

Inhaltsverzeichnis

- Kirsten Iden
Primo Levis *Se questo è un uomo* und Dante Alighieris *Divina Commedia*. 5
Ein Vergleich des Unvergleichbaren
- Jörg Hackfurth
Ein deutsches Nibelungen-Triptychon. Die Nibelungenfilme und der 39
Deutschen Not
- Matthias Hoffmann
Die Dechiffrierung des Mülls bei Italo Calvino 63
- Rahel Ziethen
Eintauchen in gedankliche Weiten oder Auflaufen im documenta-dock. 85
Ein Plädoyer gegen die Sprachvergessenheit in der Kunstvermittlung
- Stephanie Nickel
Familienfotografie: Medium - Speicher - Brücke 117
-

Komparatistik Online © 2009

Kirsten Iden (Frankfurt)

Primo Levis *Se questo è un uomo* und Dantes *Divina Commedia*. Ein Vergleich des Unvergleichbaren

Es gibt Werke, die aufgrund der Verschiedenartigkeit und Unvereinbarkeit ihrer Inhalte schlechthin unvergleichbar sind, aber dennoch den Vergleich herausfordern. Das trifft auf Primo Levis *Se questo è un uomo* und Dantes *Divina Commedia* in hohem Maße zu. Sicherlich verbietet sich jeder notwendig relativierende Vergleich der nationalsozialistischen Verbrechen und des durch sie verursachten sinnlosen Leidens mit literarischen Vorlagen.

Auch war es dem Autor Primo Levi nicht um eine Ästhetisierung und Stilisierung des Holocaust zu tun, die notwendigerweise eine Verharmlosung des Erlebten implizieren würde. Nichtsdestoweniger hat er sich mit seiner Erzählung über das Geschehen in Auschwitz aus der Perspektive des Opfers in ein weltliterarisches Koordinatensystem eingeschrieben, das den gebildeten Lesern aus der italienischen und europäischen Kulturtradition vertraut ist. Dies geschah möglicherweise aus dem Impuls heraus, das unvorstellbare Geschehen überhaupt artikulieren zu können und in einer sprachlichen, erzählenden Form mitteilbar zu machen.

Dabei bewegt sich eine Lektüre von Levis *Se questo è un uomo* in dem bleibenden Bewusstsein, dass ein solcher Versuch Momente des Scheiterns einschließt. Zugleich verleiht Levi seiner Erzählung und der Erinnerung an die Verbrechen des Holocaust – wie der gewählte (metaphysische) Bezugspunkt der *Divina Commedia* indiziert – eine Dringlichkeit und Unbedingtheit, die Dantes Entwurf einer göttlichen Weltordnung an Intensität nicht nachsteht.

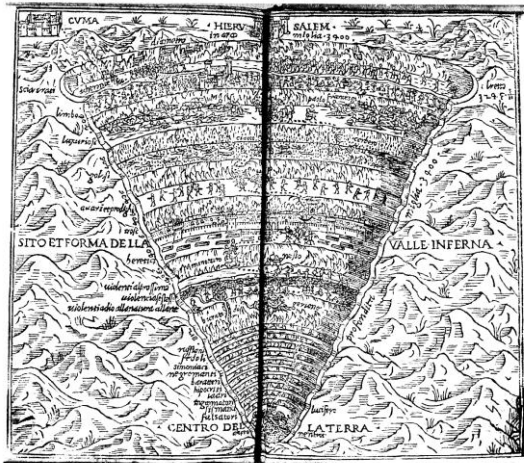
Die weltliterarische Bezugsfolie: Dantes „*Divina Commedia*“

„Die DC [*Divina Commedia*] erzählt- damit der ‚Histoire‘ und Sendung der Heiligen Schrift durchaus vergleichbar – die bedeutsame Wandlung eines Sünders – er heißt im Text Dante, steht aber für alle Menschen – zu einem von sämtlichen Makeln gereinigten Individuum, welches die Hauptereig-

nisse seiner Religion – Leben, Tod und Auferstehung – neu (aber nachvollziehbar) macht.“¹

Die „Göttliche Komödie“ umfasst bekanntlich drei Teile: Inferno, Purgatorio und Paradiso. Als Ich-Erzähler tritt der Dichter Dante auf, der sich zuerst in einem dunklen Wald verirrt hat, von drei gefährlichen Tieren bedroht und von dem römischen Dichter Vergil gerettet wird, welcher ihn mit auf eine Reise nimmt. Diese Reise – so heißt es – sei von Dantes Geliebter Beatrice im Namen Gottes veranlasst worden und soll ihn durch die Reiche des Jenseits führen, um davon Zeugnis ablegen zu können und sich selbst zu reinigen.

An der Seite Vergils steigt Dante in die Hölle hinab, die sich wiederum in neun Kreise aufteilt, wobei diese trichterförmig in die Erde verlaufen, sodass sie sich letztendlich zum Mittelpunkt der Erde begeben. Zur Konstruktion der Hölle gab es in der frühen Neuzeit unterschiedliche Bilder, die folgende Abbildung zeigt eine Darstellung von Aldus Manutius aus dem Jahre 1515 und gibt ein typisches Vorstellungsbild wieder:



Höllentrichter. Venedig: Aldus Manutius, 1515.

Abbildung 1, aus: Schirra, Doris: „An jenem Tag lasen wir nicht weiter“

Zu Beginn durchqueren die beiden Reisenden die Vorhölle, werden dann von Charon über den Acheron gebracht und treffen auf Minos, der die sündigen Seelen entsprechend ihrer Schuld in die einzelnen Höllen-Kreise schickt. In jedem Kreis verweilen die Seelen der verstorbenen Sünder ohne Hoffnung auf Erlösung, wobei die Strafen im Jenseits ihrer Schuld im

¹ Wittschier, Heinz Willi: Dantes Divina Commedia, S. 21

Diesseits entsprechen,² das sogenannte ‚Contrapasso‘. Es gibt eine hierarchische Abstufung der Strafen und vor allem der Sünden, je tiefer sie hinabsteigen: „Büßen in den oberen Stufen die Sünder aus Schwachheit, die mehr passiven, so leiden in den tieferen die Sünder aus Bosheit, die aktiv Bösen.“³

Allerdings kann nicht gesagt werden, dass die Strafen immer schrecklicher werden, denn ständig in einem Sumpf gegeneinander zu kämpfen wie die Zornigen im fünften Kreis kann kaum weniger grauenhaft sein, als in einem Eissee gefangen zu sein, wie die Verräter im neunten Höllenkreis, wie im folgenden Bild von Gustav Doré dargestellt:



Abbildung 2, Inferno 32, Gustav Doré <http://dore.artpassions.net/>, 07.01.2009

Das Besondere an den einzelnen Kreisen sind die Begegnungen und Gespräche Dantes mit berühmten Persönlichkeiten aus der Geschichte und der antiken Mythologie. Er hört dabei ihre Erzählungen an und verspricht, diese im Diesseits weiterzutragen, was er letztendlich durch das Werk selbst erfüllt.

Vergil ist ihm dabei ein steter Begleiter, steht ihm mit Rat zur Seite und erklärt ihm den Aufbau der Hölle, die Sünden und Strafen der Toten und motiviert ihn immer wieder weiter zu gehen, um endlich im Paradiso auf Beatrice zu treffen. Dabei müssen sie verschiedene gefährliche Situationen

² Vgl. Friedrich, Hugo: Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie, Frankfurt a. M. 1941

³ Busse, Carl: Geschichte der Weltliteratur.

überwinden, wie das Zusammentreffen mit mehreren ‚Malebranche‘, den Teufeln im fünften Graben des achten Höllen-Kreises, oder der Flug zum diesem Kreis mit Hilfe des Drachen Geryon.

Im neunten Höllenkreis treffen sie auf Luzifer, den gefallenen Engel, welcher mit den Erzverrättern Judas, Brutus und Cassius in einem Eissee gefangen ist (vgl. dazu die folgende Abbildung von Yan Dargent von 1879). Jeder seiner drei Köpfe nagt an einem der Sünder und Dante muss mit seinem Begleiter an dessen Mantel herabsteigen, um über den Mittelpunkt der Erde das Purgatorio, den Läuterungsberg, zu erreichen:



Inferno XXXIV. Yan Dargent. Ausgabe Paris 1879.

Abbildung 3 aus: Schirra, Doris: „An jenem Tag lasen wir nicht weiter“

Das Purgatorio ist als ein vertikal gespiegelter Trichter gedacht, also ein Berg mit Vorgelände und insgesamt sieben Terrassen. Auf dem Vorgelände laufen die reuigen Sünder, die erst im Angesicht des Todes Buße getan haben. Danach folgen wieder verschiedene Kreise, in denen die Sünder entsprechend ihrer Schuld Buße tun müssen. Dante geht diesen Weg der Läuterung in Begleitung Vergils mit und reinigt dadurch selbst seine Seele. Wieder stehen einzelne Personen mit ihren Geschichten im Vordergrund. Auf dem Gipfel eröffnet sich Dante dann das Paradies, in das ihn Vergil aufgrund seiner eigenen Gebundenheit an das Inferno nicht mehr begleiten kann. Doch er wird von Beatrice, seiner verstorbenen Geliebten, abge-

holt. Bei ihr kann er seine Sünden bekennen und wird dann im Fluss Lethe von diesen reingewaschen.

Der letzte Teil der Reise geht durch den Himmel mit seinen neun Sphären, in denen die seligen Seelen verweilen. Je höher sie steigen, desto näher kommen sie an Gott heran und treffen schließlich auf das Empyreum, den Feuerhimmel. Dort begleitet ihn der Engel/ Heilige Bernhard zum höchsten Himmel, in dem Gott im ewigen Licht erscheint und alle reinen Seelen als Flammen umherschweben. Dante erblickt die ewige Klarheit und findet seine Gottheitigkeit.

Die „Göttliche Komödie“ lässt sich nach H.W. Wittschier als „*romanhafter Erzähltext*“⁴ betrachten, der in Versen verfasst ist. Das Werk besteht aus mehreren Schichten, die sich dem Leser erst nach und nach eröffnen, weswegen Wittschier auch ein allmähliches Lesen, das von Reflexionen und Sekundärliteratur unterbrochen wird, als die einzig wahre Art der Rezeption vorschlägt. Dabei ist der Titel „Komödie“ weniger auf das Theater bezogen, als vielmehr auf den Verlauf, der durch den Abstieg in die Hölle, die Wanderung auf den Läuterungsberg und schließlich das Erreichen der Quelle des Lichts im Paradies gekennzeichnet wird.

In der „Divina Commedia“ huldigt Dante nicht einfach nur seinem Glauben, wie man aufgrund der expliziten religiösen und theologischen Semantik zunächst vermuten könnte, sondern er setzt sich durchaus kritisch damit auseinander und nimmt häufig eine juristische Perspektive ein, indem er die Rechtsurteile über die Sünder schildert und nachvollzieht.⁵

„Die Handlung des Buches ist göttlich im dionysischen Sinn: sie ist furios, rasant dynamisch, mitreißend dramatisch, suggestiv, ekstatisch, weil sie die emotional kraftvolle und ontologisch einzigartige Geschichte eines besonderen Sieges im Zeichen des Allerhöchsten schildert.“⁶

Dantes geistiges und moralisches Prinzip spiegelt sich in dem System von Strafen und Belohnungen, dem sogenannten ‚Contrapasso‘, in welchem die Strafe im Jenseits der begangenen Sünde im Diesseits entspricht. Im Modell der göttlichen Rechtsmetaphysik soll die Strafe des Sünder die Lücke schließen, welche durch seine sündhafte Tat begangen wurde.⁷

Außerdem bietet die Struktur der „Göttlichen Komödie“ vielfältige Möglichkeiten für Künstler und ihre Ausgestaltung: „Dante erzeugt Orte, Räume und Gegenstände, textstrategisch anziehend, suggestiv.“⁸

Sehr deutlich lässt sich das an einer Episode aus dem fünften Gesang des Infernos erkennen, die auf eine historische Begebenheit zurückgreift: Um 1319 waren die ersten beiden Teile, Inferno und Purgatorio,

⁴ Wittschier, Heinz Willi: Dantes Divina Commedia, S. 13

⁵ Wittschier, Heinz Willi: Dantes Divina Commedia, S.18 ff.

⁶ A.a.O. [41]

⁷ Vgl.: A.a.O. [66 ff.]

⁸ A.a.O. [66]

fertiggestellt und wurden bereits in Umlauf gebracht, als Dante „*die letzten fünf Jahre in Ravenna bei dem Herrn der Stadt, einem Verwandten der Francesca da Rimini [lebte]*.“⁹ Anscheinend hat die letztgenannte Begegnung Dante dazu angeregt, Francesca da Rimini an zentraler Stelle im fünften Gesang des Infernos zu integrieren und von ihrem traurigen Schicksal zu berichten, was wiederum viele weitere europäische Künstler zu eigenen Arbeiten in unterschiedlichen Genres und Medien inspirierte.¹⁰

Der fiktive Dante und sein Begleiter Vergil sind im zweiten Höllenkreis, der sogenannten ‚Liebeshölle‘, in welchem die Seelen verweilen, die während ihres Lebens aus Liebe heraus gesündigt haben, wie beispielsweise Semiramis, Achill oder Tristan. Doch im Vordergrund steht das Liebespaar Paolo und Francesca da Rimini, das Dante seine Geschichte erläutert: Um den Einfluss zweier Familien zu vergrößern, sollte Francesca mit Giovanni Malatesto verheiratet werden, doch willigte sie aufgrund einer Täuschung beim Umwerben durch seinen Bruder Paolo unter falschen Voraussetzungen ein. Dementsprechend verlief die Ehe unglücklich, dagegen hatte Paolo während ihrer Begegnung seine Liebe zu ihr erkannt. Als die beiden, Francesca und ihr Schwager, zusammen saßen und die Geschichte aus der Artussage, in welcher sich Guinivere und Lancelot küssten, lasen, ließ sich auch das lesende Liebespaar unglücklicherweise zu einem Kuss verführen. Dabei wurden sie von Malatesto *in flagranti* erwischt und brutal erstochen.

Diese kurze Passage mit vielfältigen intertextuellen Bezügen¹¹ zur mittelalterlichen Literatur (besonders Chretien de Troye) inspirierte Künstler über die Jahrhunderte hinweg zu Gemälden, Skulpturen, Musikstücken und Opern. Als Beispiele aus der bildenden Kunst seien hier die Werke von Bartolomeo Bartelli und Claus Wrage vorgestellt:

⁹ ebd.

¹⁰ Küpper, Joachim: „Bilder der Sünde: Dante und Botticelli“. *Deutsches Dante-Jahrbuch*. Band 81 (2006), S. 155–173.

¹¹ Vgl. den aufschlussreichen Beitrag von Thomas Klinkert: Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini, *Deutsches Dante-Jahrbuch*. Band 81 (2006), S. 27–69.



Inferno V. Claus Wrage, Dante-Blockbuch, Malente-Greismühlen
1925.



Inferno V. Bartolomeo Pinelli, Ausgabe Rom 1826.

Abbildung 4 und 5, aus: Doris Schirra: „An jenem Tag lasen wir nicht weiter“

Ein besonderer Reiz von Dantes Werk ist die Vermischung von authentischer Geschichte, die sich wiederum in die internationale Weltgeschichte und lokale Ereignisse aufspaltet, mit fiktiven sowie mythischen Figuren. So trifft sein *alter ego* Berühmtheiten wie Aristoteles und Sokrates, aus seiner Zeit stammend seinen Lehrer Brunetto Latini oder den Rechtsgelehrten Francesco D'Accorso sowie zahlreiche fiktive Figuren der Weltliteratur wie Odysseus (in manchen Übersetzungen auch: Ulyss).

Im Folgenden soll eine solche Begegnung genauer beleuchtet werden, nämlich der Gesang des Odysseus im 26. Gesang der Hölle, welcher später unter anderem von Primo Levi wieder aufgegriffen wird.

Der Gesang des Odysseus

Im achten Höllenkreis, wo Kuppler, Verführer, Heuchler und Diebe sowie böse Ratgeber und Zwietrachtstifter büßen, treffen Dante und sein Begleiter Vergil auf die Flammen des Odysseus und Diomedes, die sich beide für die Schlacht um Troja verantworten müssen. Dante bittet seinen Begleiter, mit diesen sprechen zu dürfen, und Vergil erklärt ihm, dass er sie darum bitten werde, weil die Griechen aufgrund ihres Stolzes Dantes Wunsch nicht einfach so entsprechen werden. Also bittet Vergil beide heranzukommen und ihre Geschichte zu erzählen, wonach die Flamme, welche Odysseus darstellen soll, das Wort ergreift. Er erzählt von seiner Abenteuerlust, die in ihm erwachte, obwohl er bereits Vater und somit an seine familiären Pflichten gebunden war. Er machte sich mit seinen Kameraden ein weiteres Mal auf den Weg, die Welt zu erkunden und im Dienst der Wissenschaft neue Erkenntnisse zu sammeln. Unterwegs appellierte er an das Verantwortungsgefühl seiner Männer, wodurch diese weiter angespornt und in ungewisse Gewässer getrieben wurden. Kurz bevor sie neues

Land erreichen konnten, zerschellte das Schiff an einem Fels und alle Männer kamen dabei ums Leben.

Es scheint, als ob Dante hier eine Kritik an dem ungesunden, grenzenlosen Wissensdurst üben will, indem er die Tat Odysseus verurteilt und ihn tief in der Hölle büßen lässt. Dabei ist der Forscherdrang nicht an sich zu verurteilen, sondern eher, dass Odysseus diesen über alles andere, also seine Familie und seine Pflichten, stellte. Interessant ist hierbei, dass für Levi genau diese Abenteuerlust einen engen Bezug zwischen seinen eigenen Erfahrungen und dem Gesang des Odysseus bei Dante herstellte.

Primo Levis Lebensgeschichte

Die Darstellung der biografischen Hintergründe, die den Schriftsteller Primo Levi zu einer individuellen Auseinandersetzung mit Dantes Werk führten, lässt sich in drei Zeitabschnitte gliedern: „Vor dem zweiten Weltkrieg“, „Auschwitz“ und „Nach dem zweiten Weltkrieg“.

Rückblickend bedeutete das eine Jahr im Konzentrationslager und die nachfolgende Odyssee zurück nach Italien für Levi einen markanten Bruch mit seinem vorherigen Leben. Wie für viele andere Überlebende, war nach der Rückkehr aus der ‚Hölle Auschwitz‘ nichts mehr wie vorher, das Leben hatte gewissermaßen eine andere Wertigkeit bekommen.

Vor dem zweiten Weltkrieg

Primo Levi wurde am 31.07.1919 in Italien geboren. Sein Vater hatte Elektrotechnik studiert und arbeitete als Ingenieur in Frankreich und Belgien, insgesamt war die Familie sehr gebildet und es wurde außerordentlich viel gelesen. Die Levis gehörten zu den stark assimilierten italienischen Juden, bei denen die Religion nur noch formal gepflegt wurde, beispielsweise wurde Hebräisch nur während der Bar Mitzwa-Zeit gelernt und danach wieder vergessen - hingegen wurde Jiddisch nie gelernt. Schon als Kind interessierte er sich für Naturwissenschaften, besonders Biologie und Chemie – bereits im Alter von 14 Jahren entschied er sich Chemiker zu werden. Nach der Grundschule blieb der stets schüchterne Levi ein Jahr zu Hause und wurde dort unterrichtet, bis er auf ein Gymnasium gehen konnte, das bereits unter dem faschistischen Regime stand. Der Terror, vor allem durch den 1922 an die Macht gekommenen Mussolini, schreckte Levi von Beginn an ab und er distanzierte sich während seiner Schulzeit von dieser Ideologie. Außerdem wurde die Wissenschaft in derartigen Ideologien stets als zweitrangig betrachtet, was nicht seiner Überzeugung entsprach.¹²

Aufgrund der jüdischen Bräuche, unter anderem die Beschneidung, wurde er oft gehänselt, was durch die antisemitischen Gesetze der faschis-

¹² Vgl.: Anissimov, Myriam: Primo Levi, S. 26 ff.

tischen Regierung noch verstärkt wurde. 1937 begann er sein Studium an der Universität von Turin, was eine Art Ausbruch aus der faschistischen Welt für ihn darstellte, da an der Universität andere Grundsätze vorherrschten.

