Pazarkaya

Akif Pirincci

Feridun Zaimoğlu konzipiert und organisiert wird die Ausstellung von Studierenden des Seminars „Kulturmanagement“ sowie von Kirsten Prinz, Institut für Komparatistik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Bei der Konzeption der Ausstellung wurde nicht nur die inhaltliche Auseinandersetzung, sondern auch die Frage der Präsentation von Autorinnen und Autoren und deren Texten, jenseits einer typischen ‚Vitrinenausstellung‘ berücksichtigt. Entstanden ist eine Ausstellung, die facettenreich (u.a. mit Skulpturen, Videos) die einzelnen Autorinnen und Autoren präsentiert.

Ort: Philosophikum I der Justus-Liebig-Universität, Otto-Behagel-Str. 10, 35394 Gießen

Zeit: 28.06.07 bis 19.07.07, Die Ausstellung wird am 27.07.07 eröffnet und von Lesungen begleitet. Das aktuelle Veranstaltungsprogramm finden Sie ab Anfang Juni auf der Website der Komparatistik oder über den Veranstaltungskalender „400 Jahre Universität Gießen“.

Bei weiteren Fragen können Sie gerne Kontakt aufnehmen:

kirsten.prinz@germanistik.uni-giessen.de

Kirsten Prinz

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
komparatistische Internet-Zeitschrift ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Komparatistik Online
2006.1

Editorial

Le Découreur

Houellebecq

Sebald

Da Vinci Code

Lee Miller

Ausstellung

Rezension Waldenfels

Rezension Foucault

Rezension Roggenkamp

Rezension Rodenstein

Stefan Pluschkat

Das Fremde soll erschrecken

zu: Bernhard Waldenfels *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*

Bernhard Waldenfels: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 140 S. EUR 14,80. ISBN: 351858460.

Seit vielen Jahren problematisiert Bernhard Waldenfels in einer Reihe von Publikationen die Frage nach der Wahrnehmung des Fremden, die in der aktuellen Diskussion vor allem unter dem Stichwort »Alterität« immer mehr an Relevanz zu gewinnen scheint. Sein jüngster Beitrag unter dem Titel *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* empfiehlt sich vor allem als Komplementärlektüre, zur Einführung oder erläuternden Begleitung der früheren Schriften.

Waldenfels gibt an, das Fremde nicht als Spezialthema - isoliert in einer »gedanklichen Quarantäne« (S.7) - behandeln zu wollen. Dies würde bedeuten, es von einem Standpunkt des Vertrauten und Bekannten aus zu diskutieren und somit von vorneherein zu verfehlen. Vielmehr sei das Fremde als etwas zu nehmen, das »nicht dingfest zu machen ist« (ebd.) und sich unserem Zugriff entzieht. So vermag es zu überraschen, zu beunruhigen und zu erschrecken, so dass die Erfahrung *des Fremden* letztlich in ein *Fremdwerden der Erfahrung* übergeht. Nur wenn diese Radikalität der Fremderfahrung akzeptiert wird, kann eine Phänomenologie realisiert werden, die sich den Anforderungen des Themas zu stellen weiß. Deren Grundmotive skizziert Waldenfels in sechs Kapiteln, die sich mit folgenden Schlüsselthemen beschäftigen: »Ordnung - Pathos - Antwort - Leib - Aufmerksamkeit - Interkulturalität« (S.9).

Im ersten Kapitel »Der Mensch als Grenzwesen« wird der Frage nach dem Ort des Fremden nachgegangen. An den Grenzen von Ordnungen taucht Fremdes auf, als etwas, das in der jeweiligen Ordnung keinen Platz findet, aber nicht negiert werden kann. »Die Grenzlinien, die sich zwischen den Ordnungen und jenseits der Ordnung ausbreiten sind Brutstätten des Fremden« (S.15). Grenzen stimulieren die Frage nach Eigenheit und Fremdheit und lassen insofern Identität und Differenz erst entstehen. Ohne das Fremde wäre das Eigene nicht als solches zu identifizieren, *Fremdentzug* und *Fremdbezug* sind unweigerlich aneinander gekoppelt. Charakterisiert ist das Fremde dadurch, dass es kein Äquivalent diesseits der Ordnung findet. D.h. nicht, dass es vollkommen anders sein muss als das Eigene und Vertraute: es lässt sich jedoch nicht von diesem ableiten und fassen. »Fremdes bleibt für jede Ordnung ein Fremdkörper« (S.33).

Im anschließenden Kapitel »Zwischen Pathos und Response« soll geklärt werden, wie die Erfahrung von Fremden, das die Grenzen jeder Ordnung übersteigt, beschaffen ist. Der Autor empfiehlt hier eine »pathisch grundierte und responsiv ausgerichtete Phänomenologie« (S.34), die der Herausforderung gewachsen ist, die Grenzen sowohl zu beschreiben als auch zu überschreiten, ohne sie dabei gänzlich aufzuheben.

Der Untersuchung der Art der Erfahrung folgt eine Untersuchung der Reaktion auf eine solche Erfahrung, die Waldenfels im dritten Kapitel »Antwort auf das Fremde« anbietet. Auch hier markiert Waldenfels »das Motiv der Responsivität, das ohne einen ethischen Einschlag nicht zu denken ist« (S.56). Der Blickwinkel, den der Autor hier zur Disposition stellt, ist der einer responsiven Ethik, einer Ethik, die aus dem Antworten resultiert. In gewissen Entsprechungen zu Bachtins Prinzip der Dialogizität wird hier ein Modell entwickelt, welches das Fremde in der eigenen Rede bzw. weiter gefasst im eigenen Verhalten unterstreicht. Die Antwort respektive das antwortende Verhalten setzt im Fremden an, in jenem Moment des Staunens, das schon für Platon den Beginn der Philosophie markierte. Die Antwort erscheint als Reden aus der Fremde.

Das vierte Kapitel thematisiert »Leibliche Erfahrung zwischen Selbstheit und Andersheit«. Der Leib bildet für Waldenfels ein »Emblem des Fremden«. Um den Leib als solchen zu fassen bedarf es einer gewissen Distanz. Selbstbezug und -entzug sind ineinander geschaltet. Das Auftreten eines Fremden - die fremde Stimme oder der fremde Blick - verlangt Aufmerksamkeit. »Dies besagt, daß ich mich selbst von anderswoher wahrnehme« (S.87). Was Bachtin für das Wort, die Rede und im weitesten Sinne auch für das Verhalten diagnostiziert, wird hier auf den Leib übertragen. »Auf ähnliche Weise könnte man den eigenen Leib als einen halb-fremden Leib bezeichnen, der nicht nur mit fremden Intentionen behaftet ist, sondern auch mit Begierden, Entwürfen, Gewohnheiten, Affektionen und Verletzungen, die vom Anderen herkommen« (S.89).

Dem Themenkomplex »Aufmerksamkeitsschwellen« ist das fünfte Kapitel gewidmet. Waldenfels bestimmt das Aufmerken als eine erste Antwort auf das Fremde. »Wie beim Aufwachen und Einschlafen überqueren wir eine Schwelle, die Vertrautes von Fremdem, Sichtbares von Unsichtbarem, Hörbares von Unhörbarem, Berührbares von Unberührbarem trennt« (S.99). Diese Schwellen werden nicht nur überschritten, sondern durch das Phänomen der Aufmerksamkeit erst evident.

Mit dem sechsten Kapitel »Zwischen den Kulturen« wird die für die aktuelle Diskussion besonders wichtige Frage nach der interkulturellen Erfahrung angeschnitten. Waldenfels stellt die Frage, wie mit dem Fremden umgegangen werden kann, ohne ihn seines »Stachels« zu berauben. Auch hier gilt die Prämisse, sich von der Vorstellung eines neutralen Ortes, von dem aus das Fremde diskutiert und unbefangen überblickt werden könne, zu verabschieden. Vielmehr soll dem Fremden sein überraschendes und beunruhigendes Moment reserviert bleiben, in dem das Fremde uns in Frage stellt. Eigenes und Fremdes bilden keine trennscharfen Bereiche: »Eben deshalb finden wir Fremdes im Eigenen und Eigenes im Fremden, bevor die Komparatistik ihre Vergleiche anstellt« (S.123).

Bemerkenswert und ungewöhnlich für eine philosophische Arbeit sind sicherlich die vielen literarischen Beispiele, die der Autor anführt um seine Theoreme zu illustrieren. »Der Philosoph tut gut daran, literarische Zeugnisse zur Hilfe zu rufen, wenn es darum geht, der Vielfalt der Phänomene die nötige Achtung zu schenken« (S.94). Anzitiert werden Kafka, Musil, Celan, Valéry, Calvino, Dostojewski und Sterne. Und in der Tat erweisen sich diese Referenzen als äußerst aufschlussreich und laden ein zur näheren Betrachtung der literarischen Beispiele aus dem von Waldenfels angebotenen Blickwinkel.

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Wissen um den Wahn. Foucaults Geschichte der Psychiatrie

zu: *Foucaults Geschichte der Psychiatrie*

Aus dem umfangreichen Werk des französischen Philosophen und Sozialhistorikers Michel Foucault (1926-1984) ist ein weiteres Buch auf Deutsch erschienen. Der Band „Die Macht der Psychiatrie“ geht auf eine Reihe von Vorlesungen zurück, die Foucault im Wintersemester '73/'74 am Collège de France gehalten hat. Die in Frankreich bereits im Jahr 2003 veröffentlichten 12 Vorlesungen sind der Geschichte der Psychiatrie gewidmet und konzentrieren sich vor allem auf ihre Frühphase. Wesentlich gestützt auf französische Quellen zeigt Foucault, wie sich die Psychiatrie als medizinisch-wissenschaftliche Disziplin im 19. Jahrhundert etabliert.