„Später gehörten Klarheit, Präzision und Knappheit stets zum stilistischen Credo des Schriftstellers.“¹³

Denn genau das lernte er während seines Studiums der Chemie. 1938/39, einige Monate vor der Veröffentlichung des sogenannten Rasenmanifests, wurde Levi zum Labor zugelassen, doch immer mehr von seinen Kollegen gemieden. In seiner Freizeit liebte er die Natur und ging häufig mit Freunden Wandern und Bergsteigen – im Nachhinein bezeichnete er sogar dies als eine Art Vorbereitung auf die harten Kriegszeiten. Viele seiner Verwandten und Freunde waren bereits zu dieser Zeit in der Widerstandsbewegung tätig, doch Levi weigerte sich, Erzählungen über die Deportation und Ermordung von deutschen Juden zu glauben, weswegen er sich nicht engagieren wollte. Während er noch 1940 mit der Bestnote in quantitativer Analyse abschloss, hatte er kurz darauf bereits Probleme einen Professor zur Betreuung seiner Doktorarbeit zu finden. Schließlich fand er Unterstützung – trotz seines jüdischen Hintergrundes – bei dem wissenschaftlichen Assistenten Dallaporta am physikalischen Institut der Universität und bestand dort 1941 sein Dokorexamen.¹⁴

Danach fand er durch etwas Glück und gute Beziehungen einen Job, da er für die Familie sorgen musste, denn sein Vater lag bereits im Sterben. Er arbeitete in einem Bergwerk, musste die Konzentration von Nickel bestimmen und schrieb dort in seiner Einsamkeit bereits seine ersten Erzählungen, die er später in sein Werk „Das Periodische System“ integrierte. 1942 erhielt er eine Anstellung in einem Pharmaunternehmen und lebte in Mailand. Dort war er weniger isoliert, ganz im Gegenteil, es ging in seiner jüdischen Clique sehr ausgelassen zu. Als der Krieg dann schließlich Italien erreichte, schloss sich die Gruppe den Widerstandskämpfern an, wo er am 13.12.1943 mit einigen Freunden zusammen von der italienischen Armee festgenommen wurde. Dort sagte er in Gefangenschaft aus, dass er Jude sei, in der Hoffnung, dass ihm so eine geringere Strafe bevorstand, als wenn er sich als Partisane zu erkennen gegeben hätte.¹⁵

Levi kam mit seinen Freunden in das Zwischenlager Carpi-Fossoli, wo die Zustände unter der italienischen Führung anfangs einigermaßen erträglich waren. Erst als die Deutschen das Lager 1944 übernahmen, verschlechterte sich ihre Situation zusehends und nach kurzer Zeit stand ihre Deportation nach Deutschland an: „Am Ende dieser tragischen, schlaflosen Nacht, begann Levi sich als Jude zu fühlen. Nicht aus religiöser

¹³ Anissimov, Myriam: Primo Levi, S. 62

¹⁴ Vgl.: A.a.O. [62 ff.]

¹⁵ Vgl.: A.a.O. [90 ff.]

Überzeugung, sondern aus dem Schmerz heraus, den er mit den sechshundertfünfzig Juden teilte [...].“¹⁶

Auschwitz

Im Güterzug gab es kein Wasser, kein Essen, keine Vorrichtung für die Notdurft – erste Mittel der Entmenschlichung. Nach vier langen Tagen kamen die 650 deportierten italienischen Juden in Auschwitz an.

„Die Soldaten schlugen auf die Männer, Frauen und Kinder ein, die wenige Tage später zu Rauch und Asche werden sollten – eine ‚sinnlose Gewaltanwendung‘ und absurde Grausamkeit, die zur Marter der Todgeweihten hinzukam.“¹⁷

Auf dem Bahnhof fand dann bereits die erste Selektion statt: die Menschen wurden in ‚arbeitstüchtig‘ und ‚unnützlich‘ eingeteilt; von den 650 angekommenen Personen wurden 526 direkt in die Gaskammern gebracht. Die restlichen bekamen eine Nummer auf den linken Unterarm tätowiert, Primo Levi erhielt die Nummer 174517, die ihn für den Rest seines Lebens begleiten sollte. Er wurde nach Auschwitz III – Monowitz gebracht, wo sich ein riesiger Chemiekomplex befand: die Buna-Werke, eine Zweigstelle der IG Farben. Diese hatten sich neben dem Konzentrationslager niedergelassen, um von billigen Zwangsarbeitern zu profitieren. Dabei betrug die Lebenserwartung eines Arbeiters ungefähr drei Monate, bevor er vor Erschöpfung starb, wenn er bis dahin nicht bereits an Krankheit und Verletzungen verelendete oder umgebracht wurde.¹⁸ „Mit anderen Worten, die Vernichtung der Juden in den Konzentrationslagern war auch für die Kräftigsten unter ihnen nur eine Frage der Zeit.“¹⁹

Dabei gehörte Levi eigentlich zu den schwächeren, die für das Elend der sogenannten ‚Muselmänner‘ prädestiniert gewesen wären, also eines langsamen Dahinsiechens vor Erschöpfung, Hunger, Mangelerscheinungen, Krankheiten und vor allem seelischer Vernichtung. Doch gelang es ihm aufgrund seiner vorhandenen – wenn auch geringen – Deutschkenntnisse und seines Fachwissens in Chemie, Privilegien zu erhalten und mit Hilfe von Freunden durchzuhalten.

Nach der Ankunft wurden sie der üblichen Prozedur im Lager unterzogen: ausziehen bis auf die nackte Haut, abgeben aller Kleidung und Habseligkeiten, rasieren aller Körperbehaarung, duschen und desinfizieren. Dann bekamen sie ihre unzureichende Kleidung, die schmutzig und kaputt war und nicht den Wetterbedingungen entsprach. Besonders die billigen Schuhe mit Holzsohlen in verschiedenen, nicht passenden Größen sorgten für die größte Folter in den kommenden

¹⁶ A.a.O. [138]

¹⁷ Anissimov, Myriam: Primo Levi, S. 138

¹⁸ Vgl.: A.a.O. [148 ff.]

¹⁹ A.a.O. [152]

Monaten, da sie zu Wunden und schlimmen Infektionen führten. Es gab kaum Trinkwasser, das Essen war vollkommen unzureichend, es kam in kurzer Zeit zu Vitamin-/ Fett- und Eiweißmangel.²⁰ „Auschwitz war eine gottlose Welt, der Ort des Bösen schlechthin.“²¹

Doch bereits in dieser Anfangszeit, der sogenannten ‚Quarantäne‘, beschloss Levi, auch wenn er sich seines baldigen Todes bewusst war, im Falle des Überlebens Bericht zu erstatten. Er beobachtete und analysierte das Verhalten der SS-Männer, aber genauso der Häftlinge. Er verstand schnell die Organisationsstrukturen und, obwohl die älteren Häftlinge den Neuankömmlingen nie beiseite standen, wusste er bald, wie er überleben konnte, beispielsweise durch das sogenannte ‚Organisieren‘ von Essen durch Tauschhandel oder Stehlen, Ausstopfen der dünnen Kleidung mit Papier zum Schutz vor Kälte, usw.. Sprache war dabei ein wichtiges Überlebensinstrument, denn wer die Befehle der Nationalsozialisten nicht verstand, war wenige Tage später tot, so arbeitete Levi beständig an der Verbesserung seiner Deutschkenntnisse. Allerdings war es „*das grobschlächtige, triviale und obszöne Deutsch*“²², welches vor allem wegen des erniedrigenden Charakters von dem Lagerpersonal benutzt wurde und was Levi später unbedingt in die deutsche Übersetzung von Heinz Riedt übertragen wollte.²³ - „Levi wollte, daß nichts von diesem pervertiertem Deutsch, der Sprache der Todeslager, verloren ging.“²⁴

Es herrschte wenig Solidarität, denn jeder versuchte irgendwie zu überleben, trotzdem stahl Levi nach eigenen Angaben nie etwas von seinen Mit-Häftlingen, entweder er konnte etwas von den Lagerrationen organisieren oder es wurde ihm – wie in den meistens Fällen - durch andere geholfen. Während der schlimmsten Zeit im Jahr 1944 fand er Gefallen daran, einem französischen Mithäftling Italienisch beizubringen und erfuhr dabei geistige Zuflucht in seiner humanistischen Bildung, indem er ihm Zeilen aus Dantes „Göttlicher Komödie“ rezitierte:

„So trug ein junger italienischer Jude einem jungen französischen Juden im Sommer 1944 auf den Straßen des Lagers von Auschwitz Dantes Hölle vor [...]. Doch Dante hatte sich nicht vorstellen können, auf welche Weise das Böse eines Tages die Welt beherrschen würde.“²⁵

Auf diese Passage seines Aufenthaltes in Auschwitz wird im folgenden noch genauer einzugehen sein. Levi gehörte im Lager zu der untersten Gruppe in der Hierarchie, da er Jude war und dann nicht einmal jiddisch

²⁰ Vgl.: Anissimov, Myriam: Primo Levi, S. 156 ff.

²¹ A.a.O. [162]

²² A.a.O. [169]

²³ Vgl.: A.a.O. [166 ff.]

²⁴ A.a.O. [401]

²⁵ Anissimov, Myriam: Primo Levi, S. 234

konnte bzw. streng gläubig war. Allerdings hatte er das geringe Glück durch sein Doktorexamen in Chemie in eine neue Arbeitsgruppe eingeteilt zu werden und nicht mehr jeden Tag draußen hart arbeiten zu müssen. Zwar war er anfangs gezwungen mit anderen Häftlingen Tanks mit gesundheitsschädlichen, wenn nicht sogar giftigen, Substanzen zu säubern, doch zumindest wurde er dabei weniger kontrolliert. Die letzte Zeit seiner Haft arbeitete er sogar in einem chemischen Labor der Buna-Werke, was für ihn den Luxus von geheizten Räumen, weniger harter Arbeit und etwas mehr Essen und damit letztendlich den Überlebensgrund bedeutete.²⁶

Am 18. Januar 1945 begann die Evakuierung des Lagers, wobei 58.000 Häftlinge sich auf den berühmten Todesmarsch begeben mussten, auf dem die meisten umkamen. Levi war zu dieser Zeit mit einer Scharlacherkrankung im Krankenbau und blieb im Lager. Aufgrund der übereilten Flucht der letzten SS-Männer vor der russischen Armee, wurden er und die übrigen Kranken nicht wie hunderte andere ermordet, sondern blieben einfach in ihrem desolaten Zustand zurück. An den folgenden Tagen musste er mit seinen Zimmergenossen Essen und Wasser auftreiben, um in ihrem von Toten, Exkrementen und Krankheitserregern erfüllten Krankenzimmer zu überleben. Als die ersten russischen Soldaten das Lager betraten, „[...] bot sich ihnen ein Bild von Verzweiflung, Chaos und Tod.“²⁷ Die SS-Mannschaft hatte 850 Kranke, mehr oder weniger lebend, zurückgelassen, davon starben in den folgenden Tagen 500 und weitere 200 danach in den russischen Lazaretten.

„Die wenigen überlebenden Opfer waren innerlich zerstört, von tödlicher Trauer erfüllt, die sie daran hinderte, ihren Befreiern entgegenzulaufen, [...]“²⁸

Doch Primo Levi hatte es geschafft. Sein ausgezehrt Körper und vor allem der innerlich gebrochene Geist belasteten ihn sehr, er war ständig krank und litt unter starkem Fieber. Es begann für ihn ein unaufhörliches Hin und Her zwischen verschiedenen Lagern in Weißrussland und anderen osteuropäischen Ländern. Auch hier musste er sich immer wieder selbst um sein Überleben kümmern und wurde erst im Juni 1945 mit einem Gütertransport zurück nach Italien gebracht, was wiederum einige Monate in Anspruch nahm, da sie durch verschiedene Länder gefahren wurden und sich keiner wirklich zuständig fühlte:

„Als der Zug sich Turin näherte, verspürte Levi den unwiderstehlichen Drang, Zeugnis abzulegen, denn in seinen Adern kreiste >>das Gift von Auschwitz<<. Dieses tiefe Bedürfnis hat ihn zum Schriftsteller gemacht.“²⁹

²⁶ Vgl.: A.a.O. [235 ff.]

²⁷A.a.O. [301]

²⁸ ebd.

²⁹ Anissimov, Myriam: Primo Levi, S. 352

In einer Odyssee von zehn Monaten hatte Primo Levi nach insgesamt zwei Jahren wieder seine Heimatstadt erreicht, ohne zu wissen, was aus seiner Mutter und Schwester geworden war, ohne irgendwelche Habseligkeiten, außer denen die er am eigenen Leib trug, und ohne zu verstehen, wie ein Leben nach Auschwitz möglich sein sollte.

Nach dem zweiten Weltkrieg

„In Lumpen, das bärtige Gesicht von sechs Monaten beinahe ausschließlichen Kartoffelverzehr aufgedunsen, kam Primo Levi herein. Er war kaum wiederzuerkennen. Alle anderen Familienmitglieder waren verschont geblieben.“³⁰

Wie durch ein Wunder hatte der Rest seiner Familie in Turin bleiben und trotz einiger Einschränkungen gut überleben können. Sie hatten die letzten zwei Jahre, im Gegensatz zu Levi, ein normales Leben mit all seinem Luxus verbringen dürfen. Auf der einen Seite übergücklich, nach langer Zeit des Wartens und Bangens seine Familie, wohl auf zu sehen, trafen doch nun zwei gegensätzliche Welten zusammen. Er war in schlechter Verfassung und wollte nur noch erzählen, während es seiner Familie und seinen Freunden verhältnismäßig gut ging. In ihnen fand er eine angenehme Zuhörerschaft und im Januar 1946 begann er bereits damit seine Erlebnisse aufzuschreiben. In russischer Gefangenschaft hatte er mit einem anderen Überlebenden zusammen einen detaillierten, sehr wissenschaftlich formulierten Bericht über das ‚Leben‘ in Auschwitz angefertigt, doch nun wandte er sich an einen größeren Leserkreis:³¹

„Wie ein Staatsanwalt, der den Henkern den Prozeß macht, will er den künftigen Lesern seine Entwürdigungen vor Augen führen.“³²

Das erste, was er nach seiner Rückkehr verfasst hatte, war ein Gedicht mit dem Titel „Ist das ein Mensch?“

„Als unbestechlicher Zeuge, als ruhiger, genauer Anwalt appelliert Levi an jeden Leser, dafür einzutreten, die vergangenen Verbrechen anzuerkennen und zu ahnden. Er fordert nicht mehr und nicht weniger, wenngleich es ein der Tat angemessenes Strafmaß nicht gibt.“³³

Von da an teilte sich sein Leben in den ‚normalen Teil‘ – er heiratete 1947 Lucia Murpurgo, bekam mit ihr eine Tochter (Lisa Lorenzo, 1948) und einen Sohn (Renzo, 1957), arbeitete als Chemiker, gründete zwischendurch sogar sein eigenes Labor – und in den anderen Teil der nicht endenden

³⁰ A.a.O. [357]

³¹ Vgl.: A.a.O. [357 ff.]

³² A.a.O. [362]

³³ A.a.O. [138]

Erinnerung und des Mitteilungsbedürfnisses. Sein erstes Buch, eine relativ nüchterne Erzählung über die Zeit im Konzentrationslager, mit dem Titel „Se questo è un uomo“ wollte er bereits 1947 veröffentlichen und meldete sich beim Einaudi-Verlag, der zwar dafür in Frage gekommen wäre, aber ablehnte:

„Giulio Einaudi, den er sich als Verleger ausgesucht hatte, wollte das Buch nicht veröffentlichen. [...] Selbst jene die gegen den Faschismus und Nazismus gekämpft hatten, waren nicht bereit, das Zeugnis eines Überlebenden von Auschwitz anzuhören.“³⁴

Doch mit Hilfe seiner Schwester und ihren Beziehungen wurde sein Werk in einem kleinen Verlag mit 2500 Exemplaren veröffentlicht, die jedoch wiederum wenig Anerkennung bekamen. Enttäuscht von dieser Ignoranz wendete sich Levi erst einmal vom Schreiben ab und konzentrierte sich auf seine Arbeit als Chemiker. Er hatte eine Anstellung bei der großen italienischen Firma SIVA bekommen und arbeitete sich dort bis zum technischen Direktor hoch. Im Rahmen seiner Tätigkeit musste er in den 50er Jahren sogar einige Geschäftsreisen nach Deutschland unternehmen. 1958 wurde sein Werk schließlich doch beim Einaudi-Verlag veröffentlicht und in andere Sprachen übersetzt. Es war ein sehr bescheidener Erfolg, erst in den 60er Jahren erlangte er einen größeren Bekanntheitsgrad und begann mit Vorträgen und Kolloquien.³⁵ Danach erschienen „La tregua“ (dt. Titel: Die Atempause) mit großem Erfolg und 1975 „Il sistema periodico“ (dt. Titel: Das Periodische System), wonach er in den Ruhestand ging und sich nur noch dem Schreiben und Erzählen widmete. Doch die fehlende Anerkennung als qualifizierter Schriftsteller verletzte ihn sehr, so schrieb er – nach seiner eigenen Aussage – mit „Se non ora, quando?“ (dt. Titel: *Wann, wenn nicht jetzt?*) 1982 seinen ersten richtigen Roman, in dem er sich seiner jüdischen Wurzeln besann und fiktive Charaktere erschuf.

„I sommersi e i salvati“ (dt. Titel: *Die Untergegangenen und die Geretteten*) war sein letztes Werk 1986, das viele als seine Art Abschied betrachten. Denn hier machte Levi noch einmal sehr deutlich, dass er sich als Überlebender schuldig fühlte und die Toten als die wahren ‚Geretteten‘ ansah - denn wer überlebt hatte, musste in irgendeiner Form Schuld auf sich geladen haben, um diesen schrecklichen Bedingungen entkommen zu sein: „Zermürbt und geplagt von dem Gefühl, sein Lebensrecht ergaunert zu haben, gerät Levi am Ende in eine tiefe Depression. Er versucht zu erklären, warum er überlebt hat, während die anderen tot sind [...]“³⁶

Hinzukam, dass die intensive Pflege seiner Mutter und Schwiegermutter für seine Frau und ihn zu einer großen Belastung geworden war, vor allem weil er dadurch keine Auslandsreisen und Vorträge mehr halten konnte. Viele seiner Freunde unter den anderen Überlebenden hatten sich im

³⁴ Anissimov, Myriam: Primo Levi, S.377

³⁵ Vgl.: A.a.O.[377 ff.]

³⁶ A.a.O. [219]

Laufe der Jahre das Leben genommen, doch er selbst hatte das stets negativ beurteilt. Am 11. April 1987 stürzte er sich jedoch vom Geländer seines Balkons und beging damit Selbstmord. Einige Freunde und Bekannte wollten dies nicht glauben, doch ergaben Untersuchungen, dass es sich definitiv um Suizid handeln musste, was letztendlich auch seinem depressiven Gemütszustand in den letzten Lebensmonaten entsprach.

„Se questo è un uomo“

Sein erstes Werk mit dem deutschen Titel „Ist das ein Mensch?“ hatte Primo Levi bereits 1947 fertig gestellt, doch wurde es vom Einaudi-Verlag abgelehnt und in geringer Auflage privat veröffentlicht. Damit schien einer seiner schlimmsten Alpträume wahr geworden zu sein, den viele Häftlinge während ihrer Internierung und auch danach durchlebt hatten und den Sascha Feuchert in seinem Buch „Holocaust-Literatur Auschwitz“ besonders angeführt hat: Viele hatten die größte Angst davor, wenn sie diese ‚Hölle‘ überleben sollten, dass sie zurückkehren würden und niemand ihnen glauben oder zuhören würde. Primo Levi beschreibt diese Angst ganz deutlich in seinem ersten Buch:

„Tutti mi stanno ascoltando, e io sto raccontando proprio questo: il fischio su tre note, il letto duro, il mio vicino che io vorrei spostare, ma ho paura di svegliarlo perché è piú forte di me. Racconto anche diffusamente della nostra fame, e del controllo dei pidocchi, e del Kapo che mi ha percosso sul naso e poi mi ha mandato a lavarmi perché sanguinavo. È un godimento intenso, e avere tante cose da raccontare: ma non posso non accorgermi che i miei ascoltatori non mi seguono. Anzi, essi sono del tutto indifferenti: parlano confusamente d'altro fra di loro, come so io non ci fossi. Mia sorella mi guarda, so alza e se ne va senza far parola.“³⁷

„Sie hören mir alle zu, und eben das erzähle ich: von dem Pfeifen auf drei Tönen, von dem harten Bett, von dem Nachbarn, den ich wegschieben möchte und den zu wecken ich Angst habe, weil er kräftiger ist als ich. Ich erzähle auch ausführlich von unserm Hunger, von der Läusekontrolle und von dem Kapo, der mich auf die Nase geschlagen und dann zum Waschen geschickt hat, [...] Und doch, es ist nicht zu übersehen, meine Zuhörer folgen mir nicht, ja sie sind überhaupt nicht bei der Sache: Sie unterhalten sich undeutlich über andere Dinge, als sei ich gar nicht vorhanden. Meine Schwester schaut mich an, steht auf und geht, ohne ein Wort zu sagen.“³⁸

Erst 1955 bekundete der Einaudi-Verlag doch Interesse an der Veröffentlichung von „Se questo è un uomo“, die nach Vertragsabschluss allerdings noch bis 1958 mit einer Auflage von 2000 Stück auf sich warten ließ. Wieder war der Verkauf und die Akzeptanz sehr schleppend, was sich auf die Besonderheit der italienischen Sprache zurückführen lässt, da Levi in Andenken an die großen italienischen Schriftsteller wie Dante ein klassisches Italienisch gewählt hatte, das nicht dem Zeitgeist entsprach.