Damit schließt Foucault an sein erfolgreiches Werk „Wahnsinn und Gesellschaft“ („Histoire de la folie“, 1961) an, das die wechselvolle Geschichte des Wahnsinns und der Unvernunft in ihrem konstitutiven Verhältnis zu Vernunft erzählt. Das, was Vernunft heißt, erscheint nur noch als historisches Produkt seiner Auseinandersetzung mit dem Wahnsinn. Der Wahnsinn, argumentiert Foucault, stelle eine Möglichkeit des Menschseins dar - eine Möglichkeit, die von der Vernunft zum Schweigen gebracht wurde, indem man die Irren isoliert und aus der Gesellschaft ausgeschlossen hatte. Dort, wo die archaischen Untersuchungen aus „Wahnsinn und Gesellschaft“ enden, nimmt Foucault den Faden wieder auf. Er weist selbst in der ersten Sitzung der Vorlesungsreihe „Die Macht der Psychiatrie“ auf den Zusammenhang und die Kontinuitäten mit seinen früheren Forschungen hin, um anschließend fortzufahren mit der Geschichte des Wahnsinns.

Im Anschluß an die berühmte „Gründungszone“ der Psychiatrie, in der Philippe Pinel die Ketten entfernen lässt, mit denen die tobenden Irren an den Boden gefesselt sind, rekonstruiert Foucault, wie sich die Pariser Schule der klinischen Medizin des Wahnsinns annehmen sollte. Mit Pinels „Traité medico-philosophique“ (2. Aufl., 1809) und Jean Étienne Dominique Esquirols „Des Maladies mentales“ (1838) beginnt die Phase der Medikalisierung. Nach wie vor will Foucault wissen, wie sich der Wahnsinn unter der gelehrten Beobachtung in den Anstalten entwickelt. Er kommt zu dem Ergebnis, dass dort der Wahnsinn nicht länger als Irrtum betrachtet, sondern fortan in Abgrenzung vom gewöhnlichen, normalen Verhalten wahrgenommen wird. Als Störung des Geistes gewinnt der Wahnsinn eine ontologische Eigenständigkeit und gilt nun als Krankheit.

„Ich möchte, daß diese Hospize in heiligen Hainen gebaut werden, an abgelegenen und schroffen Orten, inmitten großer Verwerfungen. Häufig wäre es zweckdienlich, wenn der Neuankommeling von Maschinen hinuntergebracht würde und daß er, bevor er seinen Bestimmungsort erreicht, immer weitere und erstaunlichere Orte durchquerte“, bekennt der französische Psychiater François Emmanuel Fodéré in seiner 1817 publizierten Schrift „Traité du délire“. Aber die Realität sah anders aus, wie Foucault durch Beschreibung von Massenanstalten und ausgeklügelten Ordnungen illustriert. Mit dem Band „Die Macht der Psychiatrie“ ändert er die Deutungsperspektive: Anders als noch in „Wahnsinn und Gesellschaft“ werden nun die Machtverhältnisse berücksichtigt, die sich im Umgang mit den Geisteskranken konstituieren und permanent bestätigen. Einen sehr anschaulichen Eindruck von den wirkenden Machtverhältnissen liefert abermals Fodéré: „Eine schöne äußere Erscheinung, das heißt eine edle und männliche, ist vielleicht eine der ersten Bedingungen, um in unserem Beruf erfolgreich zu sein; vor allem bei den Irren ist dies unentbehrlich, um ihnen zu imponieren. Braune oder vom Alter weiß gewordenen Haare, lebhaftige Augen, eine würdige Haltung, Gliedmaßen und eine Brust, die Kraft und Gesundheit verkünden, scharfe Gesichtszüge, eine kräftige und ausdrucksvolle Stimme“, seien notwendig, so berichtet Fodéré, um auf den Irren zu einzuwirken, der sich selbst „für über allen anderen stehend“ hält.

Um der wahnhaften Allmachtsphantasie etwas entgegenzusetzen, verlässt man sich nicht auf ein entsprechendes autoritäres Auftreten des Psychiaters. Auch die Anwendung von Gewalt ist nicht untypisch. Sie soll die Allmacht des Arztes unterstreichen. Foucaults Genealogie der psychiatrischen Praxis des 19. Jahrhunderts zeigt bestimmte Ärzte, die durchaus der Meinung sind, „daß diese Kenntlichmachung der ärztlichen Macht von Zeit zu Zeit in Form von Gewalt erfolgen muss“. Dementsprechend stößt Foucault bei seinem Quellenstudium auf Fälle brutaler Unterwerfung mit mittelalterlich anmutenden Gerätschaften, auf Hypnose und Drogen und auf die Dusche als Form der Strafbehandlungen.