³⁷ Levi, Primo: *Se questo è un uomo*, S. 53

³⁸ Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?*, S. 70

1959 wurde es dann ins Englische übersetzt und bekam immer mehr positive Kritiken, auch wenn der Erfolg insgesamt nur mäßig war. Schließlich ging es zwei Jahre später um eine Veröffentlichung in Deutsch, was Levi ganz besonders am Herzen lag, denn

„Schließlich waren erst fünfzehn Jahre seit Auschwitz vergangen, und die, die Hitler gewählt hatten, waren noch am Leben.“³⁹

Dabei arbeitete er eng mit dem Übersetzer Heinz Riedt zusammen, damit auch jedes Wort korrekt übersetzt und die ihm so eingeprägte ‚Lager-Sprache‘ veröffentlicht wurde. Nach Günther Kunert (Die ZEIT 1999) war dieses Buch sein „Jahrhundertbuch“, obwohl er zugeben musste: „Die Aufmerksamkeit war, wie ich mich erinnere, nicht übermäßig groß. Das Thema behagte nicht so recht. [...] Im Gegensatz zu anderen Berichten Überlebender macht Levis Buch, machen seine Bücher eine Ausnahme.“⁴⁰ Das war sicherlich der wichtigste Grund, weshalb die Anerkennung seiner Leistung lange warten musste, es war einfach noch nicht die Zeit gekommen, in der sich die Menschen mit diesem Thema auseinander setzen wollten. Doch je mehr Zeit verging, desto wichtiger wurden seine authentischen Berichte, was beispielsweise die Formulierung von Risa B. Sodi erkennen lässt, die mehrere Interviews mit ihm geführt hatte: „Primo Levi adds his voice to that tumult, yet it is a calm and thoughtful voice [...]“⁴¹

Die Sprache in „Se questo è un uomo“ ist eine sehr kühle und sachliche. Sie entspricht dem Chemiker Levi, der immer exakt und präzise arbeiten musste und sich diesen Stil im Schreiben bewahrt hat. Allerdings ist dabei zu erwähnen, dass sich in seinem Gedächtnis etwas verschoben hatte, wie das beim Abspeichern und Abrufen von Informationen leider der Fall ist, denn beispielsweise interpretiert er sehr viel aus der Gegenwart von 1946 und behauptet, er habe schon in Italien gewusst, was ihm bevorstände.

„e mi guardai intorno, e pensai quanti, fra quella povera polvere umana, sarebbero stato toccati dal destino.

Fra le quarantacinque persone del mio vagone, quattro soltanto hanno rivisto le loro case; e fu di gran lunga il vagone piú fortunato.“⁴²

„Und ich blickte um mich und sann, wen alles von diesem armseligen menschlichen Staub das Schicksal anrühren werde.

Von den fünfundvierzig Menschen in meinem Waggon haben nur vier ihr Zuhause wiedergesehen; und es war bei weitem der glücklichste Waggon.“⁴³

³⁹ Anissimov, Myriam: Primo Levi, S. 401

⁴⁰ Kunert, Günter: Mein Jahrhundertbuch (46)

⁴¹ Sodi, Risa B.: A Dante of our Time, S. 3 („P.L. fügt seine Stimme dem Tumult bei, aber es ist eine ruhige und gewissenhafte Stimme.“, Übersetzung K.I.)

⁴² Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 15

⁴³ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 17

Immer wieder vermischt sich Erinnerung mit neuem Wissen und seine Gedanken sowie Erfahrungen werden neu bewertet, wie beispielsweise wenn er über die erste Selektion spricht, wobei er erst danach erfahren konnte, was ‚Selektion‘ in Auschwitz bedeutet: „Ci saremmo attesi qualcosa di piú apocalittico: sembravano semplici agenti d’ordine.“⁴⁴ („Wir hätten es uns apokalyptischer vorgestellt: Sie aber sahen aus wie gewöhnliche Ordnungspolizei.“⁴⁵)

Es gibt sehr viele Beschreibungen und Interpretationen, Levi hat seine Zeit in Auschwitz oft als die wahre ‚Universität‘ beschrieben, denn hier beobachtete und analysierte er das Verhalten der Menschen. Außerdem baut er einen starken Bezug zu Dante auf, da dieser für Levi das Intellektuelle, die klassische Bildung - also der Inbegriff für das eigentlich Menschliche darstellte, zudem war die Literatur wie ein Grashalm für seine abstürzende Seele. Oder wie es Helmut Fuhrmann in seinem Buch „Literatur, Literaturunterricht und die Idee der Humanität“ ausdrückt, es war für Levi „die Erinnerung an die literarische Tradition der Humanität“⁴⁶.

Schon zu Beginn seines Buches stellt Levi einen eigenen Vergleich zwischen der Hölle und dem Ankommen in Auschwitz an, als sie alle nach dem langen Transport ohne Nahrung und Wasser in einen leeren Raum gesperrt wurden und nicht wussten, was mit ihnen geschehen würde:

„Questo è l’inferno. Oggi, ai nostri giorni, l’inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi stare in piedi, e c’è un rubinetto che gocciola e l’acqua non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente.“⁴⁷

„Dies ist die Hölle. Heute, in unserer Zeit, muss die Hölle so beschaffen sein, ein großer, leerer Raum, und müde stehen wir darin, und ein tropfender Wasserhahn ist da, und man kann das Wasser nicht trinken, und uns erwartet etwas gewiß Schreckliches, und es geschieht nichts und noch immer geschieht nichts.“⁴⁸

Außerdem baut er explizite Dante-Zitate in sein Buch ein, wenn er versucht die grausame Sinnlosigkeit zu erklären, wenn Gewalt um ihrer selbst Willen angewendet wird;

„...Qui non ha luogo il Santo Volto,
Qui si nuota altrimenti che nel Serchio!
Ora dopo ora, questa prima lunghissima giornata di antinferno volge al termine.“⁴⁹

⁴⁴ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 17

⁴⁵ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 19

⁴⁶ Fuhrmann, Helmut: Literatur, Literaturunterricht und die Idee der Humanität, S. 116

⁴⁷ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 19

⁴⁸ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 22

⁴⁹ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 25

....Hier ist das heilige Antlitz keine Hilfe!
 Ein andres Schwimmen ist's hier als im Serchio [ein Fluss in Italien, K.I.]!
 Stunde um Stunde geht dieser erste, lange Tag der Vorhölle seinem
 Abschluss entgegen.“⁵⁰

Im Nachhinein betrachtet wusste Levi, dass sich die deportierten italienischen Juden zunächst in der sogenannten ‚Quarantäne‘ befanden, bis sie verschiedenen Arbeitskommandos zugeteilt wurden. Diesen Zustand setzte er der Dantesken Vorhölle gleich, in welcher die sündigen Seelen auf das Urteil von Minos warten, der sie entsprechend ihrer Schuld in die verschiedenen Höllen-Kreise einordnet.

Ein eigenes Kapitel hat die bereits erwähnte Begebenheit, als Levi im Lager einem französischen Häftling Italienisch beibrachte, indem er ihm Zitate aus Dantes „Divina Commedia“ vortrug. Im „Gesang des Ulyss“ erzählt er, wie er im Sommer 1945 im Chemie-Kommando arbeitete und das Innere der Tanks schaben und putzen musste. Hier lernte er Jean kennen, der das privilegierte Amt des Pikkolos innehatte und sich mit ihm anfreundete. Dieses Amt bedeutete, dass er ein Schreiber und Laufbursche für die Kapos, die wiederum als privilegierte Häftlinge den SS-Männern unterstellt waren, arbeitete und dadurch bessere Nahrung und Kleidung bekam. Jean erzählte ihm, dass er einmal in Italien gewesen war und sehr fasziniert von dem Land und der Sprache sei, woraufhin Levi die Gelegenheit nutzte und ihm Hilfe beim Erlernen anbot:

....Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente: [...]
 ... Chi è Dante. Che cosa è la Commedia. Quale sensazione curiosa di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa è la Divina Commedia. Come è distribuito l'Inferno, cosa è il contrappasso. Virgilio è la Ragione, Beatrice è la Teologia.“⁵¹

....Der Gesang des Ulyss. Wer weiß, wie und weshalb er mir in den Sinn gekommen ist.[...]
 ...Wer Dante ist, was die Göttliche Komödie ist...Wie seltsam neu einem dies alles erscheint, wenn man sich bemüht, die Göttliche Komödie kurz zu erklären; wie die Hölle aufgeteilt ist, was es mit der Vergeltung auf sich hat. Virgil ist die Vernunft, Beatrice die Theologie.“⁵²

Dabei ist es gar nicht so ungewöhnlich, dass ihm gerade dieses Werk einfällt, denn gerade der Teil des Infernos gehöre zum allgemeinen Bildungsstand der Italiener, die sich in der Schule intensiv damit auseinandersetzen würden, wie H. W. Wittschier in seinem Buch „Dantes Divina Commedia“ anführt. Außerdem sei sie durch ihren Aufbau besonders geeignet zum Auswendiglernen. Dante habe sogar selbst bereits die Methode der Mnemotechniken beim Schreiben beachtet. Weiterhin lassen sich einige Parallelen zwischen Levi und Dante erkennen, wodurch

⁵⁰ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 31

⁵¹ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 100 und 101

⁵² Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 134

er sich mit dem großen italienischen Vorbild verbunden fühlte. Diese sollen im Weiteren noch genauer beleuchtet werden.

Beim Erinnern der Zeilen hatte er jedoch stellenweise Probleme den genauen Wortlaut zu finden und ergänzte diesen inhaltlich mit seinen eigenen Worten. Doch im Moment des Rezitierens fiel ihm der Zusammenhang zwischen Dantes Worten und dem Schicksal der Juden in Auschwitz auf, was er unbedingt mitteilen wollte:

„e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui...“⁵³

„[...] und da ist noch etwas anderes, Gigantisches, was ich in der Intuition eines Augenblicks eben erst erkannt habe, vielleicht das Warum unseres Schicksals, unseres heutigen Hierseins...“⁵⁴

Auch hier stimmt H.W. Wittschieber überein, wenn er sagt, dass die „Göttliche Komödie“ immer meditiert werden müsste, damit man als Leser in die einzelnen Schichten vordringen kann, ohne sie jedoch jemals vollständig verstehen zu können.

Die Hilfe von Jean half Levi nicht nur körperlich, indem er ihm mit Essen für den ungewöhnlichen Italienischunterricht dankte, sondern vor allem eben auch seelisch, sodass er immer noch an das Gute im Menschen und außerhalb des Lagers glauben konnte. Was er jedoch in diesem Buch offen lässt, ist die Frage der Schuld. Nachdem ein Mithäftling nach der großen Selektion im Oktober 1944 Gott für sein Überleben dankte, was nach Levi nur einem Zufall zugeschrieben werden könne, da er körperlich nicht den Richtlinien entsprach und dafür ein wesentlich jüngerer und kräftiger Mann sterben musste, stellte sich für ihn diese Frage:

„Non capisce Kuhn che è accaduto oggi un abominio che nessuna preghiera propiziatoria, nessun perdono, nessuna espiazione die colpevoli, nulla insomma che sia in potere del l'uomo di fare, potrà risanare mai più?“⁵⁵

„Begriffst Kuhn [sein Mithäftling, der überlebt hatte und gerade betete; K.I.] denn nicht, daß heute ein Greuel geschah, das [!] kein Sühnegebet, keine Vergebung, kein Büßen der Schuldigen, nichts Menschenmögliches also, jemals wird wieder gutmachen können?“⁵⁶

Er lässt hier offen, wer denn die Schuldigen sind und geht erst in seinem späteren Werk „Die Untergegangenen und die Geretteten“ darauf ein, dass eigentlich die Überlebenden, wozu er und sein Mithäftling dann zählen, die Schuld tragen, was allerdings hier nicht weiter ausgeführt werden kann.

⁵³ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 103

⁵⁴ Levi, Primo: Ist das ein Mensch? S. 139

⁵⁵ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 116

⁵⁶ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 156

Zum Begriff „Holocaust-Literatur“

Um zu einem angemessenen Vergleich zwischen den beiden Werken von Dante und Primo Levi zu gelangen, bietet es sich an, auf das Genre der ‚Holocaust-Literatur‘ einzugehen, zu dem Levis „Se questo è un uomo“ gezählt werden kann.

Sascha Feuchert unternimmt in der Einleitung seines Buches „Holocaust-Literatur Auschwitz“ einen Definitionsversuch, in dem er auch die Entstehungsgeschichte des Begriffes berücksichtigt. Holocaust-Literatur ist demnach nun ein eigenes Genre geworden, wobei die einzelnen Texte über die Grenzen der klassischen Gattungskonzeptionen hinausgehen. Die verschiedenen Definitionen dazu sind allerdings recht diffus und zum Teil sehr heterogen. Der Auslöser für eine genauere Begriffsbestimmung stellte eine Fernsehserie aus den USA mit dem Titel „Holocaust“ dar, die 1979 in Deutschland lief und bereits im Vorfeld für Diskussionen sorgte. Denn der Begriff hatte sich bereits nach dem zweiten Weltkrieg in der englischen Sprache als Synonym für die grausamen Verbrechen an Juden in Deutschland etabliert und wurde schließlich einfach ins Deutsche übertragen. Hier gab es Gegner, die anführten, dass ‚Holocaust‘ eigentlich ein ‚Brandopfer‘ nach dem alttestamentarisch-jüdischen Ritus beschreibt und deswegen eine Beleidigung für jüdische Mitglieder wäre. Ein anderer Begriff, der sich allerdings im deutschsprachigen Raum weniger durchsetzen konnte, war ‚Shoa‘, welcher ebenfalls in einem biblischen Kontext steht. Doch letztlich wurde ‚Holocaust‘ zur Metapher von der schrecklichen Ermordung und Vernichtung der europäischen Juden und anderer Minderheiten, wie beispielsweise der Roma, Sinti und Homosexuellen.⁵⁷

„Wenn der Begriff ‚Holocaust‘ also die Gesamtheit der nationalsozialistischen Repressions- und Vernichtungspolitik gegen alle Opfergruppen umfasst, bezeichnet ‚Holocaust-Literatur‘ folgerichtig diejenigen literarischen Texte, die einen oder mehrere der vielen Aspekte oder Opfergruppen des Holocaust behandeln.“⁵⁸

In seinen Ausführungen bezieht sich Feuchert auf James E. Young bzw. Robert Scholes, die in ihrem Begriff von Realität davon ausgehen, dass Menschen keinen Zugang zu einer objektiven Wirklichkeit haben, sondern immer nur eine Realität konstruieren und damit die objektive Wahrheit interpretieren, genauso sind dann auch die Texte zu betrachten. In diesem Zusammenhang gibt es in der Holocaust-Literatur den Topos der Beteuerung der Authentizität von Autoren, doch letztlich werden durch diese weiter gefasste Definition ebenso fiktionale Texte miteinbezogen.⁵⁹

⁵⁷ Vgl.: Feuchert, Sascha: Holocaust-Literatur, S. 5ff.

⁵⁸ A.a.O. [15]

⁵⁹ Vgl.: Feuchert, Sascha: Holocaust-Literatur, S. 15 ff.

Levi und Dante – Ein Vergleich der Texte

Risa B. Sodi, die Primo Levi noch persönlich kennengelernt und mehrere Interviews mit ihm geführt hat, vergleicht in ihrem Buch „A Dante of our Time“ seine Werke „Se questo è un uomo“ und „I sommersi e i salvati“ (dt. Titel: Die Untergegangenen und die Geretteten) mit Dantes „Divina Commedia“. Im ersten Kapitel arbeitet sie dabei das Thema der Gerechtigkeit in diesen Büchern heraus, wobei sich schon hier ein grundlegender Unterschied erkennen lässt. In Levis Büchern findet man viele Bezüge zur Gerechtigkeit, vor allem ihrer Pervertierung in den Konzentrationslagern. In seinem letzten Werk stellt er eine Unterteilung in ‚nutzlose‘ und ‚nützliche‘ Gewalt dar. Unter letzterer versteht er politische Mordanschläge oder auch die Tat des Raskolnikow in F. Dostojewskis „Schuld und Sühne“. Die nutzlose Gewalt ist solche um ihrer selbst Willen, wie beispielsweise die italienischen Juden erst noch transportiert, deportiert und vielfältig gequält wurden, obwohl von Beginn an ihr Tod feststand. Besonders grauenvoll dabei ist, dass die Nationalsozialisten, welche die Maschinerie des Holocaust am Laufen erhielten, nicht von außen provoziert, sondern von innen motiviert waren. Sie waren nur in der Hinsicht geisteskrank, dass es jenseits jeglicher Moral geschah, nicht weil sie nicht das Ausmaß oder die Konsequenzen ihrer Handlungen hätten einschätzen können.⁶⁰ „In the Commedia, on the other hand, Dante passes through the inferno in order to see divine justice in its dealings with evil.[...] His perspective is theocratic and theocentric.“⁶¹

Das bedeutet, dass Dante mit dem göttlichen Blick urteilt und Levi mit dem menschlichen. Das kann man auch an vielfältigen Passagen aus „Se questo è un uomo“ erkennen, beispielsweise: „Nessuno deve uscire di qui, che protebbe portare al mondo, insieme col segno impresso nella carne, la mala novella di quanto, ad Auschwitz, è bastato animo all’uomo di fare dell’uomo.“⁶²

„Von hier darf keiner fort, denn er könnte mit dem ins Fleisch geprägten Mal [damit meint er die eintätowierten Nummern; K.I.] auch die böse Kunde tragen, was in Auschwitz Menschen aus Menschen zu machen gewagt haben.“⁶³

Primo Levi wusste genau, dass Auschwitz nicht Gottes Werk oder gar seine Strafe sein konnte, sondern dass Menschen die Hölle für andere Menschen bereiteten. In seinen Büchern geht er sogar soweit, dass er sich nicht als Richter sieht und sich anmaßen möchte, ein Urteil über die Verbrecher zu erheben. Er vertraut ganz auf die Justiz und überlässt Urteil und Strafe

⁶⁰ Vgl.: Sodi, Risa B.: A Dante of our Time, S. 5ff.

⁶¹ A.a.O. [15] („In der Commedia, auf der anderen Seite, wandert Dante durch die Hölle, um die göttliche Gerechtigkeit im Umgang mit dem Bösen zu erkennen. [...] Seine Perspektive ist theokratisch und gottzentriert.“, Übersetzung K.I.)

⁶² Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 59

⁶³ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 64

den Richtern - aber ebenso den Rabbis. Dies erscheint einerseits ambivalent, doch löst er diesen scheinbaren Widerspruch auf, indem er mitteilt, dass die göttliche Gerechtigkeit erst in Kraft trete, wenn die menschliche versagt.

Bei Dante sind, wie oben bereits ausgeführt wurde, Sünde und Strafe in der Form eines ‚Contrapasso‘ miteinander verbunden, also die Strafe im Jenseits entspricht der Sünde im Diesseits. Dies kann natürlich keineswegs für Levis Erlebnisse in der ‚Hölle‘ von Auschwitz gelten, dementsprechend können diese im Gegensatz zu den Strafen der „Divina Commedia“ nicht akzeptiert werden.

Ein weiterer Vergleich bietet sich nach Sodi an, nämlich der zwischen der sogenannten Grauzone in Levis Werk und den neutralen Sündern bei Dante an. Laut Levi ist es schwer, immer klar zwischen gut und böse zu unterscheiden, denn selbst im Lager gab es Menschen, die beide Eigenschaften verkörperten.⁶⁴ Zum Beispiel die Kapos, welche einerseits selbst als Häftlinge einsaßen und malträtiiert wurden, doch andererseits aufgrund ihrer Privilegien ihre Aggressionen wieder an Mithäftlingen ausließen. Vor allem die fehlende Solidarität zeugt von dieser Grauzone, in der jedes Opfer zu einem Täter werden konnte, wenn es um das eigene Überleben ging. Sehr eindrucksvoll wird dies in der Geschichte „Die Mütze oder Der Preis des Lebens“ von Roman Frister beschrieben (Auszug in: Feuchert, Sascha: Holocaust-Literatur Auschwitz), in welcher der Autor selbst erzählt, wie er einem Mithäftling die Mütze stahl, um bei einem Appell nicht ohne eine eigene zu erscheinen. Wohlwollentlich, dass das Fehlen der Mütze den Tod des Mithäftlings bedeuten würde: *„The inmates who discovered the evil within them were often the ones who survived. They were certainly the first to step into the grey zone.“*⁶⁵

Dazu zählt Levi letztendlich auch sich selbst, obwohl er sagt, dass er selbst nie Kameraden bestohlen habe. Allerdings sieht er alle Überlebenden von Auschwitz als die ‚Untergegangenen‘, die wahren Geretteten und frei von Schuld sind die Gestorbenen, denn sie haben den höchsten Preis bezahlen müssen.

Dante hingegen führt die neutralen Engel an, die weder Rebellen waren, noch Gott treu dienten, also in einer Zwischenwelt agierten, und dazu noch die sogenannten ‚lauen Seelen‘, die während ihres Lebens nicht gut und nicht böse waren⁶⁶:

„Und er zu mir „Solche elend Leben müssen
Die trüben Seelen jener Menschen führen,
Die ohne Lob und ohne Schande lebten.
Vermischt sind sie mit jenem bösen Chore

⁶⁴ Vgl.: Sodi, Risa B.: A Dante of our Time, S. 30ff.

⁶⁵ A.a.O. [35] („Die Häftlinge, die das Böse in sich selbst entdeckten, waren oft diejenigen, die überlebten. Sie waren sicherlich die ersten, die in die Grauzone traten.“, Übersetzung K.I.)

⁶⁶ Vgl.: Sodi, Risa B.: A Dante of our Time, S. 30 ff.

Der Engel, die einst, weder abgefallen
 Von Gott, noch ihm getreu, allein gestanden.
 Der Himmel will sich nicht mit ihnen schänden,
 Und auch die Hölle schließt sich ihnen,
 Damit die Sünder sich nicht rühmen können.“⁶⁷

Im letzten Punkt geht Sodi auf den Aspekt der Erinnerung ein. Während Dantes „Divina Commedia“ eine Erinnerung in einer Erinnerung und diese eng mit Wissen verbunden ist, möchte Levi durch seine Bücher die Erinnerung an Auschwitz aufrechterhalten, um den Menschen eine Warnung zu geben. Allerdings sieht er dieses Erinnern mit zwei Seiten, wobei die zweite eine sehr düstere ist, denn die Opfer von Auschwitz könnten sich nicht aktiv und bewusst daran erinnern, sondern müssten ihr Leben lang in dem Prozess des Erinnerns leben:

„He [Primo Levi; K.I.] argues on an individual level that lack of memory is a form of injustice (in the oppressor), while full memory in those same individuals results in the possibility of injustice; at the same time, he argues, full memory in the death camp survivors is an unending torment.“⁶⁸

Allerdings irrt sich Sodi, wenn sie behauptet, dass die Sünder in Dantes Hölle – ähnlich wie die Kriegsverbrecher – kein Interesse daran hätten, dass ihre Namen weiterhin bekannt bleiben - denn genau hierum geht es den verzweifelten Seelen. Jede einzelne bittet Dante darum, dass er von ihr erzählen wird und (meistens noch) um Vergebung für sie bittet, wie beispielsweise in der folgenden Passage:

58 *“Io son colui che tenni ambo le chiavi*
 59 *del cor di Federigo, e che le volsi,*
 60 *serrando e diserrando, sì soavi,*
 61 *che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi:*
 62 *fede portai al glorioso officio,*
 63 *tanto ch'ì ne perde' li sonni e 'polsi. [...]*
 76 *E se di voi alcun nel mondo riede,*
 77 *conforti la memoria mia, che giace*
 78 *ancor del colpo che 'nvidia le diede”.* (Canto XIII)⁶⁹

„Ich bin es, der die beiden Schlüssel hatte
 Zum Herzen Friedrichs, und so sanft bewegte

⁶⁷ Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, S. 15

⁶⁸ Sodi, Risa B.: A Dante of our Time, S. 83 („Er [P.L.] argumentiert auf einer individuellen Ebene, dass das Fehlen des Gedächtnisses eine Form der Ungerechtigkeit (für den Unterdrücker) sei, während ein vollständiges Erinnern, bei dem gleichen Individuum, in der Möglichkeit der Ungerechtigkeit resultiere; zur gleichen Zeit argumentiert er, dass das vollständige Erinnern bei den Überlebenden der Todeslager eine nie endende Folter sei.“, Übersetzung K.I.)

⁶⁹ Dante Alighieri: La Divina Commedia. Canto XIII, 58-78.

Ich sie beim Schließen und beim Öffnen immer,
 Daß ich fast allen sein Geheimnis sperrte.
 Treu war ich in dem ehrenvollen Amte,
 Daß ich darob den Schlaf und Puls verloren.

[...]

Wenn einer von euch heimkehrt auf die Erde,
 So mög er droben mein Gedächtnis heben,
 das noch darniederliegt vom Schlag des Neides.“⁷⁰

In Dantes Werk können sich die reuigen Seelen durch das Wasser des Flusses Lethe und der Quelle Eunoé reinwaschen und damit die schlechten Erinnerungen zurücklassen - Sodi nennt dies eine ‚rites de passage‘ von der Hölle zum Läuterungsberg und schließlich ins Paradies. Levi sieht gerade diese Möglichkeit nach Auschwitz pervertiert, da die größten Sünder von dem Wasser trinken könnten und somit vergessen, während den Opfern dieses Vergessen verwehrt bleibt⁷¹ – eine Anspielung an die lächerlich erscheinenden Auschwitz-Prozesse und die wenigen Verurteilungen der Kriegsverbrecher.

Als Abschluss formuliert Sodi ihren Standpunkt sehr offen: „The Auschwitz experience can undoubtedly be read as a modern-day inferno. Does that make Primo Levi a Dante of our Time?“⁷²

Damit bewegt sie sich genau auf dem Gegenpol zu Robert Anderson, der in seinem Aufsatz „Primo Levi: 20th Century Dante“ ganz klar dafür eintritt, dass man diesen Vergleich erfolgreich und weitestgehend unproblematisch vollziehen kann. Schon zu Beginn setzt er zwei Passagen, eine aus dem 27. Gesang des Infernos mit einer aus Levis „Periodischem System“, gleich. Dabei ist das eine sehr schwierige Darstellung, denn hier wird der Inhalt von Levis Erlebnissen mit der Beschreibung von Dantes Inferno gleichgesetzt. Insgesamt ist sein Text sehr kritisch zu betrachten, da er den Leser schon unbewusst durch diverse Verweise innerhalb seines Aufsatzes auf Dantes Höllenkonstruktion suggestiv beeinflusst, zudem bringt er häufig noch den Vergleich zu Gustav Dorés Bildern ein, welche dem Leser sehr eindrucksvolle Repräsentationen bieten und die Imagination anregen. Besonders problematisch erscheinen Aussagen wie die folgenden: „[...] who could recite almost the entire Divine Comedy from memory (thanks to punishing Dante contests in the liceo), readily identified with Ulysses [...]“⁷³

⁷⁰ Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, S. 52

⁷¹ Vgl.: Sodi, Risa B.: A Dante of our Time, S. 69 ff.

⁷² A.a.O. [89] („Die Auschwitz-Erfahrung kann unzweifelhaft als ein modernes Inferno gelesen werden. Macht das Primo Levi zu einem Dante unserer Zeit?“, Übersetzung K.I.)

⁷³ Andersen, Robert: Primo Levi: 20th Century Dante. („[...] der fast die gesamte Göttliche Komödie aus dem Gedächtnis rezitieren konnte (dank der Dante Wettbewerbe auf dem Gymnasium), dabei sich mit Odysseus identifizierte“, Übersetzung K.I.)

Dabei ist klar festzustellen, dass Levi in „Se questo è un uomo“ erzählt, er habe den Gesang des Odysseus wiedergegeben, dabei auch mit einigen Lücken, die er selbst zu füllen versucht hat, aber keineswegs das gesamte Werk Dantes: „Levi was the Ulysses of the living room floor, relating Dantesque horrors in self-effacing, clinical Torinese detachment. [...] Those four walls became another Lager – his mother a cadaverous inmate, a musselman no less – [...]“⁷⁴

Auch wenn Levi zugibt, dass das langsame Ableben seiner Mutter ihn sehr belastete und sicherlich auch an seine Erfahrungen mit sterbenden Menschen in Auschwitz erinnerte, kann es wohl kaum als ein zweites Lager bezeichnet werden, in dem er wiederholt Höllenqualen durchlitt. Zumindest gibt auch Andersen an, dass Levis Hölle durch Menschen geschaffen wurde und nichts Göttliches an sich hat, jedoch geht er wiederum zu weit, wenn er sagt:

„Levi rescues Ulysses from his Dantesque fate and adopts his spirit as the guide that will take him places no human have to endure. [...] The book was simply not ready to be read [...] And so Primo Levi, who knew he had written a masterpiece, became an ordinary man again, [...]“⁷⁵

Ohne damit Levi Unrecht tun zu wollen, muss doch festgehalten werden, dass er Dantes Odysseus nicht in dem Sinn benutzt hatte, wie Andersen dies beschreibt. Sicherlich spielte seine literarische Bildung, insbesondere Dante und damit auch der Gesang des Odysseus, eine entscheidende Rolle, allerdings eben nicht die einzige, die ihm bei seinem Überlebenskampf half. Gerade auch seine Kameraden - unter anderem Lorenzo, der ihm aus altruistischen Gründen Extra-Portionen an Nahrung gab und damit sein Überleben sicherte (in seinem Andenken wurden auch Levis Kinder benannt) - waren ebenso notwendig, damit er die furchtbaren Qualen überstehen und später im Text verarbeiten konnte. Sicherlich kann man Andersen zustimmen, dass das Buch „Se questo è un uomo“ 1947 noch nicht bereit war gelesen zu werden, bzw. eher die Leser noch nicht fähig waren, sich mit diesem Thema auseinander zu setzen. Leider war Levi damals eben nicht der selbstbewussten Überzeugung, dass er ein Meisterwerk geschaffen hatte, sondern vielmehr wollte er Zeugnis ablegen und war tief enttäuscht von der Ignoranz des Verlegers und vieler Leser.

⁷⁴ Andersen, Robert: Primo Levi: 20th Century Dante. („Levi war der Odysseus des Wohnzimmerbodens, vergleichbar dem Dantesken Horror im verschwiegenen, klinisch sterilen und unbekümmerten Turin.[...] Diese vier Wände wurden ein weiteres Lager – seine Mutter ein leichenähnlicher Häftling, nicht mehr als ein Muselman – [...]“, Übersetzung K.I.)

⁷⁵ ebd. („Levi rettet Odysseus aus seinem Dantesken Schicksal und übernimmt seinen Geist als einen Führer, der ihn zu Orten bringen wird, welche kein Mensch ertragen könnte. [...] Das Buch war einfach noch nicht bereit gelesen zu werden [...] Und so wurde Primo Levi, der wusste, dass er ein Meisterwerk geschrieben hatte, wieder ein normaler Mensch [...]“, Übersetzung K.I.)

Ebenso war die Rückkehr in ein Leben als ‚normaler Mensch‘, wie bereits in Levis Biografie erläutert, nach den Erfahrungen in Auschwitz schlicht unmöglich. Sein Leben teilte sich bis zu seinem selbst gewählten Tod in den Versuch eines normalbürgerlichen Alltags und die psychische Folter der Erinnerung.

Zitate und Bezüge

Im folgenden Abschnitt geht es nun um die Formen des Zitats und des intertextuellen Verweisens auf Dante in Primo Levi „Se questo è un uomo“. Schon zu Beginn stellt Levi einen ersten Vergleich an, was für eine Hölle im Dantesken Sinne ihm bevorstand, doch äußert er auch zugleich die Vorstellung des größtmöglichen Gegensatzes: „[...] di che cosa avremmo dovuto pentirci, e di che cosa venir perdonati?“⁷⁶ („Worüber hätten wir Reue empfinden und wofür Vergebung erlangen sollen?“⁷⁷)

Im Gegensatz zu den Sündern in Dantes Inferno, hatten die italienischen Juden, die mit Levi nach Deutschland deportiert wurden, oder all die anderen Millionen Opfer der Konzentrationslager, keine Schuld auf sich geladen, die eine solche ‚Bestrafung‘ gerechtfertigt hätte – wenn dies überhaupt in Betracht gezogen werden kann. Ein weiteres explizites Zitat oder zumindest einen Bezug stellt er her, wenn er von einem SS-Offizier spricht, der während des Transportes im Güterzug die Häftlinge fragt (nicht auffordert oder zwingt), ob sie ihm nicht vielleicht ihre Wertsachen geben wollten, da sie diese sowieso nicht mehr benötigen würden:

„Non è un comando, non è regolamento questo: si vede bene che è una piccola iniziativa privata del nostro caronte.“⁷⁸

„Es ist kein Befehl und keine Vorschrift, sondern ganz deutlich eine kleine Privatinitiative unseres Charons.“⁷⁹

Ein sehr auffälliges Merkmal, das nicht aus Levis Feder stammt sondern den Gegebenheiten entsprach, stellt das Schild über Auschwitz mit den Worten „Arbeit macht frei“ dar. Im Gegensatz dazu, scheint die Inschrift auf dem Höllentor wesentlich präziser und offener zu formulieren, was den Sünden bevorsteht:

- 1 *„Per me si va ne la città dolente,*
- 2 *per me si va ne l'eterno dolore,*
- 3 *per me si va tra la perduta gente.*
- 4 *Giustizia mosse il mio alto fattore:*
- 5 *fecemi la divina podestate,*

⁷⁶ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 13.

⁷⁷ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 13

⁷⁸ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 18

⁷⁹ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 21

- 6 *la somma sapienza e 'l primo amore.*
 7 *Dinanzi a me non fuor cose create*
 8 *se non eterne, e io eterno duro.*
 9 *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate. (Canto III)*⁸⁰

„DURCH MICH GEHT MAN HINEIN ZUR STADT DER TRAUER,
 DURCH MICH GEHT MAN HINEIN ZUM EWIGEN SCHMERZE,
 DURCH MICH GEHT MAN ZU DEM VERLORNEN VOLKE.
 GERECHTIGKEIT TRIEB MEINEN HOHEN SCHÖPFER,
 GESCHAFFEN HABEN MICH DIE ALLMACHT GOTTES,
 DIE HÖCHSTE WEISHEIT UND DIE ERSTE LIEBE.
 VOR MIR IST KEIN GESCHAFFEN DING GEWESEN,
 NUR EWIGES, UND ICH MUSS EWIG DAUERN,
 LASST JEDE HOFFNUNG, WENN IHR EINGETRETEN.“⁸¹

Die Worte, welche die Häftlinge in Auschwitz bei ihrer Internierung zuerst lasen, sind mit dem Wissen der wirklichen Vorgänge nicht mehr an Zynismus und Menschenhass zu überbieten. Denn sie wurden unter falschem Vorwand dorthin gebracht und bis zum letzten, also bis zum Eintreten in die als Duschräume getarnten Gaskammern, belogen und gequält.

Ähnlich wie Dante muss auch Levi feststellen, dass irgendwann die eigenen Worte, eigentlich die gesamte Sprache, nicht mehr ausreichen, um das Grauen zu beschreiben:

„Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo.“⁸²

„Da merken wir zum ersten Mal, daß unsere Sprache keine Worte hat, diese Schmach zu äußern, dies Vernichten eines Menschen. In einem einzigen Augenblick und fast mit prophetischer Schau enthüllt sich uns die Wahrheit: Wir sind in der Tiefe angekommen.“⁸³

Gerade die Sprache spielt bei Levi eine besondere Rolle, denn trotz dieser Sprachlosigkeit will er einen Bericht von den Ereignissen und den Menschen geben, seine Beobachtungen mitteilen, doch dabei will er nicht auf die hohe Sprachkunst eines Dante ausweichen, sondern gerade hier die für ihn authentische Sprache des Lagers mit seinem pervertierten Deutsch vorzeigen.

Allerdings kann das Erinnern an diese Erlebnisse sehr schmerzhaft sein:

„Ed era così faticoso fare quei pochi passi: e poi, a ritrovarsi, accadeva di ricordare e di pensare, ed era meglio non farlo.“⁸⁴
 „Und wenn wir uns treffen, so geschieht uns ja überdies, daß wir uns erinnern und nachdenken: und das tut man besser nicht.“⁸⁵

⁸⁰ Dante Alighieri: La Divina Commedia. Canto III, 1-9.

⁸¹ Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, S. 14

⁸² Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 23

⁸³ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 28

⁸⁴ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 32

Hier berichtet Levi davon, dass sich anfangs eine kleine Gruppe der italienischen Juden in Monowitz jede Woche treffen wollte, doch es letztendlich schnell aufgab, da sie feststellen mussten, wie sie jedes Mal weniger wurden und die Erinnerung nicht mehr zu ertragen war. Diese Passage erinnert sehr an den 5. Gesang von Dantes *Inferno* als die Seelen der sündigen Liebespaare erscheinen, vor allem Francesca und Paolo, deren Strafe es ist, ewig umherzuwandeln und sich an die frühere Zeit erinnern zu müssen. Gerade dieses ‚ewig‘ scheint ein weiteres ähnliches Element der beiden Werke zu sein. In der Hölle gibt es keine Zeit, denn es gibt schließlich auch kein Ende der Strafen. Genauso beschreibt Levi die Einstellung der Ältesten, das sind Häftlinge, die länger als drei Monate im Lager leben und dementsprechend oberhalb der allgemeinen Lebenserwartung liegen:

„per loro, da mesi, da anni, il problema del futuro remoto è impallidito [...].
Per gli uomini vivi le unità del tempo hanno sempre un valore, [...]
Per noi, la storia si era fermata.“⁸⁶

„Für sie [die Ältesten; K.I.] ist seit Monaten, seit Jahren die Frage nach der weiten Zukunft gegenstandslos geworden [...].
Für lebende Menschen haben die Zeiteinheiten stets einen Wert, [...].
Für uns ist die Geschichte stehengeblieben.“⁸⁷

Als die letzten beiden Punkte für einen expliziten Vergleich möchte ich nun Levis Beschreibung der Muselmänner und seine Sicht auf die Außenstehenden aufführen. Die Muselmänner waren Häftlinge, die bereits im Sterben lagen, doch sich weiter aufrafften, um ihren Dienst zu erfüllen, dabei allerdings jeglichen Lebensmut verloren hatten:

„Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla.“⁸⁸

„Man zögert, sie als Lebende zu bezeichnen; man zögert, ihren Tod, vor dem sie nicht erschrecken, als Tod zu bezeichnen, weil sie zu müde sind, ihn zu fassen.“⁸⁹

Dieses Bild scheint doch große Ähnlichkeit mit den Beschreibungen der toten Seelen in Dantes *Inferno* zu besitzen und sicherlich ist das vom Autor auch bewusst gewollt. Die andere Passage aus seinem Werk „Se questo è un uomo“ lautet:

„Infatti, noi per i civili siamo gli intoccabili. I civili, più o meno esplicitamente, e con tutte le sfumature che stanno fra il disprezzo e la commiserazione, pensano che, per essere stati condannati a questa nostra

⁸⁵ Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?*, S. 41

⁸⁶ Levi, Primo: *Se questo è un uomo*, S. 31 u. 105

⁸⁷ Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?*, S. 40 u. S. 141

⁸⁸ Levi, Primo: *Se questo è un uomo*, S. 82

⁸⁹ Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?*, S. 108

vita, per essere ridotti a questa nostra condizione, noi dobbiamo esserci macchiati di una qualche misteriosa gravissima colpa.“⁹⁰

„Für die Zivilisten sind wir in der Tat Unberührbare. Sie glauben – mehr oder weniger unverhüllt und mit allen Nuancen der Verachtung und Mitleid-, daß wir uns, um zu diesem Leben verurteilt worden zu sein, um auf diesen Zustand herabgesunken zu sein, mit wer weiß was für einer mysteriösen, ungeheuer schweren Schuld beladen haben.“⁹¹

Ähnlich steht Dante den einzelnen Seelen gegenüber, mit denen er sich in den verschiedenen Höllenkreisen unterhält. Er ist ein Beobachter und bewahrt sich dementsprechend eine gewisse Distanz, obwohl er zweimal von seinem Mitgefühl überwältigt in Ohnmacht fällt. Er weiß um die Schuld jedes einzelnen - schon allein weil Vergil ihm immer vor den Zusammentreffen berichtet - und stellt diese nie in Frage. Wobei auch hier wieder erwähnt werden muss, dass keinesfalls die Schuld der Sünder mit der angeblichen ‚Schuld‘ der Häftlinge in Auschwitz gleichgesetzt werden kann.