Die Disziplinierung unter Einsatz von Gewalt wird von Foucault nie moralisch bewertet. Stattdessen analysiert er die spezifischen Denk- und Wissensformen der modernen Psychiatrie. Man könne den Erkenntnissen über den Wahnsinn nur dann adäquat Rechnung tragen, so die Hauptthese des Buches, wenn man sie an ihren eigenen Dispositiven und Wissenstechniken messe, die für die Behandlung der Insassen maßgeblich waren. Dabei wird deutlich, dass im 19. Jahrhundert die Disziplinierung der Irren als Voraussetzung für eine erfolgreiche Heilung gilt. Um dieses Ziel zu erreichen, kennt die damalige psychiatrische Praxis eine große Bandbreite an Maßnahmen, die von der Isolierung bis zur Vorzugsbehandlung und Belohnung bestimmter Anstaltsinsassen reichen. Die Ärzte greifen auf private oder öffentliche Befragung zurück, führen moralische Unterredungen und wachen sorgsam über die Einhaltung der Arbeitspflicht. Die daraus resultierenden Abhängigkeiten und Besitz- bzw. Dienstverhältnisse treten in Foucaults genealogischer Perspektive ebenso deutlich zu Tage wie die historischen Wissensordnungen: Im Rahmen des zeitgenössischen psychiatrischen Horizontes vertritt der behandelnde Arzt das absolute Recht des Nicht-Wahnsinns über den Wahnsinn. Er repräsentiert die Kompetenz und Wahrheit gegenüber dem Nichtwissen des Geisteskranken, der kein Bewusstsein seiner eigenen Krankheit hat.

Die Vorlesungen Foucaults, die auf Grundlage von Tonbandmitschnitten akribisch editiert sind, verbinden philosophische Reflexion und Wissenschaftsgeschichte. Sie zeigen, dass der Wahnsinn zwar als Geisteskrankheit klassifiziert, aber in den seltensten Fällen genauer diagnostiziert wird. In der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts gilt ein anderes Paradigma als in der zeitgenössischen Medizin. Es ist Aufgabe des Arztes, die verschiedenen Krankheiten zu unterscheiden; die Rolle des Psychiaters hingegen beschränkt sich darauf, wie ein Schiedsrichter zu entscheiden, ob Wahnsinn vorliegt oder nicht. Damit geht einher, dass die psychiatrische Untersuchung eine „doppelte Inthronisierung“ darstellt: Indem gewisse Symptome auftreten, werden der Psychiater und der Patient in ihrer jeweiligen Rolle bestätigt: „Man kann die Anstalt nicht deshalb nicht verlassen, weil der Ausgang weit weg wäre, sondern weil der Eingang zu nahe ist. Man hört nicht damit auf, in die Anstalt einzutreten, und jede der Begegnungen, jeder der Zusammenstöße zwischen dem Arzt und dem Kranken beginnt und wiederholt diesen grundlegenden Akt aufs Neue, diesen ursprünglichen Akt, durch den der Wahnsinn als Wirklichkeit und der Psychiater als Arzt existieren wird“, so beschreibt Foucault die Logik der permanenten Einweisung in die Irrenanstalt.

Die Situation der Psychiatrie ändert sich mit dem Auftreten der Neurowissenschaften und des ihnen eigentümlichen klinischen Dispositivs. Gab es bis zu diesem Zeitpunkt zwei große Bereiche der Krankheiten - die organischen Krankheiten und die Geisteskrankheiten - so wird man nun den neurotischen Störungen eine Zwischenstellung einräumen. Der Pariser Arzt Charcot beginnt, die Hysteriker auf eine stabile Reihe von Symptomen zu untersuchen, wie es bisher nur bei organischen Krankheiten üblich war. In dem Moment, in dem Charcot solche Symptome gefunden zu haben meint, enttreibt er die Hysterie den Psychiatern. Aber bald stellt sich die Gewissheit ein, „daß Charcot die von ihm beschriebene hysterische Krise selbst erzeugte“. Foucault begreift dabei die Hysterie als „Gesamtheit von Phänomenen, und zwar von Phänomenen des Kampfes“. Der hysterische Patient macht sich die Normen zu eigen, die man ihm auferlegt. Zeigt er seine Symptome dem Psychiater, kann er sich diesem entziehen, weil er durch sie zum ärztlichen Fall wird.

Analog zu Louis Pasteurs Entdeckung, dass der Arzt, der im Spital von Bett zu Bett geht, einer der Hauptüberträger ansteckender Krankheiten ist, zeigt Foucault, wie auch die Psychiatrie vom Ort der Heilung zum Herd neuer Krankheiten wird. Man kann „einen direkten Zusammenhang zwischen Diagnose und Therapie herstellen, zwischen der Erkenntnis der Natur einer Krankheit und der Unterdrückung ihrer Äußerungsformen“. In der Zusammenfassung der Vorlesungen skizziert Foucault weiter, wie durch die Hysteriker in der Salpêtrière die Psychiatrie in eine Krise gestürzt und das Zeitalter der Antipsychiatrie eingeläutet wird. Vor diesem Hintergrund entsteht schließlich die Psychoanalyse: Die Lehre Sigmund Freunds, der 1885/1886 ein Praktikum bei Charcot absolviert, „kann historisch als die zweite Hautform der durch das Trauma Charcot ausgelösten Entpsychiatisierung gelten“.

Mit dem von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder übersetzten Band „Die Macht der Psychiatrie“ wird eine neue Seite des Werks von

Michel Foucault auf Deutsch publiziert. Der Herausgeber Jacques Lagrange hat die Aufzeichnungen durch eine Situierung der Vorlesungen abgerundet, die Hinweise gibt zu Einordnung in den biographischen, politischen und ideologischen Kontext. Der umfangreiche wissenschaftliche Apparat ist hilfreich, um gewisse Anspielungen zu erläutern und um kritische Aspekte zu präzisieren. Während die französische Ausgabe darüber hinaus noch ein Namens-, Orts- und Sachregister bietet, beschränkt sich der deutsche Band zwar auf das Namensregister, beinhaltet aber allein ein fünfzigseitiges, ausführliches Literaturverzeichnis.

Foucault hatte die Vorlesungsreihe als Auftakt für künftige Forschungen zur Geschichte der Institutionen und zum medizinisch-juristischen Fachwissen gedacht. Dazu kam es jedoch nicht mehr, weil er die konkrete politische Aktion zugunsten der Gefangenen bald für sinnvoller hielt. Gleichwohl arbeitete Foucault bereits an einem Buch über die Geschichte des Gefängnisses, das wenig später unter dem Titel „Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses“ („Surveiller et punir. La naissance de la prison“, 1975) erschien.

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Komparatistik Online
2006.1

Editorial

Le Décodateur

Houellebecq

Sebald

Da Vinci Code

Lee Miller

Ausstellung

Rezension Waldenfels

Rezension Foucault

Rezension Roggenkamp

Rezension Rodenstein

Isabel Rohner

Über das verleugnete Jüdische. Viola Roggenkamp ermöglicht einen neuen Blick auf die Familie Mann-Pringsheim

zu: Viola Roggenkamp *Erika Mann - Eine jüdische Tochter. Über Erlesenes und Verleugnetes in der Familie Mann-Pringsheim*.

Viola Roggenkamp: *Erika Mann - Eine jüdische Tochter. Über Erlesenes und Verleugnetes in der Familie Mann-Pringsheim*. Hamburg: Arche Verlag 2005. 272 Seiten, 19,90 EUR. ISBN 3716023442

„Worüber ich schreiben will, hätte Erika Mann nicht gefallen, und ihrer Mutter Katia Mann auch nicht. Ich will über das Jüdische in der Familie des deutschen Dichters Thomas Mann schreiben.“ So beginnt Viola Roggenkamp ihre Biografie *Erika Mann - Eine jüdische Tochter*. Im Verlauf des Buches wird tatsächlich immer deutlicher, dass es ihr nicht so sehr um die älteste Tochter des „Zauberers“ geht, sondern um die Geschichte eines anderen „Familienmitglieds“, eines verleumdeten, ignorierten: dem Jüdischen.

Damit rückt Roggenkamp einen Aspekt in das Zentrum ihres Vorhabens, der in der umfangreichen Forschungsliteratur zur Familie von Thomas und Katia Mann sowie zu ihren Kindern kaum je erwähnt wird. Eben das aber macht ihn für neue Fragestellungen so interessant wie ergiebig: „Warum aber wurde in der Familie Mann das Jüdische verleugnet - im Gegensatz zur Homosexualität, worüber man am Teetisch offen plauderte?“ [1]

Eine deutsch-jüdische Ehe

Mit Katia Pringsheim (1883-1980) heiratete Thomas Mann (1875-1955) in eine der einflussreichsten deutsch-jüdischen Familien Münchens. Sie war die Tochter des jüdischen Mathematikprofessors Alfred Pringsheim (1850-1941) und der ehemaligen Meiningener Schauspielerinnen Hedwig Pringsheim (1855-1942). Diese hatte als Tochter der Schriftstellerin und Radikalen der Ersten Frauenbewegungen, Hedwig Dohm (1831-1919), und des Journalisten Ernst Dohm (1819-1883, ehemals Elias Levy), ebenfalls jüdische Wurzeln - wengleich ihre Mutter das uneheliche Kind einer christlichen Mutter und eines jüdischen Vaters war, was Hedwig Pringsheim schließlich vor dem Judenstern und dem Namenszusatz „Sarah“ bewahren sollte. Dennoch galten Thomas und Katia Manns Kinder als jüdisch, nach dem Rassengesetz des Dritten Reiches als „Halbjuden“. Eine Herkunft, die Grund für Verfolgung und Stigmatisierung gab.

Was bislang immer nur - wenn überhaupt - implizit mitbedacht wurde, dass nämlich Thomas Mann (auch) wegen seiner Frau und seinen Kindern nach 1933 nicht mehr nach Deutschland zurückkehren konnte, spricht Roggenkamp in aller Deutlichkeit aus. Vor dem Hintergrund einer Forschung, die in diesem Zusammenhang meist nur allgemein darauf verweist, dass die Familie Mann den Nationalsozialisten ein „Dorn im Auge“ war und die Kinder Klaus und Erika mit dem Kabarett *Die Pfeffermühle* für „einiges Aufsehen“ sorgten [2] ist dies ohne Zweifel eine These mit Sprengkraft.