Insgesamt fällt ein Vergleich, wie ihn Risa B. Sodi angestellt hat – vielleicht sogar auch ein enthusiastischer Robert Andersen – relativ leicht, denn Levi bietet in seinem Werk „Se questo è un uomo“ eine große Bandbreite an expliziten und impliziten Bezügen zu Dante. Dabei stellt sich die Frage: Wird ein solcher Vergleich legitimiert, indem Levi ihn selbst bemüht und darauf hinweist?

Der Vergleich bleibt offensichtlich dennoch höchst problematisch. Martin Walser hat sich diesbezüglich entschieden und pointiert geäußert:

„Auschwitz mit Dantes Inferno zu vergleichen ist fast eine Frechheit, falls nicht Unwissenheit mildernd ins Feld geführt werden kann. [...]

Weil wir uns also nicht hineindenken können in die Lage der ‚Häftlinge‘, weil das Maß ihres Leidens über jeden Begriff geht und weil wir uns deshalb auch von den unmittelbaren Tätern kein menschliches Bild machen können, deshalb heißt Auschwitz eine Hölle und die Täter sind Teufel. [...]

Wir scheuen die Anstrengung, Auschwitz als ein sinnloses, nie mehr zu sühnendes Morden in unser Bewusstsein aufzunehmen.“⁹²

Denn gerade, wenn man Auschwitz als eine Hölle Dantesken Ausmaßes beschreibt und die Täter als Teufel, schafft man eine Distanz, um die Erlebnisse, die man weder nachvollziehen noch nachfühlen kann, in einer ästhetischen Verfremdung zu betrachten.

Besonders in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, in der Walsers Buch erschienen war, pflegte man den stillen Weg des Vergessens, wenn nicht sogar der Ignoranz. Doch gerade im Andenken an die vielen Millionen Opfer, sollte man sich an die konkreten Geschehnisse erinnern und die

⁹⁰ Levi, Primo: *Se questo è un uomo*, S. 108

⁹¹ Levi, Primo: *Ist das ein Mensch*, S. 146

⁹² Walser, Martin: *Unser Auschwitz*.

Sinnlosigkeit der Gewalt erkennen. Denn es waren keine Teufel, wie Dante sie in seinem Inferno erschaffen hat, die den göttlichen Willen vollstreckten, sondern es waren gerade Menschen, die anderen Menschen etwas so Grausames antaten.

Hier grenzt sich Levi selbst sehr konkret von seinem Vorbild Dante ab. Er war dem eigenen Selbstverständnis nach ein genauer Beobachter und analysierte ähnlich seinen chemischen Lösungen die Seelen der Menschen, die ihm in Auschwitz begegneten. Er stellt sie nicht als verzerrte Dämonen dar, denen jedes Menschliche anhanden gekommen ist – im Gegenteil, er beschreibt sie als Menschen, die in die grauenvollsten Abgründe ihrer Seelen abgeglitten waren. Besonders zu erwähnen ist hier, dass sich Levi weigerte ein Urteil zu fällen, denn so wenig wie die Opfer in Auschwitz für irgendwelche Taten ‚bestraft‘ wurden, so wenig meinte er sich das Recht herausnehmen zu können, die Täter bestrafen zu dürfen.

„Ci conoscono ladri e malfidi, fangosi cenciosi e affamati, e, confondendo l'effetto con la causa, ci giudicano degni della nostra abiezione.“⁹³

„Sie [die Zivilisten außerhalb des Lagers, K.I.] kennen uns als diebisch, unzuverlässig, verdreht, zerlumpt, ausgehungert und meinen, die Wirkung mit der Ursache verwechselnd, daß wir dieses Verworfensein verdient haben.“⁹⁴

Jedoch verbindet ihn mit Dante sein Wille zu erzählen, sich mitzuteilen. Schon während seiner Folter im Konzentrationslager nahm er sich vor, im – für ihn unwahrscheinlichen – Falle seiner Rückkehr nach Hause, dem Rest der Welt davon zu berichten. Bereits auf der Odyssee-artigen Rückreise nach Italien durch Weißrussland und andere Länder, erzählte er vielen Mitreisenden oder Passanten in fremden Orten seine Geschichte. Am meisten belastete ihn an der Situation kurz vor seinem selbst gewählten Ableben, dass er aufgrund der kranken Mutter nicht mehr in der Lage war, in andere Länder zu reisen und Menschen davon zu berichten. Dabei hatte er stets großen Respekt für die anderen Überlebenden, die sich weigerten darüber zu reden, doch für ihn war es die einzige Möglichkeit weiterzuleben.

Levi war sicherlich ein großer Bewunderer Dantes, sei es nun aufgrund der gehobenen italienischen Sprache oder der faszinierenden geometrischen Bezüge der „Divina Comedia“. Indes macht der Aspekt der göttlichen Vorsehung, wie sie Dante in seinem Werk zum Ausdruck bringt, einen wirklich angemessenen Vergleich mit einem Text der Holocaust-Literatur unmöglich.

„Oggi io penso che, se non altro per il fatto che un Auschwitz è esistito, nessuno dovrebbe ai nostri giorni parlare di Provvidenza: ma è certo che

⁹³ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 108.

⁹⁴ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 146

in quell'ora il ricordo dei salvamenti biblici nelle avversità estreme passò come un vento per tutti gli animi.“⁹⁵

„Heute denke ich, daß niemand, und sei es nur wegen der Tatsache, daß es ein Auschwitz gegeben hat, in unsern Tagen noch von Vorsehung sprechen dürfte; doch ist gewiß, daß in jener Stunde die Erinnerung an die biblischen Errettungen aus höchster Gefahr wie ein Windhauch durch alle Gemüter ging.“⁹⁶

Allerdings hat sich Levi etwas anderes erhofft, als dass sein Buch mit dem des großen Dichters gleichgesetzt wird, und das beschreibt H.W. Wittschier in seinem Buch ganz grundlegend (doch dabei keineswegs auf Levi bezogen):

„Würde man in die Herzen der Dantisten blicken, so sähe man, daß sie sich eine ähnliche Erlösung und Genußtuung von ihrer Arbeit erhoffen, wie sie Dante Alighieri mit dem Dichten und Niederschreiben seines Werkes in der Tat erlangte.“⁹⁷

Leider scheint dieser Wunsch für Primo Levi nicht in Erfüllung gegangen zu sein. Auch wenn er gegen Ende seines Lebens als Schriftsteller akzeptiert wurde und seine zahlreichen Bücher in viele Sprachen übersetzt wurden, konnte er keine Erlösung von den grauenhaften Erlebnissen während des einen schicksalhaften Jahres in Auschwitz erlangen. Zu tief war wohl seine Würde verletzt worden, zu schmerzhaft die Erinnerungen an die Qualen und Folterungen. Er sah keinen anderen Ausweg mehr, als das Risiko des siebten Höllenkreises auf sich zu nehmen und in den Wald der Selbstmörder einzutreten.

Literaturverzeichnis

Dante Alighieri: La Divina Commedia / Die Göttliche Komödie. Italienisch u. Deutsch, übers. v. H. Gmelin. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 6 Bde. 1988.

Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 2007.

Anissimov, Myriam: Primo Levi - Die Tragödie eines Optimisten. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft mbH, 1999, 1. Aufl.

Feuchert, Sascha (Hrsg.): Holocaust Literatur Auschwitz. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH, 2000, 1. Aufl.

⁹⁵ Levi, Primo: Se questo è un uomo, S. 140

⁹⁶ Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 188

⁹⁷ Wittschier, Heinz Willi: Dantes Divina Commedia, S. 180

Friedrich, Hugo: Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie., Frankfurt a. M.: Klostermann Verlag 1941.

Friedrich, Hugo (Hrsg.): Dante Alighieri. Aufsätze zur Divina Commedia. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

Fuhrmann, Helmut: Literatur, Literaturunterricht und die Idee der Humanität: Aufsätze und Vorträge. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, 1. Aufl.

Klinkert, Thomas: Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini, *Deutsches Dante-Jahrbuch*. Band 81 (2006), S. 27-69.

Küpper, Joachim: : „Bilder der Sünde: Dante und Botticelli“. *Deutsches Dante-Jahrbuch*. Band 81 (2006), S. 155–173.

Kuon, Peter: *lo mio maestro e 'l mio autore: Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1993.

Levi, Primo: Ist das ein Mensch? München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1995, 4. Aufl. „An jenem Tage lasen wir nicht weiter“

Levi, Primo: Se questo è un uomo – La tregua
Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1989, 3. Aufl.

Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie aus den Beständen der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln. Katalog der Ausstellung von Doris Schirra. Darmstadt: Weihert Druck GmbH, 2000, 1. Aufl.

Sodi, Risa B.: A Dante Of Our Time. Primo Levi and Auschwitz
New York: Peter Lang Publishing, 1990, 1. Aufl.

Wittschier, Heinz Willi: Dantes Divina Commedia - Einführung und Handbuch. Erzählte Transzendenz. Frankfurt a. M.: Peter Lang GmbH, 2004, 1. Aufl.

Internetquellen:

Busse, Carl: Geschichte der Weltliteratur
http://www.klassiker-der-weltliteratur.de/goettliche_komoedie.htm,
07.01.2009

Stiller, Prof. Dr. Rainer: Deutsche Dante-Gesellschaft – Dante Alighieri 1265-1321 <http://web.uni-marburg.de/hosting/ddg/alighieri.html>, 07.01.2009

Abdrucke der Bilder von Gustav Doré: <http://dore.artpassions.net>, 07.01.2009

Kunert, Günter: Mein Jahrhundertbuch (46) In: DIE ZEIT 1999
http://www.zeit.de/1999/46/199946.jh-kunert_levi_.xml, 06.01.2009

Biografie von Peter Weiss: <http://www.uni-duisburg-essen.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/weiss.htm>, 06.01.2009

Andersen Robert: Primo Levi: 20th Century Dante (2006)
<http://www.incanto.biz/letters-levi.html>, 06.01.2009

Divine Comedy, Research Edition: http://www.divinecomedy.org/divine_comedy.html

Walser: Martin: Unser Auschwitz (1965) <http://www.workpage.de/mwa1.php>
<http://www.workpage.de/mwa2.php>, 06.01.2009

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1, aus: Schirra, Doris: „An jenem Tag lasen wir nicht weiter“

Abbildung 2, Inferno 32, Gustav Doré <http://dore.artpassions.net/>, 07.01.2009

Abbildung 3 aus: Schirra, Doris: „An jenem Tag lasen wir nicht weiter“

Abbildung 4 und 5, aus: Doris Schirra: „An jenem Tag lasen wir nicht weiter“

Komparatistik Online © 2009



komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

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

Jörg Hackfurth (Gießen)

Ein deutsches Nibelungen-Triptychon. Die Nibelungenfilme und der Deutschen Not

1. Einleitung

In *From Caligari to Hitler* formuliert der Soziologe Siegfried Kracauer die These, daß „mittels einer Analyse der deutschen Filme tiefenpsychologische Dispositionen, wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 herrschten, aufzudecken sind: Dispositionen, die den Lauf der Ereignisse zu jener Zeit beeinflussen und mit denen in der Zeit nach Hitler zu rechnen sein wird“.¹ Kracaers analytische Methode beruht auf einigen Prämissen, die hier noch einmal in ihrem originalen Wortlaut wiedergegeben werden sollen:

„Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen: Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. [...] Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabung des Filmmaterials auszuschließen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten gemeinsam sind. Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen [...] ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen“²

Daraus resultiert ein Mechanismus, der sowohl in Hollywood als auch in Deutschland Geltung hat: „Hollywood kann es sich nicht leisten, Spontaneität auf Seiten des Publikums zu ignorieren. Allgemeine Unzufriedenheit zeigt sich in rückläufigen Kasseneinnahmen, und die Filmindustrie, für die Profitinteresse eine Existenzfrage ist, muß sich so weit wie möglich den Veränderungen des geistigen Klimas anpassen“.³

Ferner gilt: „Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken. [...] Daß Filme, die für Massenbedürfnisse besonders suggestiv wirken, zu außerordentlichen Kassenschlagern werden, schiene nur natürlich [...]“.⁴

¹ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 7.

² Ebd., S. 11.

³ Ebd., S. 12.

⁴ Ebd., S. 12f.

Hierbei soll aber, so fügt Kracauer an, nicht einer Zementierung nationaler Stereotype und Klischees Vorschub geleistet werden, denn „[v]on der eigentümlichen Mentalität einer Nation zu sprechen, impliziert keineswegs den Begriff eines feststehenden Nationalcharakters. Das Interesse hier gilt ausschließlich solchen Kollektivdispositionen oder Tendenzen, die sich innerhalb einer Nation in einem gewissen Stadium ihrer Entwicklung durchsetzen“.⁵

Der vorliegende Aufsatz versucht, mittels der filmsoziologischen Methode Kracaers und unter Berücksichtigung seiner Prämissen, das Erscheinen der Nibelungenverfilmungen aus ihrem soziohistorischen Kontext heraus zu erklären. Es wird sich nicht nur zeigen, dass das gesellschaftspolitische Klima sich in den Nibelungenfilmen (1924, 1966 und 2004) in frappierender Weise niederschlägt: Es soll auch untersucht werden, ob umgekehrt das Maß an Popularität des Nibelungenstoffes innerhalb Deutschlands zu einem bestimmten Zeitpunkt als Indikator für eine spezifische Mentalität der Bevölkerung geeignet ist, genauer: Ob es signifikante Anzeichen dafür gibt, dass wirtschaftliche Krise, nationalistische Tendenzen und die Hinwendung der Filmindustrie zum Nibelungenstoff korrelieren.

2. Die Nibelungenfilme im soziohistorischen Kontext

Am nachhaltigsten beeinflusst die Wirtschaftslage die vorherrschenden psychologischen Dispositionen: Existentielle Not wirkt eben unmittelbar. Daher wird das Hauptaugenmerk auf die wirtschaftliche Situation Deutschlands in den entsprechenden Zeiträumen gelegt. Ausschlaggebend sind jeweils die Jahre vor und während der Produktionsphase und der Zeitraum der Aufführung.

Alle Nibelungenfilme entstanden kurz vor oder während eines wirtschaftlichen Umbruchs und innenpolitischer Unruhen. Auf die jeweilige wirtschaftliche Gesamtsituation soll daher im Folgenden ebenso eingegangen werden wie auf die daraus ableitbaren vorherrschenden Tendenzen in der Bevölkerung: Die Nibelungenproduktionen jener Zeit lassen sich – ästhetisch wie inhaltlich – in das filmische Gesamtpanorama ihrer Zeit einordnen.

1.1. 1922-24: Inflationsfieber und ‚Kaiserstreue‘

Die Nachkriegsjahre waren geprägt von Inflation, Versorgungsengpässen, Arbeitslosigkeit, innenpolitischen Umwälzungen und außenpolitischer Isolation.⁶

⁵ Ebd., S. 14.

⁶ Vgl. Henning, Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986, S. 51 ff.

Eine Anekdote dokumentiert die damaligen Verhältnisse während der Dreharbeiten zu den Fritz Langs Nibelungenverfilmung, als 1922-24 das Inflationsfieber grassierte: „Der Lohn der Arbeiter war mittags schon wertlos. Um sie bei Laune zu halten, ließ [der Produzent Erich Pommer] mit Autos aus dem nahen Berlin Nahrungsmittel kommen und auf dem Babelsberger Gelände in großen Kesseln Eintopf kochen“.⁷

Zum Juni 1923 trat eine Inflation ungeheuerlichen Ausmaßes ein⁸ und die Arbeitslosenzahlen schnellten im Herbst 1923 früher und stärker als saisonal üblich auf ein Rekordniveau von über 4 Mio. Grund dafür war die als Folge der Inflation eingetretene allgemeine wirtschaftliche Lähmung, forciert durch Ruhrbesetzung und Ruhrkampf und durch Verhängung des Ausnahmezustandes am 27. September 1923 durch die Reichsregierung als Reaktion auf konkrete Putschversuche.⁹ „Im Jahre 1923 war das Währungssystem völlig unüberschaubar geworden und nicht mehr funktionsfähig. Gold, Devisen und Naturalien wurden in fast alle Verträge als wertbeständige Äquivalente aufgenommen“.¹⁰

Erst mit der Währungsreform (Ende 1923), vorläufiger Regelung der Reparationsfrage im *Dawes-Plan* (der zum September 1924 in Kraft trat) und Versorgung der Wirtschaft mit (ausländischem) Kapital setzte nach dem Winter 1923/24 ein wirtschaftlicher Aufschwung und/Stabilisierung der Währung ein. Deutschland war nun in die „Goldenen Zwanziger“ eingetreten (bis schließlich 1929 die Weltwirtschaftskrise eintrat).¹¹

Die Filme jener Zeit spiegeln diese gesellschaftlichen Umwälzungen wider: Die Leinwände waren bevölkert von phantastischen Kreaturen, künstlichen Menschen, Doppelgängern, Spukgestalten. „Makaber, zwielichtig, morbide: dies waren die Adjektive, die man zu ihrer Beschreibung am ehesten verwandte“.¹² Viele dieser zeitgenössischen Motive sind – wie sich noch zeigen wird – auch in Langs Nibelungenfilmen zu finden.

Der erste Teil von Fritz Langs *Nibelungen (Siegfrieds Tod)* erlebte seine Uraufführung am 14. Februar 1924 in Berlin, als „ein nationales Ereignis, an dem Außenminister Gustav Stresemann und hohe Regierungsbeamte der Weimarer Republik teilnahmen“.¹³ Der Film avancierte schnell zum beliebtesten Film des Jahres.¹⁴

Die schon im Vorfeld der Produktion proklamierte nationale Bedeutung des Nibelungenstoffes ist wohl ausschlaggebend für den Publikumserfolg. Die von Hugenberg herausgegebene Zeitschrift *Die Filmwoche* widmete den *Nibelungen* ein Sonderheft, in dem es heißt: „Er ist aus unserer Zeit

⁷ Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 56.

⁸ Die Parität der Mark zum Dollar im April: 20.000 Mark; im Juni: 100.000 Mark; Dezember: 4.200.000.000.000 Mark. Vgl. Henning, *Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986*, S. 66.

⁹ Henning, *Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986*, S. 57f.

¹⁰ Ebd., S. 70.

¹¹ Vgl. Ebd., S.80ff.

¹² Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 9.

¹³ Töteberg, *Fritz Lang*, S. 50.

¹⁴ Vgl. ebd., S.42.

geboren, der Nibelungenfilm, und nie noch haben Deutsche und die Welt ihn so gebraucht wie heute. Fritz Lang und Thea von Harbou müssen das gefühlt haben, denn wo besaß das deutsche Heldenlied größere Parallele als im heutigen Weltgeschehen? [...] Der Gedanke des Nibelungenfilms ist heute zu einem Bedürfnis ausgewachsen, nicht zum Bedürfnis des Einzelnen, sondern zum Bedürfnis der Gesamtheit. Wir brauchen wieder Helden!“¹⁵

Die verheerende Wirtschaftslage ließ insbesondere die Verlierer der Inflation, Rentiers und Selbständige,¹⁶ und das große Heer der in die Arbeitslosigkeit abdriftenden Kriegsheimkehrer von einer Restauration des Kaiserreichs träumen. Die Figur des Siegfried machte den Gebeutelten die Leerstelle schmerzhaft bewusst, die Wilhelm II. hinterließ: Die junge Republik hatte nicht die aussichtsreichsten Startbedingungen.

1.2 1966/67: Rezession und kalter Krieg

Parallelen zum gesellschaftlichen Kontext lassen sich auch für die Zeit der zweiten Nibelungenverfilmung 1966/67 aufzeigen: Nach der Unsicherheit und akuten Not der Nachkriegsjahre, geprägt von Nahrungsmittelengpässen, verheerenden Wohnungsverhältnissen, unzureichender Grundversorgung mit Kleidung und Hausrat, Energie (Kohle, Elektrizität, Gas, Holz),¹⁷ hatte sich die Situation der Bevölkerung der BRD ab 1948 drastisch entspannt, so dass man von einem „Wirtschaftswunder“ sprach.¹⁸ Währungsreform, Einführung der sozialen Marktwirtschaft und Marshallplan sind die Gründe für die positive wirtschaftliche Entwicklung.¹⁹

Ab 1960 sank die Zahl der Arbeitslosen sogar unter 1% der Erwerbstätigen und in der BRD war der Zustand der Vollbeschäftigung erreicht.²⁰ Dieser Positivtrend der deutschen Wirtschaft erhielt jedoch einen (ersten) Dämpfer in den Rezessionsjahren 1966 und 1967 – also exakt in jenen Jahren, als Reinls Nibelungenfilme produziert und uraufgeführt wurden. Bis dahin gewährleisteten kontinuierliche Erhöhung der Lohneinkommen und Verkürzung der Arbeitszeit einen allgemeinen Wohlstand, und der fortlaufende Aufwärtstrend wurde schnell als selbstverständlich empfunden. Die Rezession 1966/67, die nur von kurzer Dauer war und aus konjunkturellen Zyklen ableitbar ist, bremste den bisher anhaltenden wirtschaftlichen Optimismus und brachte den Bundesbürgern wieder schlagartig ins Bewusstsein, wie sehr der persönliche Wohlstand vom allgemeinen Zustand der Wirtschaft abhing.