Thomas Mann war mit einer Jüdin verheiratet, und selbst wenn er immer wieder an Rückkehr dachte und sich erst 1936 in einem offenen Brief in der NZZ öffentlich von der Politik in Deutschland distanzierte, hätte allein seine Ehe als Grund ausgereicht, auch ihn deportieren zu lassen - genau wie die jüdische Herkunft auch für seine Frau Katia und die gemeinsamen Kinder zu einer akuten Gefahr wurde: „Indessen ging es im Exil scheinbar nur um Thomas Mann und seine Manuskripte, die gerettet werden mußten. Ihn allein erklärte Katia Mann zu dem wahrhaft Verfolgten, dem von den Nazis Bedrohten.“ [3] (S.16) Doch, so betont Roggenkamp: „Nicht wegen der Nazis wurde das Jüdische [in der Familie Mann] verleugnet. Es war immer verleugnet worden. Es war nicht beliebt.“ (S.121) Katia Mann distanzierte sich von jeher bis zur völligen Verleugnung von ihrer jüdischen Herkunft, ihr Kommentar „Unsinn! Alles Unsinn!“ [4] kann durchaus als symptomatisch für sie gelten. Und ebenso tat es der Rest der Familie - und die biografische Forschung:

„Über den jüdischen Schwiegervater des Dichters kommt kaum jemand hinaus. [...] Erst durch die beiden Katia Mann-Biographien [5] wurde die Jüdin Katia Pringsheim erkennbar, allerdings verliert sich in beiden Büchern ihr Jüdischsein, sobald Thomas Mann auftaucht.“ (S.22)

Die Polemik als „jüdisches“ Genre

Die Autorin verfolgt ihr Vorhaben des Sichtbarmachens zielstrebig und in gewohnt eloquenter Art. Was das Buch in besonderem Maße interessant macht, ist, dass sie dabei nicht bei der rein familiären Rekonstruktion verweilt, sondern die Lebensgeschichten der Familienmitglieder zu höchst anregenden und produktiven Gedanken und Thesen nutzt.

Für die Literatur- und Kulturwissenschaften interessant ist insbesondere das Kapitel über „Jüdische Polemik“. Hier betrachtet die Autorin ein Genre, das sie vor allem für das Schaffen von Erika Mann und ihrer Ur-Großmutter Hedwig Dohm als zentral sieht: Erika Mann war eine politische Journalistin und Reporterin, und sie schrieb literarisch-satirische Texte für ihr Kabarett *Die Pfeffermühle*. Roggenkamp nennt Erika Manns journalistischen Stil nun genau so „polemisch“ wie sie den Stil der Feministin Dohm „polemisch“ nennt, die in ihren Zeitungsartikeln die antifeministischen Thesen von Geistesgrößen ihrer Zeit ad absurdum führte. Dass mit dem Genre der Polemik noch heute überwiegend negative Assoziationen verbunden werden, das sieht Roggenkamp wiederum in engstem Zusammenhang mit dem scheinbar Jüdischen: Der Antisemitismus spiele bei der Pejoration des Begriffs wie des Genres eine entscheidende Rolle. Unter anderem stützt sich Roggenkamp dabei auf den Historiker Sander L. Gilman, der in seiner Studie *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden* [6] deutlich zu machen versucht, wie sehr im frühen 19. Jahrhundert „Journalisten und Juden identisch“ waren:

„Der „jüdische Ton“ sagte man damals über die „Nihilistische Satire“, man sprach vom „Journalisteln“ in Anlehnung ans Jiddeln. Das Wort „polemisch“ wurde zum Synonym für „jüdisch“. In der Nazisprache war polemisch gleich jüdisch-zersetzend, nur Arier konnten rein objektiv denken. Und noch heute macht das Wort „polemisch“ in deutschen Ohren eher einen schlechten Ton. Doch die jüdischen Journalisten in Deutschland und Österreich jiddelten nicht. Von Karl Kraus bis Kurt Tucholsky schrieben sie gekonnte Polemiken, die geschliffene Sprache des Feuilletons, der pointierten Glosse, des scharfen Kommentars.“ (S. 157)

Wie sehr die Polemik als jüdisch galt und laut Roggenkamp unterbewusst immer noch gilt, macht sie am Beispiel des Publizisten Carl von Ossietzky (1889-1938) deutlich: Noch lange nach 1945 wurde er in der deutschen Öffentlichkeit für jüdisch gehalten, obwohl er dies nicht war. Und auch im Falle von Hedwig Dohm und der Rezeption ihrer Werke lässt sich Roggenkamps provokative These stützen: Unter Zeitgenossen genauso wie unter ihren Wiederentdeckerinnen im Zuge der Neuen Frauenbewegungen in den 70er und 80er Jahren war Dohm vor allem für ihre feuilletonistischen Texte bekannt, in denen sie schlagfertig und klug antifeministische Alltagsweisheiten angesehener Kapazitäten aus Wissenschaft, Philosophie und Literatur als unhaltbar entlarvte und mit ihrer für sie so typischen Ironie bloßstellte. In der Forschung jedoch scheut man sich, diesen Stil „polemisch“ zu nennen. [7] Ihre Schriften sind größtenteils nicht wiederaufgelegt worden.

Lesenswert und anregend

Auch wenn Roggenkamp in der Darstellung ihrer Hauptthesen bisweilen etwas repetitiv verfährt und über die Wahl des Titels - der einen Fokus auf Erika Mann verspricht - diskutiert werden kann, ermöglicht der Band zweifellos einen bereichernden neuen Blick auf die Familie Mann und die bisherige Mann-Forschung. Der Band stellt Fragen, die es Wert sind, gestellt zu werden.