¹⁵ Töteberg, Fritz Lang, 49f.

¹⁶ Vgl. Henning, Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986, S. 82.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 191f.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 193.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 198.

²⁰ Vgl. ebd., S. 197.

Zudem erhob sich nicht erst mit der *Spiegel*-Affäre Ende 1962 allmählich eine Protestbewegung gegen die restaurativen Tendenzen der Bundesregierung. Mit der Erklärung der Bundesregierung am 7. Januar 1966, dass sie den Krieg der USA in Vietnam unterstützt, spitzte sich die Protesthaltung zu. Im Zeichen wirtschaftlicher Rezession gewannen rechtsextreme Strömungen zunehmend an Einfluss: Die rechtsradikale NPD zog 1966 erstmals in Hessen (6.11.) und Bayern (20.11.) in die Landesparlamente ein.

Am 30. November trat Bundeskanzler Ludwig Erhard vorzeitig von seinem Amt zurück. Ab Dezember 1966 übernahm im Zeichen dieser Regierungskrise eine Große Koalition von CDU/CSU und SPD unter Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger die Regierungsverantwortung. Zwar stellte die neue Regierung schon am 10. Mai mit der Verabschiedung eines Gesetzes ‚zur Förderung von Stabilität und Wachstum‘ die Weichen für einen wirtschaftlichen Aufschwung, das tatsächlich schnell griff, doch ging aus der ersten Wirtschaftskrise der BRD nach dem Krieg eine forcierte Protestbewegung hervor, die letztendlich in der Verabschiedung einer Notstandsverfassung am 30. Mai gipfelte.

Die Filmproduktion Deutschlands nach dem zweiten Weltkrieg knüpfte nahtlos an die Produktion in der NS-Zeit an, was auch die große Zahl sogenannter „Überläufer“-Filme belegt, also Filme, die während der NS-Zeit produziert, aber ihre Premiere erst nach dem Krieg erlebten.²¹

Die Bergfilme eines Arnold Fanck und Luis Trenker, deren betriebener Bergkult schließlich 1935 in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* mit dem Hitlerkult verschmolz,²² erlebten schon kurz nach dem Krieg durch den Riefenstahl-Schüler Harald Reinl eine Renaissance: 1948/49 drehte er in Tirol die Stifter-Adaption *Bergkristall*, die „thematisch wie formal sehr stark an Fancks und Trenkers Bergfilme der Zwischenkriegszeit“ erinnern.²³

Der kommerzielle Film der BRD („Papas Kino“) bis Ende der Sechziger wurde von Serienproduktionen dominiert. Zur Heimatfilmwelle gesellte sich u.a. die Förster-, Priester- und Arztfilmwelle, die „Militärfilmschwemme“,²⁴ die Edgar-Wallace-Welle, die Karl-May-Welle, die Dr.-Mabuse-Welle, Jerry-Cotton-Welle, Reise- und Kulturfilmwelle und Schlagerfilmwelle. „Maßgeschneidert verschlankt auf die emotionalen Bedürfnisse der Bundesbürger, befriedigen diese Filme so paßgenau Wünsche und Sehnsüchte, daß ihre Analyse zum Psychogramm bundesrepublikanischer Befindlichkeit wird.“²⁵

Mit Reinls Filmographie – er ist nach wie vor der erfolgreichste Regisseur der Nachkriegszeit – umfasst das ganze Spektrum der Unterhaltungs-

²¹ Vgl. Michel, ‚Vergangenheitsbewältigung‘ im Kinossessel, S. 228.

²² Vgl. Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 271ff.

²³ Koschnitzki, Harald Reinl, E3.

²⁴ Vgl. Michel, ‚Vergangenheitsbewältigung‘ im Kinossessel, S.249ff.

²⁵ Ebd., S. 244.

filmwellen, die nach dem Krieg in die Kinos schwemmten: „Reinls Filme waren von den Produktionsmethoden ihrer Entstehungszeit und den vermeintlichen Zuschauerbedürfnissen geprägt sowie von seinen eigenen Ansichten und Ansprüchen, die mit herrschendem Zeitgeist nicht kollidierten“. ²⁶

Der erste Teil von Reinls *Die Nibelungen* kam am 13.12.1966 in die deutschen Lichtspielhäuser, zwei Monate später folgte die Fortsetzung. *Die Nibelungen I.Teil: Siegfried von Xanten* erhielt 1967 die „Goldene Leinwand“ für mehr als drei Millionen Zuschauer. ²⁷

2. Produktionsumfeld der Nibelungenfilme

Zwar setzte die Ufa, die während des ersten Weltkrieges als Propagandainstrument ins Leben gerufen wurde, weiterhin ihre Linie fort, „das vom alten Regime vorgegebene konservative und nationalistische Grundmuster auf der Leinwand zu perpetuieren“, ²⁸ aber: „Dank der Umwandlung der Ufa in eine private Gesellschaft wurde ihr Propagandainteresse durch rein kommerzielle Erwägungen, insbesondere Exportfragen, etwas eingedämmt“. ²⁹

Artur Brauners „CCC Film“ dagegen war – den Erfordernissen des Marktes entsprechend - unverhohlen kommerziell ausgerichtet. Dennoch leistete man sich für Reinls Nibelungenfilme aufwendige und kostenintensive sechsmonatige Dreharbeiten auf Island, in Spanien und Jugoslawien. So unterliegen beide Produktionen als hochbudgetierte Großfilme (im Sinne der Prämissen Kraucauers) weniger der Willkür eines einzelnen künstlerisch ambitionierten Filmschaffenden, als den Gesetzen des Marktes.

Langs Werk wurde seinerzeit von einem Massenpublikum rezipiert. Der Besuch beider Nibelungen-Teile wurde sogar auf Anordnung des Kulturministeriums Pflicht für alle Schulen. ³⁰ Die Einführung des Tonfilms ließ jedoch schnell das Publikumsinteresse an den Stummfilmen versiegen. Daher vertonte man *Siegfrieds Tod* 1933, allerdings in einer „völkisch-national korrigierten“ Fassung mit Wagnermusik. Nach dem Krieg stand nur noch die Stummfilmfassung zur Verfügung, die aber – jenseits eines kulturbewussten Publikums – keine Verbreitung mehr finden konnte. Dabei war es Langs Zielsetzung, „einen Film zu schaffen, der dem deutschen Volke gehören sollte und nicht, wie die „Edda“ oder das mittelhochdeut-

²⁶ Koschnitzki, Harald Reinl, E10.

²⁷ Viele deutsche Filme waren in den 60er Jahren ebenso erfolgreich: z.B. acht Karl-May-Filme, fünf Oswald-Kolle-Filme, vier „Lümmel“-Filme, drei *Schulmädchen-Reports*. Vgl. Pflaum/Prinzler, S 230f.

²⁸ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 43.

²⁹ Ebd., S. 44.

³⁰ Vgl. Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 78.

sche Heldenlied, einer im Verhältnis ganz geringen Anzahl bevorzugter und kultivierter Gehirne“.³¹

Diesen Anspruch konnte nun Reintl wieder erfüllen: Reintls Nibelungenversion stellt – als opulenter Ton- und Farbfilm im Breitwandformat ‚SuperScope‘ – seit 1966/67 eine ganz auf die Bedürfnisse der breiten Masse zugeschnittene Alternative dar: Allein über 3 Millionen Kinogänger, eine Wiederaufführung als *Das Schwert der Nibelungen* 1982 und die unzähligen Sendetermine im Fernsehen dürften somit heute für eine weitaus größere Präsenz gesorgt haben.

2.1 Fritz Lang und Thea von Harbou für die Decla-Bioscop / Ufa

Alle Filme Langs von 1920 bis 1933 entstanden unter Mitwirkung der Drehbuchautorin Thea von Harbou, die Lang 1922 auch heiratete. Seit 1921 war Lang bis 1929 mehr oder weniger indirekt für die Ufa tätig. Die Nibelungen waren zwar offiziell eine Produktion der Decla-Bioscop, die aber stand schon ganz unter der Regentschaft der Ufa.

Stets waren es populäre Themen, die Lang aufgriff. Die Motive seiner frühen Filme entstammten der Kolportage, seit der Zusammenarbeit mit Harbou war eine Hinwendung zu mythischen Motiven feststellbar. Fritz Lang, dessen Anteil an den Drehbüchern wohl – so Keiner – allgemein zu hoch eingeschätzt wird, war am Drehbuch zu den *Nibelungen* kaum beteiligt;³² die Idee zu diesem Projekt stammte wohl ebenso von Harbou wie der Großteil des Drehbuches selbst.³³ Ferner zeigt ein Vergleich einzelner Szenen mit den entsprechenden Drehbuchpassagen, in welchem Maße Lang sich an Harbous detailliertes Drehbuch gehalten hatte.³⁴

So war Lang mehr an der künstlerischen Inszenierung interessiert, wohl weniger an konkreten politischen Inhalten. Erst mit *M* (1931) trat eine Tendenzwende ein. So berichtete Fritz Lang Kracauer in einer Anekdote: „daß 1930 kurz vor Beginn der Dreharbeiten zu *M* eine kurze Pressenotiz den Arbeitstitel seines neuen Films ‚Mörder unter uns‘ veröffentlichte. Bald erhielt er zahlreiche Drohbriefe und, was schlimmer war, ihm wurde die Erlaubnis verwehrt, seinen Film im Studio Staaken zu drehen. ‚Aber woher diese unverständliche Verschwörung gegen einen Film über den Düsseldorfer Kindermörder Kürten?‘ fragte [Lang] voller Verzweiflung den Produktionschef. Er war sichtlich erleichtert und händigte Lang unverzüglich die Schlüssel für Staaken aus. Lang kapierte; während er mit dem Mann stritt, hatte er ihn am Revers gepackt und das versteckte Parteiabzeichen erblickt. ‚Mörder unter uns‘: die Partei fürchtete, sie sei gemeint An jenem Tag, schloß Lang, wurde er politisch mündig“.³⁵

³¹ Zit. nach Töteberg, Fritz Lang, S. 42.

³² Vgl. Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 86.

³³ Vgl. ebd., S. 85.

³⁴ Vgl. ebd., S. 87f.

³⁵ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 229.

Hingegen empfand sich – was konkrete Inhalte anging – Thea von Harbou durchaus als politisch mündig: „Während Lang sich in den zwanziger Jahren aller politischen Stellungnahmen enthielt, auch in filmpolitischen Fragen Zurückhaltung übte, war Thea von Harbou eine engagierte Frau, die in öffentlichen Veranstaltungen und Vorträgen zu den Themen der Zeit das Wort ergriff. Sie artikulierte vehement die Meinung der schweigenden Mehrheit, und reaktionär-nationalistische Tendenzen sind dabei unverkennbar“.³⁶ Ihre Schriften und Reden waren dabei durchweg von Chauvinismus, Rassismus und Kriegsverherrlichung durchsetzt, „Chiffren und Figuren des Nationalen“³⁷ traten in allen Drehbüchern zu tage, und Fritz Lang setzte ihre detailliert ausgearbeiteten Drehbücher ziemlich genau, also scheinbar widerspruchslös um.³⁸

Auch wenn Lang sich nicht mit dem Nationalsozialismus anfreunden konnte, so sollte doch nicht unerwähnt bleiben, dass er in den Zwanzigern, nachdem er die deutsche Staatsbürgerschaft angenommen hatte,³⁹ durchaus „deutschnational“ empfand. So sollte es eigentlich nicht verwundern, dass „die antihumanen Aspekte des Drehbuchs“ sich auch in der Verfilmung wiederfinden lassen: „Kult des Nordischen“, „die Diffamierung des ‚Undeutschen‘“, „abverlangte Gefolgschaftstreue, Kadavergehorsam und willenslose Unterwürfigkeit unter einen Führer“.⁴⁰

„Deutschnational“ – also antidemokratisch und „kaisertreu“ – war in der Weimarer Republik nicht nur der gesamte Beamtenapparat, das Militär, die Gerichte, sondern auch die Filmindustrie. Durchforstet man die zeitgenössische Filmproduktion, so findet man kaum Lobgesänge auf die Demokratie. Vielmehr demonstrieren Filme wie *Fridericus Rex* (1922, R: Arzen von Cserepy) unverblümt den Wunsch nach einer „Wiedereinsetzung der Monarchie“.⁴¹

Thea von Harbou entdeckte Anfang der Zwanziger Jahre eine Vorliebe für die „völkisch“ konnotierten Genres Ballade, Sage und Legende. Es entstanden Drehbücher zu ‚Balladenfilmen‘ wie *Die Legende von der heiligen Simplicia* (1920), *Das wandernde Bild* (1920), *Der müde Tod* (1921), *Der brennende Acker* (1922) und *Der steinerne Reiter* (1923).⁴² Die Autorin, die sich nicht als Künstlerin verstand, sondern als „Dienende“ an Staat und Vaterland, veröffentlichte schon vor dem Krieg patriotisch-völkische Erbauungsliteratur für Frauen, die nach Kriegsausbruch zunehmend natio-

³⁶ Vgl. Töteberg, Fritz Lang, S. 26ff.

³⁷ Vgl. Bruns, Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 7ff.

³⁸ Vgl. Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 87/88.

³⁹ Vgl. ebd., S. 71, ebenso: Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 41.

⁴⁰ Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 90.

⁴¹ Vgl. Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 124.

⁴² Vgl. Bruns, Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S.

nale und rassistische Markierung erhält:⁴³ „Der August 1914 war der Geburtstag der deutschen Frau“ – So Harbou.⁴⁴

Diese Ideologien flossen in ihre Drehbücher ein: „Motiviert durch den Wunsch, etwas ‚wirklich Deutsches‘ zu produzieren, verarbeiten diese Literatur-Adaptionen Quellenmaterial, das – so die Autorin – ‚im Bewußtsein des Volkes wurzelt‘, deren ‚Gestalten in der Phantasie des Volkes heimisch geworden sind‘, und das daher geeignet ist, nationale Sujets zu popularisieren, um einer ‚kulturindustriellen Standardisierung der Filmindustrie‘ entgegenzuwirken und die ‚Welt des Mythos [...] wieder lebendig‘ werden zu lassen“.⁴⁵ Dieses Verständnis von Filmproduktion deckte sich Anfang der Zwanziger mit den Bestrebungen der deutschen Filmwirtschaft; Neben internationaler Wettbewerbsfähigkeit und Germanisierungsprojekten im Kontext der Ufa,⁴⁶ strebte man – begünstigt durch das „intellektuelle Reizklima, das in Deutschland nach dem Kriege herrschte“ und „eine Stimmung [...], die am besten als Aufbruch zu definieren ist“ – nach künstlerischer Autonomie, die man u.a. im filmischen Expressionismus fand.⁴⁷

So entdeckte Thea von Harbou auch *Die Nibelungen* für ihr ideologisches Konzept: „Da sie die Unmöglichkeit einsah, einer Quellendichtung jemals ganz gerecht zu werden, entschloss sie sich, „aus allen Quellen das (ihr) am schönsten und stärksten Erscheinende herauszufangen und ihm eine neue Form zu geben [...]“.“ Dem Zuschauer sollte sich – der ob der deutschen Niederlage und nationalen Ohnmacht verbitterten Drehbuchautorin zufolge – die unaussprechliche Herrlichkeit der Welt um Kriemhild und Siegfried offenbaren, um einem großen, müden und überarbeiteten Volk seine Sehnsucht nach heldischen Abenteuern zu erfüllen; es sollte sich ruhig schauend beschenken lassen, empfangend erleben und damit neu gewinnen, was ihm, dem Volk als Ganzes, angeblich nur noch blasse Erinnerung war: das Hohelied von bedingungsloser Treue“.⁴⁸ Sie schuf somit aus dem Rohmaterial der originalen Quellen eine ideologisch aufgeladene Reformulierung der Heldensage.

Und 1924 wird auch seitens des Regisseurs, der Autorin und des Produzenten keinerlei Zweifel daran gelassen, dass es sich bei den *Nibelungen* um „etwas betont Nationales“ handele.⁴⁹ Am Premierentag legen Regisseur und Gattin in Potsdam feierlich am Grabe Friedrichs des Großen einen Kranz nieder.⁵⁰ Der Film selbst ist im Titelvorspann explizit „Dem deutschen Volke“ zugeeignet. „Die Uraufführung von Langs Nibelungen war ein

⁴³ Vgl. ebd., S. 7.

⁴⁴ Zitiert nach: Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 39.

⁴⁵ Bruns, Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 17.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 17.

⁴⁷ Vgl. Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 45.

⁴⁸ Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 86.

⁴⁹ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 100.

⁵⁰ Vgl. Müller, Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jhd., S. 428.

nationales Ereignis, an dem Außenminister Gustav Stresemann und hohe Regierungsbeamte der Weimarer Republik“ teilnahmen.⁵¹

Während Die Nibelungen zum Publikumsmagneten avancierten, stieß er bei der Kritik „auf breite Ablehnung und Unverständnis“ – Die vorangestellte Widmung „Dem deutschen Volke zu eigen“ wurde als „Überheblichkeit“ gewertet, man warf den Verantwortlichen vor, man habe „ein(en) Edelstein im deutschen Geisteschatz“ verfälscht, ebenso schädigte und verbildete man das Publikum, etc.⁵² Auch die rassistischen Tendenzen in der Zeichnung der Hunnen wurden schon von der zeitgenössischen Kritik moniert.⁵³

2.2 Harald Reinl für Artur Brauners „CCC“

Die *CCC Film GmbH*, die Artur Brauner am 1946 gründete, avancierte mit einer Mischung aus kommerziellen Filmen und ambitionierteren Werken bis 1955 zu einer der führenden bundesdeutschen Produktionsgesellschaften. Dabei scheute man jedoch ab Mitte der 50er Jahre immer mehr das künstlerische Risiko und produzierte fast ausschließlich den Trendwellen entsprechende Filme. Ab 1958 begann man mit einer Reihe von Großfilmprojekten: u.a. *Das indische Grabmal* und *Der Tiger von Eschnapur* von Fritz Lang, der von Brauner wieder nach Deutschland gelockt werden konnte. 1966 wagte man schließlich das Unterfangen einer Nibelungenneuverfilmung:

Artur Brauner bot Lang ein solches Projekt bereits Anfang der Sechziger an, jedoch entschied dieser sich stattdessen für einen neuen Dr. Mabuse-Film (*Die tausend Augen des Dr. Mabuse*, BRD 1960).⁵⁴ Für Die Nibelungen engagierte Brauner daher den Erfolgsgaranten Harald Reinl: Vom 20.04.- 20.10.1966 drehte der Routinier auf Island, in Spanien, in Jugoslawien und in den Studios der *CCC Film* in Berlin-Spandau seine Version des Zweiteilers.

Reinls Werdegang ist ein Musterbeispiel für einen Filmemacher, der in der NS-Filmwirtschaft seine Wurzeln hat: Harald Reinl, 1931 Akademischer Skiweltmeister, wurde während eines Rennens vom Bergfilmregisseur Arnold Fanck entdeckt und als Skifahrer in *Stürme über dem Montblanc* engagiert. Weitere Bergfilme folgten. 1940-44 war er als Leni Riefenstahls Regieassistent bei *Tiefeland* tätig. Nach dem Krieg realisierte er die Adalbert Stifter-Adaption *Bergkristall*. Berg- und Heimatfilme, Liebeschnulzen, Lustspiele folgten. Auf Kritik stieß 1955 sein Heldendrama vom spanischen Bürgerkrieg *Solange Du Lebst*: „[W]ährend die Freiwillige Selbstkontrolle die ursprüngliche Fassung als zu militaristisch empfindet, verleiht die Filmbewertungsstelle der um-

⁵¹ Töteberg, Fritz Lang, S. 50.

⁵² Vgl. Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 88.

⁵³ Vgl. ebd., 88f.