[1] Klappentext. Vgl. auch die Seiten 24ff.

[2] Vgl. exemplarisch <http://www.shoa.de/content/view/102/85/>

[3] Dass Thomas Mann nach der Veröffentlichung seines Vortrages *Leiden und Größe Richard Wagners* tatsächlich bedroht war, wird dabei von Roggenkamp durchaus nicht ausgespart. Vgl. S. 16ff.

[4] Elisabeth Mann Borgese in Kerstin Holzer: *Elisabeth Mann Borgese. Ein Lebensportrait*. Frankfurt am Main 2003, S. 35.

[5] Kirsten Jüngling und Brigitte Roßbeck: *Katia Mann. Die Frau des Zauberers*. Berlin 2003; Inge und Walter Jens: *Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim*. Reinbek 2003.

[6] Sander L. Gilman: *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*. Frankfurt am Main 1993.

[7] Eine Ausnahme ist Marielouise Janssen-Jurreit: *Sexismus / Über die Abtreibung der Frauenfrage*. München, Wien 1976, S. 12

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Komparatistik Online
2006.1

Editorial

Le Découreur

Houellebecq

Sebald

Da Vinci Code

Lee Miller

Ausstellung

Rezension Waldenfels

Rezension Foucault

Rezension Roggenkamp

Rezension Rodenstein

Isabel Rohner

Das räumliche Arrangement der Geschlechter. Ein Sammelband

zu: Marianne Rodenstein (Hg.): *Das räumliche Arrangement der Geschlechter. Kulturelle Differenzen und Konflikte.*

Marianne Rodenstein (Hg.): *Das räumliche Arrangement der Geschlechter. Kulturelle Differenzen und Konflikte.* Berlin: Trafo Verlag 2005. ISBN 3-89626-551-2

Eine Untersuchung räumlicher Arrangements der Geschlechter klingt als Vorhaben für einen Sammelband so umfangreich wie vielversprechend. Und wirklich besteht ein besonderer Reiz dieses Bandes in seiner thematischen und methodischen Vielfalt. Neben der Herausgeberin Marianne Rodenstein beschäftigen sich acht weitere Wissenschaftlerinnen verschiedener Disziplinen mit Räumen und deren geschlechtlicher Zuordnung: Forscherinnen aus der Politikologie, der Kulturanthropologie und der Soziologie, aus der Geografie und der Stadtplanung

Räume als Einblicke in Geschlechterkulturen

Bereits in der Einleitung wird dabei die prinzipielle Veränderbarkeit von Raumverteilungen und deren Konnotationen betont. Jene sind nichts statisch Festgeschriebenes, sondern werden erst durch (persönliches oder kollektiv-gesellschaftliches) Handeln konstituiert und können somit in ihren Zuschreibungen auch modifiziert und verändert werden. Das erklärte Ziel des Sammelbandes besteht nun darin, Einblicke in die Geschlechterkulturen von Gesellschaftssystemen - fremden und eigenen - zu bieten und „für die räumliche Dimension unseres Handelns“ und die darin zum Ausdruck kommenden gesellschaftlichen Strukturen zu sensibilisieren

Vier Themenkomplexe

Die Beiträge sind dabei durch vier übergeordnete Themenkomplexe gegliedert: Während im ersten Teil des Buches - „*Geschlechterkulturen im Konflikt um Räume*“ - das Aufeinandertreffen verschiedener Geschlechterkulturen und seine Folgen thematisiert werden, behandeln die Texte des zweiten Teiles - „*Gemeinschaftlich neue Räume erobern*“ - Konflikte innerhalb einer Geschlechterkultur, die zu einem gemeinschaftlichen Aufbruch von Frauen aus ihren traditionellen räumlichen Arrangements und zur Eroberung neuer Räume führen. Darauf folgt in Teil 3, „*Wenn berufstätige Frauen Freiräume schaffen*“, ein Blick auf die räumliche Dynamik der Geschlechterkultur in Deutschland. Abgerundet wird der Band durch *Gedanken im Anschluss an eine Tagung*, mit theoretischen Reflexionen. (Unter „Geschlechterkultur“ versteht der Sammelband „das Geflecht von rechtlichen, ökonomischen, sozialen und religiösen Strukturen“, S. 10).

So unterschiedlich nun die Fach- und Spezialbereiche der Autorinnen sind, so breit ist auch der thematische Fächer, mit dem die Intention des Sammelbandes verfolgt wird.

„Geschlechterkulturen im Konflikt um Räume“

Heike Schiener untersucht in ihrem anregenden Beitrag die Freibäderkultur in Damaskus und ihre Nutzung durch Frauen verschiedener Religionen innerhalb der dominanten muslimischen Kultur. In ihrer Studie stellt sie mehrere Freibäder in Lage, Klientel und räumlicher Aufteilung vor. Ihr Fazit beläuft sich in der Feststellung eines Trends der zunehmenden Geschlechtertrennung, die zwar einerseits für die Musliminnen die Möglichkeit bietet, sich außer Haus mit Bekannten in einem „Frauenraum“ zu treffen, andererseits aber den Aktionsraum der Christinnen und modernen Musliminnen, die keine Geschlechtertrennung praktizieren wollen, einschränkt.