⁵⁴ Vgl. Töteberg, Fritz Lang, S. 124.

geschnittenen Version das Prädikat ‚wertvoll‘.⁵⁵ Weitere Beiträge zur Kriegsfilmwelle folgen. 1959 initiiert er mit der deutsch-dänischen Produktion *Der Frosch mit der Maske* die Edgar-Wallace-Reihe, die langlebigste und erfolgreichste bundesdeutsche Filmserie überhaupt. 1962 trat Reinl auch mit *Der Schatz im Silbersee* die Karl-May-Welle los. Alle Teile der folgenden Winnetou-Trilogie erhielten die ‚Goldene Leinwand‘.

Die Nibelungenfilme wurden zwar zu einem kommerziellen Erfolg, allerdings fiel er bei der deutschen Kritik durch – so urteilte die *Filmkritik*: „Seit Jahren schon war es Artur Brauners wachsender Wunsch und überlegender Gedanke gewesen, den deutschen Film zu steigern zum superproduzierten nationalen Epos, Wie das aussehen sollte, daran wagte man garnicht zu denken. Als man dann den ersten Teil sah, war man angenehm enttäuscht. [...] Was dabei entstand, war ein bunter Bilderbogen über eine Hintertreppenaffäre in etwas zu großen, etwas zu zugigen Räumen“.⁵⁶

3. Ideologiekritische Inhaltsanalyse der Nibelungenfilme

Eine Fülle an Motiven des Nibelungenstoffes wurde im Laufe der Rezeptionsgeschichte nationalistisch umgedeutet, um „aktuelles geschichtsideologisch-politisches Kapital aus dem nun einmal etablierten ‚Nationalespos‘ zu schlagen“.⁵⁷ Der Begriff „Nibelungentreue“ wurde ab 1914 auf das deutsch-österreichische Bündnis angewendet⁵⁸ und war Maßstab für NS-Strafrecht und den Moralkodex der SS.⁵⁹ Immer wieder gab es Anfang des 20. Jahrhunderts Bestrebungen, die Figuren zu „reinrassig-germanischen ‚Edelmenschen‘ [zu] verkitschen“⁶⁰ und einen ‚Tugendkatalog‘ des ‚Herrenmenschen‘ daraus abzuleiten.⁶¹

So destillierte der Germanist Gustav Roethe 1906 – im Zuge kulturideologischer Debatten – aus dem Nibelungenstoff einen Heldenbegriff heraus, der im wesentlichen den Begriff des ‚Führers‘ vorwegnahm: „Volk ist für ihn nichts als eine ‚vielstellige Null‘, die ‚erst dann etwas Großes werden kann, wenn die ganze Zahl, der Held, an ihre Spitze tritt“.⁶²

Die Geschichte der Nibelungenrezeption illustriert lebhaft die Suche nach nationaler Identität, die man künstlich aus dem mittelalterlichen Epos herauszuziehen suchte. Man drängte auf eine „verbindliche Neugestaltung des Stoffes“, wie die 1861 uraufgeführte Nibelungen-Trilogie Hebbels mit dem programmatischen Untertitel ‚Ein deutsches Trauerspiel‘ oder die ab 1876 uraufgeführte Wagner-Tetralogie, die sich allerdings „mit Entschiedenheit auf die [...] nordische Sagen- und Mythenwelt, die Edda-

⁵⁵ Koschnitzki: Harald Reinl, B2.

⁵⁶ PML, Die Nibelungen.

⁵⁷ von See, Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?, S. 332.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 335/336.

⁶⁰ Ebd., 327/328.

⁶¹ Ebd., 327.

⁶² Ebd., S. 328.

Lieder und die *völsunga saga*, stützte und nicht auf das deutsche Nibelungenlied“.⁶³

3.1 Ideologische Färbungen der Nibelungenfilme

Die deutschen Nibelungenfilme können durchaus in dieser Tradition gesehen werden: Kracauer und Eisner erkennen in Langs Nibelungen ideologisierende Muster, Hoffmann bemerkt gar „faschistoid-reaktionäre Untertöne“.⁶⁴ Die Nibelungenfilme sind freie Reformulierungen des Nibelungenstoffes, die die Motivvielfalt, die die Originalquellen bieten, dem Zeitkolorit angleichen. Insbesondere der Fritz Lang-Film konnte auf eine Ikonographie zurückgreifen, die dem Publikum von 1924 noch aus der Kriegspropaganda gegenwärtig war. Das Duo Harbou / Lang inszenierte die Nibelungen entgegen allen Bedenken, der Stoff könne so kurz nach dem Krieg Brisanz entwickeln.⁶⁵

Siegfrieds Ermordung dürfte wohl 1924 von der breiten Öffentlichkeit mit der ‚Dolchstoßlegende‘ assoziiert worden sein,⁶⁶ der von Paul Richter verkörperte Siegfriedstypus korreliert mit dem von Jugend- und Lebensreformbewegung propagierten Körperideal.⁶⁷ Dem werden deformierte Gestalten gegenübergestellt, die wohl dazu beitragen könnten, „Haß gegen Juden und Untermenschen zu erzeugen und zu schüren“.⁶⁸ Auch Blut- und Boden-Symbolik wird mehrfach bemüht, etwa wenn im 4. ‚Gesang‘ (*Siegfrieds Tod*) Siegfried und Gunther unter einer deutschen Eiche Blutsbrüderschaft trinken.⁶⁹ Dazu die Schwurformel: „Rot mischte Blut sich mit rotem Blute. Untrennbar sanken zusammen die Tropfen. Am Ende verende, ehrelos, wer dem Blutsbruder die Treue bricht“. Siegfrieds sterbliche Überreste werden ebenso auf „deutschem“ Eichenlaub aufgebahrt, das seit der Romantik auch als Symbol der Treue gilt. Am deutlichsten tritt diese Motivik im 2. ‚Gesang‘ von *Kriemhilds Rache* hervor: Als die trauernde Witwe, mittlerweile mit Etzel verlobt, an der Quelle, an der man ihren Gatten ermordete, ein Häuflein Erde aus dem Schnee hervor gräbt und sorgfältig in ein Tuch bettet. Dazu das feierliche Gelöbnis: „Du hast Siegfrieds Blut getrunken, Erde! Einst will ich Dich tränken mit Hagen Tronjes Blut!“

Die Schildwache, die als Metapher für die deutsch-österreichische ‚Nibelungentreue‘ im Ersten Weltkrieg benutzt wurde, erfährt in Langs Werk ebenso Aufmerksamkeit wie der Kampf gegen den Drachen und die Schmiedeszene am Anfang, welche allesamt in ihrer Darstellung an Hauschilds Freskenzyklus zur Sigurd-Sage erinnern. Jene Ikonographie wurde

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Hoffmann, 100 Jahre Film von Lumiere bis Spielberg 1894-1994, S. 81.

⁶⁵ Vgl. Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 52f.

⁶⁶ Vgl. Hagenow/Wernsing, Die Nibelungen in populärer Bildpublizistik, S. 604ff.

⁶⁷ Vgl. Cinegraph: Paul Richter, B1.

⁶⁸ Vgl. Keiner, Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 87.

⁶⁹ Vgl. Eisner, Die Dämonische Leinwand, S. 161.

mehrfach verwandt um Bismarck als Schmied der deutschen Einheit zu heroisieren.⁷⁰ Bei Hauschild sieht man jedoch Regin das Schwert schmieden, lediglich mit einem Fellschurz bekleidet. Bei Lang erscheint Siegfried selbst in dieser Montur.

Langs Verfilmung ist – so Kracauer – durchsetzt von „Wagnerischen Leitmotiven“,⁷¹ aber Hoffmann erkennt eine Deutung, die „eher der Hebbelschen Dramenrhetorik zugrundelieg[t], nach der die machtvollen Gestalten des Heldenepos verschiedenen, einander ausschließenden historisch-weltanschaulichen Ebenen zuzuordnen sind“.⁷² Hingegen scheint sich Reinls Verfilmung teilweise – laut Bachorski – auch aus Hebbels Bearbeitung zu konstituieren, wobei sie um „alle Passagen, in denen Hebbel weltanschaulich-programmatische Reden fuhrt“, erleichtert worden ist.⁷³ Kraft/Schriever erkennen sogar bei Reinl eine direkte, „getreuliche“ Verarbeitung des Nibelungenliedes, aufgefüllt mit Motiven der ‚Edda‘ und der ‚Völsungen-Saga‘.⁷⁴

Allerdings ist die Vorgeschichte Siegfrieds in beiden Verfilmungen klar auf Wagner zurückzuführen: Nicht nur, dass man Siegfried nach dem Kriege 1870/71 als „den herrlichsten Nibelungenhelden feierte“, in dieser Rolle populär geworden ist er „durch Richard Wagner, der ihn als ‚Menschen der Zukunft‘ konzipierte und der zugleich die mythische Vorgeschichte mit ihren ideologisch ergiebigen Szenen – dem Schmieden des Schwertes, dem Drachenkampf und der Hortgewinnung – wieder in den Vordergrund rückte“.⁷⁵ So wurde Siegfried auch von Lang, getreu dem Drehbuch seiner Gattin Thea von Harbou, als messianische Lichtgestalt inszeniert: In einer Reihe von Szenen wird Siegfried durch geschickte Lichtsetzung eine Art mystischer Aura verliehen. Darüber hinaus wurde jene „herkömmliche Vorstellung des tumb-naiven Siegfried“, die – trotz der Mythisierung – „durch Wagner eher noch gefördert wurde [...]“,⁷⁶ von Harbou noch weiter verarbeitet. Für die ersten Bayreuther Wagner-Aufführungen entwarf Carl Doepler 1876 – im Zuge der ‚Regermanisierung‘ der Nibelungenhelden – historisierende Kostüme:⁷⁷ Jene Flügelhelme, die Brunhild und Hagen sowohl bei Lang, als auch bei Reinl, tragen, sind darauf zurückzuführen. Und letztlich griff man für beide Filme auch zur musikalischen Unterlegung auf Wagner zurück: Gottfried Huppertz Partituren können ebenso in „spätwagnerianischer Tradition“ gesehen werden⁷⁸ wie Rolf Wilhelms „romantisch-,opernhafte‘ Filmmusik“.⁷⁹

⁷⁰ Vgl. Hagenow/Wernsing, Die Nibelungen in populärer Bildpublizistik, S. 604ff.

⁷¹ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 101.

⁷² Hoffmann, 100 Jahre Film von Lumiere bis Spielberg 1894-1994, S. 80.

⁷³ Vgl. Bachorski, Alte Deutungen in neuem Gewande, S. 348.

⁷⁴ Vgl. Kraft/Schriever, Eine Lanze für Reinl.

⁷⁵ von See, Das Nibelungenlied – ein Nationalepos?, S. 329.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Müller, Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jhd., S. 429.

⁷⁹ Ebd., S. 430.

Elemente des filmischen Expressionismus tauchen bei Lang ebenso auf wie Direktverweise auf die Malerei: So arbeitet Harbou das Doppelgänger-Motiv, das seit *Der Student von Prag* (1913, R. Stellan Rye) und *Der Andere* (1913, R. Max Mack) „eine Obsession des deutschen Films“ wurde,⁸⁰ in das Drehbuch ein: Mithilfe der Tarnkappe kann Siegfried auch seine Gestalt nach Belieben verändern. So schlüpft er, um Brunhild in ihrer Kemenate gefügig zu machen, in die Rolle Gunthers (4. ‚Gesang‘, Siegfrieds Tod). Der unheimliche Moment, wenn Siegfried dergestalt aus der Kammer tritt und Günther gegenübertritt, verweist auf jene Ikonographie des Ich-Verlustes. Gunther erschauert angesichts seines Doppelgängers, weil er seinen eigenen Machtverlust erkennen muss.

In den Nibelungen sind Reminiszenzen an Arnold Böcklins *Der große Pan*⁸¹, *Das Schweigen im Walde / Nympe auf dem Einhorn* und Fresken Max Klingers⁸² nachweisbar. Der visuellen Ausgestaltung liegt eine seit dem 19. Jahrhundert tradierte Christianisierung zu Grunde: Die Ikonographie Siegfrieds verschmilzt mit Christusdarstellungen, die Kriemhilds mit Mariendarstellungen.⁸³ „Als Effekt entsteht ein vielfach zusammengesetzter Kanon von Szenen, Figurenkonstellationen, Posen und kunstgeschichtlichen Zitationen, die bereits vor und während des 1. Weltkriegs jene ‚typisierte Figuralität‘, Licht- und Architektur-Symbolik (wie Symmetrie, Treppen- und Bogenornamentik) produziert, die als typisch für den Lang-Film gilt.“⁸⁴ Hinzu kommt eine Raum- und Lichtgestaltung nach Max Reinhardts Choreographie am Deutschen Theater.⁸⁵

Dekor, Objekte und Menschen werden bei Lang zu homogenen Ornamenten verschmolzen: „Diese Muster“, argumentiert Kracauer, „tragen dazu bei, den Eindruck der unwiderstehlichen Macht des Schicksals zu vertiefen.“⁸⁶ Das Grundmotiv der Schicksalhaftigkeit ist ein „spezifiziertes Sujet fast aller Filmlegenden der frühen 20er Jahre“.⁸⁷ Dieser Schicksalsbegriff findet in den krisengeschüttelten 20er Jahren seine Entsprechung in der ernüchternden Erfahrung, als Bürger ein Spielball weltwirtschaftlicher Umwälzungen zu sein: So kann man durchaus Langs Ornamentalisierungsstil als Visualisierung einer Kapitalismuskritik lesen.⁸⁸ Das steht nicht im Gegensatz zu einer ideologiekritischen Deutungsweise des Films, die in „[g]lanz bestimmte[n] menschliche[n] Ornamente[n] des

⁸⁰ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 36.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 102.

⁸² Eisner, S. 158. Auch: Töteberg, Fritz Lang, S. 48.

⁸³ Vgl. Bruns, *Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou*, S. 38.

⁸⁴ Ebd., S. 38f.

⁸⁵ Nagel, *Die Nibelungen*, S. 18. Auch: Maibohm, Fritz Lang und seine Filme, S. 67; Eisner, *Die Dämonische Leinwand*, S. 161.

⁸⁶ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 103.

⁸⁷ Bruns, *Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou*, S. 19.

⁸⁸ Vgl. Heller, „...Nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt....“, 505f.

Films [...] die Allmacht der Diktatur“ abliest.⁸⁹ Tatsächlich sind Bezüge zur NS-Menschenmassenarchitektur, wie 1934 in Riefenstahls *Triumph des Willens*, leicht herzustellen.⁹⁰ Kapitalismuskritik wurde insbesondere aus nationalistischen Kreisen betrieben. So wie der Gegensatz Natur – Großstadt schon bei Langs Nibelungen dargestellt wurde und bei Metropolis die Dämonisierung der Großstadt zum ‚Moloch‘ noch eine Steigerung erfuhr.

Natürlich orientierte sich Reinl auch an den Filmen Langs, fand aber auch bemerkenswerte eigene Abbildungsansätze: So bedient er sich des Bildes *Ermordung Siegfrieds* des Romantikers Julius Schnorr von Carolsfelds: Hagen, den Speer zum Wurf erhoben, seine Gestalt umrahmt von den verdorrten Ästen eines kahlen Baums. Siegfried an der lebenspendenden Quelle, arglos zum Trinken vorgebeugt.

Tagesaktualität fand bei Reinl ebenso Eingang: Als Hagen vom ‚Pöbel‘ mit Steinen beworfen wird, rückt die Soldatenschaft der Burgunder wie eine Polizeiformation zur Niederschlagung der Studentenunruhen heran.⁹¹ Und Siegfried-Darsteller Uwe Beyer, der als erfolgreicher Olympionike den Bürgern der BRD 1966 wohl in Erinnerung war, stellte die Beziehung ‚Held des mittelalterlichen Epos‘ und ‚modernem Helden des Sports‘ her. Reins Nibelungen sind als handfestes, historisierendes Abenteuerdrama inszeniert. Die Orientierung an der Malerei Carolsfelds verrät eine romantisierende Linie, die besonders in den zahlreichen Natur- und Landschaftsaufnahmen ihren Ausdruck findet.

3.2 Exemplarische vergleichende Analyse rassistischer Muster in den Nibelungenfilmen

Inwiefern die Figuren bei Lang rassistischen Denkmustern unterworfen sind, lässt sich allein schon an den Physiognomien der Figuren erkennen: Das Nibelungenbuch liefert konkrete sprachliche Ausdrücke, die Lang in die Bildsprache 1:1 umsetzte: Insbesondere im ersten ‚Gesang‘ wird der Gegensatz rassistischer Herkunft durch Siegfrieds Schönheit und die Missgestalt der Bewohner des Waldes deutlich gemacht: Siegfrieds ‚Edelrassigkeit‘ – er ist von königlicher Abkunft – erzeugt während seiner Heranreife bei dem Zwergenschmied Mime Missgunst und Neid: „Die Knechte Mimes glichen nicht Menschen mehr; Haare wuchsen auf ihren Gliedern, wie den Tieren Felle wachsen. [...] Mime, der verkrüppelt und ebenso böse wie häßlich war [...] haßte ihn, weil er schöner war als alles, was man sich denken kann, und härte ihn gern getötet, wenn er nur den Mut dazu gefunden hätte“.⁹²

Mime erscheint – als Gegenentwurf zu Siegfried – als Korrelat von Missgestalt, Bosheit, Feigheit und Tücke. Mimes Bruder, Alberich (der im

⁸⁹ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 103.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 103.

⁹¹ Vgl. Bachorski, Alte Deutungen in neuem Gewande, S. 351f.

⁹² von Harbou, Das Nibelungenbuch, S. 37f.

Film vom selben Darsteller, Georg John, verkörpert wird), schreit „wie eine gefangene Ratte“,⁹³ ist ein „klägliches Geschöpf, gekrönt doch jammervoll“, das „schwätzt“⁹⁴ und dessen Augen „tückisch glüh[...].“⁹⁵ Siegfried, dem „Tücke [...] verhaßt“ ist, will „mit der Faust erschlagen das Ungeziefer“.⁹⁶

Die hunnischen Krieger „liegen im Schnee und schlafen wie Hunde im eigenen Fell. Nicht einmal das Ungeziefer weckt sie...“⁹⁷ und Hagen richtet an Siegfrieds Geist die Worte: „Nun, Siegfried, da droben wirbt einer um deine junge Witwe. Für König Etzel wirbt er, der dir wahrlich nicht gleicht. Gönnt du dem gelben Pferdskerl ihre Blondheit und ihre seidene Haut?“⁹⁸ Und: „Schön wird sich um seinen kahlen Schädel ihr Blondhaar schmiegen, wenn sie ihm kosend in die Ohren raunt“.⁹⁹ Hagen imaginiert gegenüber Siegfrieds Phantom die Worte Kriemhilds in Etzels Armen: „[...] Herr Etzel, wenngleich mich schaudert, in deiner Nähe zu atmen. Pferde- und Blutgeruch dünstet aus deiner Haut. Aber zum Rächer Siegfrieds scheinst du mir sehr zu taugen“.¹⁰⁰ In Etzels „lehmgestampften“ Palast¹⁰¹ wird dem Leser des *Nibelungenbuchs* die Lebensart der Hunnen nahegebracht: „Nackte Männer, die von Fett troffen, [...] teilten aus Gefäßen an braune, von Wein und Blut trunkene Männer, an braune, von Wein und Blut trunkene Weiber Wein und Blut aus. [...] Aus der Haut der Männer, den Haaren der Weiber kam der Geruch der Wildnis und des Schmutzes unverhohlen“.¹⁰²

Diese Darstellung der Hunnen hat Thea von Harbou nicht dem Nibelungenlied entnommen, denn dort heißt es über Etzels Gefolgsleute in der 22. Äventiure: „Da bi geloube ich daz, was sifrit rîch des guotes, daz er nie gewan so manegen recken edele so si sâch vor Etzelen stân?“ („Wenn auch Siegfried mächtig und reich gewesen war, so glaube ich dennoch, daß er niemals so viele edle Recken hatte, wie sie sie unter Etzels Gebot stehen sah“.¹⁰³ Und als Etzel die Burgunder in sein Land lädt: „Ein gruoz sô rehte schoene von kûnege nie mêt geschach“ („Niemand wieder hat ein König einen so prächtigen Empfang gegeben“).¹⁰⁴ Sieben Jahre lebt Kriemhild „[m]it vil grôzen êren“ bei Etzel,¹⁰⁵ „der aller beste, der ie kûneges lant gewan mit vollen êren oder krône solde tragen“ („[...] der beste König, der jemals mit vollen herrscherlichen Ehren ein Königreich besaß oder eine

⁹³ Ebd., S. 44.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 45.

⁹⁷ Ebd., S. 117.