Der Aufsatz von Tovi Fenster indes hat vor allem die Sesshaftmachung und Kontrolle muslimischer Nomaden in Israel im Blick und zeigt anhand der israelischen Siedlungsplanung für Beduinen, wie die Überstülpung der räumlichen Normen der dominanten Geschlechterkultur die Kontrolle über die Frauen der Sippe verstärkt.

Dass sich die Bedürfnisse insbesondere der Migrantinnen von jenen der deutschen Städtebaukultur unterscheiden können, zeigen Petra Günther und Marianne Rodenstein am Beispiel des Forschungsprojektes „Dietzenbach 2030 - definitiv unvollendet“. Migrantinnen äußerten im Rahmen einer Befragung zur Stadtplanung vermehrt den Wunsch nach einem eigenen Garten. Während sich also muslimische Männer nach der Migration eigene Räume für ihre sozialen Kontakte schaffen (Moscheen, Tee- oder Kaffeehäuser), betont der Wunsch nach einem Garten bei den Musliminnen den Mangel an öffentlichen und halböffentlichen Räumen für Frauen. Zumal ihre räumliche Mobilität durch die kulturellen Codes ohnehin stark beschnitten ist.

„Gemeinschaftlich neue Räume erobern“

Im zweiten Teil des Bandes beobachtet Stephanie Schütze den Aufbau einer Unterschichtssiedlung in Mexico City, die in erster Linie durch Frauen getragen wurde, um sich so einen Raum für sich und ihre Kinder zu schaffen. Da die Männer bei den meisten erst dann in die neue Siedlung folgten, als sich der Erfolg der Aktion abzeichnete, führte die selbständige Raumbeschaffung der Frauen auch in ihren Beziehungen zu einem Selbstbewusstseinsgewinn und tendenziell zu einer Verschiebung der Rollenhierarchien.

Kontrastiert wird dieser Beitrag durch den Text der Sozialgeografin Sabin Bieri. Sie führt ein Fallbeispiel aus der Berner Hausbesetzerszene an, bei dem sich Frauen durch die Besetzung einer leerstehenden Villa kurzfristig einen eigenen „Frauenraum“ schufen und erst durch ihre räumliche Trennung von den männlichen Akteuren erkannten, wie sehr jene die Szene dominierten und durch ihr Verhalten prägten.

„Wenn berufstätige Frauen Freiräume schaffen“

Marianne Rodenstein vergleicht im dritten Kapitel die Siedlungspläne dreier Neubaugebiete im suburbanen Hessen und stellt dabei (wenigstens) zwei Geschlechterkulturen mit unterschiedlich starken Hierarchien fest, die sich insbesondere durch Bildungsunterschiede und in Mobilität bez. Sesshaftigkeit unterscheiden. Dabei zeigt sich im Laufe von Rodensteins Analysen, dass vor allem Frauen, die mit ihren Partnern in suburbanen Gemeinden ziehen, eine höhere Mobilität auf der Basis einer höheren Ausbildung aufweisen, und die lokale Geschlechterkultur auf Sesshaftigkeit und niedrigeren Ausbildungsstandards beruhen. Durch kommunale Siedlungsplanung nun stoßen diese beiden Gruppen aufeinander, was - dies zeigt die Autorin am Beispiel der Kinderbetreuung - zu Konflikten, aber auch zu Impulsen für die Flexibilisierung der lokalen Geschlechterkultur führt.

Dieser Teil des Bandes wird von einem Beitrag von Sabine Hess ergänzt, die Gespräche mit Au-pairs über ihre Erfahrungen geführt hat und interessante Erkenntnisse über die (Nicht-)Grenzziehung zwischen Privat- und Arbeitsraum aufzeigt.

Theoretische Reflexionen

In den abschließenden Reflexionen geht Ulla Terlinden auf die zentrale Theorie Pierre Bourdieus ein, in der er durch das Habituskonzept eine Integration von Struktur und Handlung erreicht und darauf bauend auch Grundfragen der Geschlechterordnung erläutert. (Vgl. Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt am Main 2005.) Gerade Bourdieus Studien, so Terlinden, betonen, dass trotz der Heterogenität der diversen

Geschlechterkulturen, die der Sammelband vorstellt, überall die gleichen grundlegenden Strukturprinzipien herrschen. Wie die kulturüberreifende Vorrangstellung des Mannes (auch) auf symbolischer Gewalt beruht, sind auch Räume Ausdruck und Instrument symbolischer Herrschaft.

So unterschiedlich die einzelnen Beiträge inhaltlich und methodisch, aber auch in ihrer sprachlichen Ausgestaltung sind - bisweilen hätte man sich ein nochmaliges Redigieren gewünscht -, so anregend ist der Sammelband insgesamt, mag man an der einen oder anderen Stelle auch das theoretische Fundament vermissen, das Ulla Terlinden im letzten Aufsatz nachzuliefern versucht

Komparatistik Online © 2006



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de