⁹⁸ Ebd., S. 116.

⁹⁹ Ebd., S. 121.

¹⁰⁰ Ebd., S. 122.

¹⁰¹ Ebd., S. 145.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Brackert (Hg.), *Das Nibelungenlied*, Str. 1368.

¹⁰⁴ Str. 1808.

¹⁰⁵ Str. 1387.

Königskrone trug[...]“).¹⁰⁶ Im Nibelungenlied ist Etzels Hof also dem burgundischen an höfischen Sitten mindestens ebenbürtig, z.B. pflegt man den ‚bühurt‘,¹⁰⁷ bei Thea von Harbou ist der hunnische Hof das verkommene Gegenbild zum überfeinerten Burgund. Ebenso werden die übrigen Gestalten – wenn sie im Nibelungenlied auch nur wenig Raum einnehmen – weniger deskriptiv gezeichnet: Alberich ist ein „stárkéz getwerc“ („Kraftvolle [r] Zwerg“), der seine von Siegfried erschlagenen Herren rächen will und diesen auch „in groze not“ („gefährvolle Bedrängnis“) bringen kann.¹⁰⁸ Siegfried besiegt Alberich und bestimmt ihn zum ehrenvollen Hüter des Hortes.¹⁰⁹

Das Hunnenbild hat sich Harald Reinl zwar von Harbou und Lang geborgt, allerdings formt Reinl das Bild im Hinblick auf die Aktualitäten des kalten Kriegs ideologisch aus: Die Hunnen stehen bei Reinl stellvertretend für die Bedrohung durch den Ostblock: „Schon in der ersten Szene lebt Burgund in Angst vor einem Angriff der Hunnen, und auch zu Beginn des zweiten Teils wird die Bedrohung aus dem Osten imaginiert“.¹¹⁰

Bemerkenswert ist, wie sehr sich die Beurteilungen des Hunnenbildes beider Filme in der Forschung gleichen: „Die Hunnen“, so Eisner über Langs Version, „werden [...] als eine Art von Höhlenmenschen, eine Kreuzung von Hottentotten und Rothäuten dargestellt. Sie halten niemals ihren Kopf aufrecht wie die germanischen Helden, sondern kriechen wie schleimige Reptilien über den Lehm Boden hin oder hüpfen, den Körper seltsam verrenkt, mit eingeknickten Beinen im Kannibalentanz einher. Es genügt, daß Hagen sich zu seiner ganzen Höhe erhebt, um die Abkömmlinge einer ‚Minderrasse‘ wie Ratten zu scheuchen“.¹¹¹

Ähnliche Worte findet Bachorski für Reinls Hunnendarstellung: „Die Hunnen selbst treten nur in ‚Horden‘, in ungeheurem Gewimmel auf, gegen das sich die Deutschen mannhaft zur Wehr setzen. „Kommt her, ihr Ratten“, ruft Hagen ihnen zu, die feige und hinterhältig agieren, wenig reden, nur schreien und bedrohliche Blicke werfen, schnell fliehen, vor allem aber verlottert, schmutzig, schlitzäugig-verschlagen aussehen. Die ohnehin schon karikierte Kollektivphysiognomie der Hunnen wird beim Brand der Halle noch zu perhorreszierter Form gesteigert: Die Kapitelle der Säulen stellen eine schreckliche Hybride aus Hunnen und Ungeheuern dar, und aus den Mündern der Statuen fließt völlig unmotiviert rotes Blut. Nur zwei der Hunnen ragen individualisiert heraus: Zum einen Blodin, der Etzel in den Rücken fällt, weil er Kriemhild liebt und darum von ihr dominiert werden kann: eine perfekte Anhäufung aller Negativwerte des Films – Hunne, gottlos, Teil der Masse, schwacher Mann, beherrscht von einer

¹⁰⁶ Str. 1217.

¹⁰⁷ Vgl. Str. 1871ff.

¹⁰⁸ Str. 96.

¹⁰⁹ Str. 98.

¹¹⁰ Bachorski, *Alte Deutungen in neuem Gewande*, S. 352.

¹¹¹ Eisner, *Die Dämonische Leinwand*, S. 163.

Frau – was sich in seinem unendlich blöden Gesichtsausdruck bestätigt. Der andere ist Etzel, der nicht nur Hunne, schwach und feige ist, sondern auch noch einen beliebten Kriegs- und Nachkriegsmythos zitieren muß: Bei seiner ersten Begegnung mit Kriemhild starrt er sie stumm-geil an und greift ihr krude-bewundernd ins blonde Haar: ein nur mäßig modifizierter russischer Frauenschänder“.¹¹²

Auch bei der Filmkritik fällt das Hunnenbild Reinls negativ auf:

„Etzels Hunnen müssen dem naiven Betrachter im Gegensatz zu den germanischen Recken wie minderrassige Horden aus dem Osten erscheinen. Und natürlich kann es diesen kleinen Leuten ohne Wohlstandsspeck nicht gelingen, die Germanen zu besiegen. Etzel selbst wird von Hagen in einem Streich erledigt. Da müssen erst Germanen gegen Germanen antreten, um zu einem Ende zukommen“.¹¹³

4. Nibelungen als TV-Event: Uli Edels *Die Nibelungen* (2004)

Zur Jahrtausendwende behandelt der deutsche Fernseh- und Kinofilm mehr denn je nationale Themen. Die Gründe hierfür sind möglicherweise erneut in der wirtschaftlichen Entwicklung zu suchen, ebenso führte auch die Haltung der Bundesregierung während der Irakkrise zu einem neuen Selbstverständnis deutscher Identität:

Seit 2003 befindet sich die Bundesrepublik in einer Rezession,¹¹⁴ die Zahl der registrierten Arbeitslosen steigt von ca. 3,6 Mio. Ende 2000 auf einen zwischenzeitlichen Höchststand von über 4,7 Mio. Arbeitslosen im Februar 2003. Seither wächst die Zahl der Langzeitarbeitslosen auf über 1,7 Mio. im August 2004 an.¹¹⁵ Diese wirtschaftliche Schiefelage begünstigt – wie schon 1966 – nationalistische Strömungen, wie insbesondere die Wahlerfolge von NPD und DVU im September 2004 bei den Landtagswahlen in Brandenburg und Sachsen belegen.

Nachhaltiger noch wirkt sich die Haltung der Bundesregierung in der Irakkrise ab Dezember 2001 aus: Mit Zuspitzung der Kriegsgefahr weitet sich eine Friedensbewegung aus, die zunehmend antiamerikanische Tendenzen erkennen lässt. Als US-Verteidigungsminister Donald Rumsfeld Deutschland verächtlich „das alte Europa“ nennt und wegen ihres unverrückbaren Neins zum Krieg auf eine Stufe mit Libyen und Kuba stellt, reagiert die deutsche Öffentlichkeit mit Massendemonstrationen. Als – trotz Bemühungen der Bundesregierung zusammen mit Frankreich und Russland um eine friedliche Lösung – am 20. März die USA Ziele in Bagdad bombardieren, hat die deutsche Öffentlichkeit in ihrer Empörung einen Grad an Einigkeit erreicht, der mit einem Male in Resignation mündet: Die „Deutschen“ haben (mehrheitlich) das Gefühl, für eine moralisch ein-

¹¹² Bachorski, *Alte Deutungen in neuem Gewande*, S. 352f.

¹¹³ PML, *Die Nibelungen*.

¹¹⁴ Wirtschaftswachstum 2000: 2,9%, 2001: 0,8%, 2002: 0,1%, 2003: -0,1%.

¹¹⁵ Alle Daten: Statistisches Bundesamt Deutschland.

wandfreie Sache, nämlich bedingungslosen Pazifismus, vergeblich auf die Straße gegangen zu sein. Die Aufmerksamkeit richtet sich nun wieder auf die Innenpolitik – und die desolante Wirtschaftslage. Die Hoffnung ist allgemein groß, dass ein „Ruck“ durch die Nation geht und eine Aufbruchsstimmung der Resignation weicht (so wie Bundespräsident Horst Köhler schon in seiner Berliner „Ruck-Rede“ 1997 forderte).

Die Filmindustrie reagiert auf dieses steigende Bedürfnis nach nationaler Identifikation: Nationale Ereignisse erfahren vermehrt filmische Bearbeitungen. Dabei wird zumeist das jeweilige Ereignis – oft in der Form des ‚Doku-Dramas‘ – aus dem Kern der Familie heraus geschildert.

Anlässlich des 17. Junis wird 2003 gleich in drei Fernsehfilmen an den Ost-Berliner Arbeiteraufstand erinnert. 4,24 Mio. Zuschauer sahen *Tage des Sturms*,¹¹⁶ 3,35 Mio. *Zwei Tage Hoffnung* und *Der Aufstand*. Anlässlich des 20. Juli zeigte ARD das Doku-Drama *Stauffenberg* (7,58 Mio. Zuschauer), ZDF konterte mit *Die Stunde der Offiziere* und der vierteiligen Knopp-Doku-Reihe *Sie wollten Hitler töten*. Anlässlich des 50. Jahrestages des überraschenden Fußball-WM-Titel-Gewinns 1954 kam Sönke Wortmanns *Das Wunder von Bern* in die Kinos und platzierte sich schnell mit 3,63 Mio. Kinogängern in den Kinocharts. Eine ZDF-Doku mit dem selbem Titel ging quotenwirksam voraus.

6,56 Mio. wollten *Good Bye, Lenin!* sehen. *Helden wie wir*, *Berlin is in Germany*, *Die Unberührbare*, *Liegen lernen*, *Herr Lehmann* verarbeiten ebenfalls publikumswirksam die deutsche Einheit.

Ebenso rollt eine NS-Filmwelle ein: *Der Untergang*, *Der neunte Tag* und *Das Goebbels-Experiment* (Über *Der Untergang* von Oliver Hirschbiegel urteilt Georg Seeblen: „Je genauer man diesen Film ansieht, desto mehr erweist sich seine Korrektheit als Maskerade. Eichingers Relektüre des Faschismus ist eine verdrehte Wiederkehr von Kriemhilds Rache (mit der Roten Armee als Hunnen)“.¹¹⁷).

Sat.1 produzierte *Die Berliner Luftbrücke*, RTL bebildert in *Die Sturmflut* die Hamburger Flutkatastrophe, nach dem Zweiteiler *Die Manns* zeigt ARD das dreiteilige Breloer-Biopic *Speer und Er*.

Am eindeutigsten dokumentiert das Marketing für *Das Wunder von Bern* die herrschende Zeitstimmung: Ein Dreisatz, der die Bedürfnisse der breiten Masse zusammenfasst: „Jedes Kind braucht einen Vater. Jeder Mensch braucht einen Traum. Jedes Land braucht eine Legende.“ Das ZDF konnte im Dezember 2003 mit der Show *Unsere Besten – Wer ist der größte Deutsche* beim Publikum punkten. 5,27 Mio. wollten die Antwort wissen: Es wurde Adenauer.

Sat.1, neben RTL der quotenstärkste Sender, hatte in diesem gesellschaftlichen Klima nun für November 2004 eine zeitgemäße Nibelungen-Großproduktion für 20 Millionen Euro unter der Regie von Uli Edel (*Wir*

¹¹⁶ Alle Quoten- und Zuschauerzahlen beruhen auf sendereigenen Angaben. Die Daten werden im Auftrag der AGF (Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung) von der GfK (Gesellschaft für Konsumforschung) erhoben.

¹¹⁷ Seeblen, *Das faschistische Subjekt*.

Kinder vom Bahnhof Zoo, Der Baader Meinhof Komplex) angekündigt. Auch hier gehen dem großen finanziellen Wagnis sorgfältige Erwägungen voraus. Natürlich ist *Die Nibelungen* (1. Teil: *Die Nibelungen - Der Fluch des Drachen*; 2. Teil: *Die Nibelungen - Liebe und Verrat*; vormals entstanden unter den Arbeitstiteln *The Ring, Kingdom in Twilight* und nun unter dem internationalen Verleihtitel *Ring of the Nibelungs*) auch eine Filmproduktion, die aus dem internationalen Fantasyboom nach *Lord of the Rings* und den *Harry Potter*-Filmen Kapital zu schlagen sucht. Aber die nationale Komponente des ‚deutschen‘ Heldenliedes bestärkte die Macher vielleicht auch in ihren Überlegungen, verbinden sich doch in der Geschichte die Erfolgsaussichten des Fantasygenres mit dem denen des Nationalkinos.

Der pathetisch formulierte Selbstauftrag von Sat.1 ist ausdrücklich darauf ausgerichtet, die Bedürfnisse der Zuschauer zu erfüllen (so wie es Kracauer für die Filmindustrie annahm): „Wir nehmen unsere Zuschauer ernst. Ihre Wünsche, Sehnsüchte, Interessen und alltäglichen Bedürfnisse sind Maßstab und Regulativ unserer Arbeit. Diese bei der Programmgestaltung zu erkennen und zu bedienen, ist unser Auftrag. Wir wollen den Zuschauern Vertrautheit und Verlässlichkeit bieten. Unser Programm soll sie unterhalten und an uns binden“.¹¹⁸

Hier kommt die Münchner Tandem Communications GmbH ins Spiel. Sie produziert seit 1999 in Zusammenarbeit mit RTL, RTL2 und Sat. 1 Dokumentationen und Spielfilme und vertreibt deutsche Produktionen im Ausland. Ausführende Produzenten sind Rola Bauer und Tim Halkin. Mit finanzieller Unterstützung des VIP Medienfonds realisierte Tandem nun für Sat. 1, Channel Four und Columbia TriStar den Stoff als internationalen TV-Zweiteiler.

Uli Edel, der bereits mit den TV-Mehrteilern *Die Nebel von Avalon* und *Cäsar* Erfahrung mit monumentalen Fantasy- und Kostümfilmen hatte, wurde von der Produzentin Rola Bauer für die filmische Neuaufgabe der *Nibelungen* verpflichtet.

Als Drehbuchautoren entschied man sich schon früh – schon im Jahre 2000 gab es Überlegungen für ein Script¹¹⁹ –für das populäre Fantasy-Autorenpaar Peter Morwood und Diane Duane aus Schottland. Edel selbst wirkte als Co-Autor mit, der sich angeblich um eine stoffnahe Adaption einsetzte: „The whole process of producing the script was very much energized by Uli Edel when he came on board. Uli has a marvellously acute visual sense and a tremendous sense of pace. He was also absolutely committed to keeping the story as closely allied to the spirit of the original material as possible. His office at Uncharted Territory was full of translations and analyses of the *Nibelungenlied* [...]“.¹²⁰

¹¹⁸ www.prosiebensat.1.com

¹¹⁹ Duane, Interview.

¹²⁰ Ebd.

Der fertige Film ist jedoch völlig fern jeglicher Nähe zum Nibelungenlied, näher an der Edda, und entfernt sich inhaltlich wie formal weit von den vorangegangenen Nibelungenadaptionen, ist – wie zu erwarten war – stilistisch ganz im Zeichen von Peter Jacksons *The Lord of the Rings* (2001-2003) und stellt ihre phantastischen Bestandteile in spektakelhafter Weise zur Schau.

Inhaltlich ist die Geschichte ganz auf ihre (potentiellen) Action- und Romantikelemente reduziert (angereichert mit Elementen aus *Tristan und Isolde* (Liebestrank) und Wagners Ringzyklus (germanische Götterwelt)). Enttäuscht stellt z.B. die Frankfurter Allgemeine fest: „hier wird die Nativität zur Schablone gemacht und kurzerhand vom Nibelungenstoff und den Abenteuern Jung-Siegfrieds, wie sie auch durch die Lieder-Edda, die Wälzungensage und natürlich den Ring von Wagners Gnaden auf uns gekommen sind, alles weggelassen, was schwierig sein könnte, dann der Rest der nun selbstvergessenen Motive und Schlüsselreize – Drache, Schatz, Zwerg, Schwert, Ring und so weiter – wie Konfetti in die Luft geworfen und so benutzt, wie die bunten Teilchen grad so runterfallen. Konflikte, Binnenlogik und wer da wen umbringt: alles völlig unwichtig“.¹²¹

Im Hinblick auf den internationalen Markt sind die Anknüpfungsmöglichkeiten an eine nationale Mythologie, die den Stoff in seiner Rezeptionsgeschichte sonst immer begleitet hatten, völlig zurückgenommen: ihr ideologischer Gehalt scheint ganz auf die individualistische Lebensart der werberelevanten Zielgruppe der 14-49-jährigen, indem die Geschichte Siegfrieds als tragische Heldengeschichte ganz nach dem Muster einer Heldenreise im Sinne Joseph Campbells erzählt wird,¹²² als Anknüpfen eines Individuums gegen alle äußeren Widerstände für sein persönliches Glück (die Liebe Brunhildes), das jedoch – soweit bleibt man der Vorlage treu – mit Siegfrieds Tod endet. Hier ist aber nicht ein unvermeidbares Schicksal schuld, sondern es wird insbesondere der „Fluch des Goldes“, der dem Nibelungenhort anhaftet, als Auslöser markiert.

Die Geschichte von Kriemhilds Rache, die in den anderen Verfilmungen in den jeweils zweiten Teilen erzählt wurde, hat man weggelassen, stattdessen übt Brunhilde in einem kurzen Showdown Rache an den Burgundern.

Da die Hunnen, die in den beiden vorangegangenen Verfilmungen als monströse bzw. barbarische Gegenbilder zu den edlen Burgundern gezeichnet wurden, in Uli Edels Verfilmung nicht auftreten, ist auch ein nationales Stereotypisierungen kaum vorhanden; stattdessen werden die überfeinerten Burgunder mit den barbarischen Sachsen konfrontiert, die sich nicht als Gegenbild zu einem „deutschen Wesen“ eignen. Siegfrieds Ziehvater Eyvind wird nicht – wie bei Lang Mime, der Schmied – als

¹²¹ Hupertz: Weine nich' wenn der Siegfried kommt.

¹²² Vgl. Campbell, Der Heros in tausend Gestalten. Nutzbar gemacht für Hollywood von Christopher Vogler: Vogler, Die Odyssee des Drehbuchschreibers.

tierhaftes Waldwesen gezeichnet, sondern als gütiger Mentor in der Tradition eines Obi-Wan Kenobi. Ebenso ist der Zwerg Alberich nicht derart ins Monströse verzerrt wie in Langs Fassung, wo er an die Ikonographie des „Ewigen Juden“ erinnert. Siegfrieds Brunhilde wurde ebenso in den Vorgängerfilmen als heißblütige Nordländerin im Stile einer femme fatale ethnisiert, nun wird sie als die positive Heldin vorgestellt, die nun auch – so will es der Plot der Neuverfilmung – als die eigentliche Siegfried zuge dachte Frau erscheint. Nicht zuletzt hat man bei Siegfried auf die blonden Haare, auf die in den vorangegangenen Adaptionen wert gelegt wurde, verzichtet: Der Siegfried-Darsteller Benno Fürmann trägt hier eine braune Langhaarperücke.

Mit ca. 8,8 Mio. Fernsehzuschauern war der erste Teil die erfolgreichste Miniserie des Jahres 2004 und konnte damit an den Erfolg des letztjährigen ‚Sat.1-Herbst-Event‘ – übrigens auch ein nationales Sujet: *Das Wunder von Lengede* – (9,37 Mio.) anknüpfen.¹²³ Für die Rezeptions- und Verbreitungsgeschichte des Nibelungenstoffs bedeutet dies einen Rekord: die meisten Rezipienten innerhalb der Dauer einer Ausstrahlung. Wenn fast neun Millionen Fernsehzuschauer zur Primetime jene Umarbeitung des Nibelungenlieds verfolgen, dann bedeutet das insbesondere in Hinblick auf die jüngere Generation die Verankerung eines neuen – dominierenden – Nibelungenbildes. Im Gegensatz zu den Vorgängerverfilmungen ist aber die neue Version hinsichtlich potenzieller nationaler Bezüge frei, nimmt viele im Laufe der Rezeptionsgeschichte tradierten nationalistischen Überformungen des Stoffs nicht auf, sondern ist sogar spürbar bemüht, brisante Motive zu meiden, z.B. in der Typisierung des Siegfried als blonden Germanen und in den denunziatorischen Physiognomien fremder Völker. Uli Edels Nibelungenfilm nimmt dem Stoff ein weiteres mal, nach Harald Reinls Unterhaltungsfilm, jenen heiligen Ernst, mit dem Fritz Lang und Thea von Harbou sich dem Mythos widmeten.

Seitdem ist das Nibelungenthema auch in weiteren deutschen Kino- und Fernsehproduktionen wieder aufgegriffen worden, so parodistisch in Tom Gerhards Komödie *Siegfried* (2005) und, den Nibelungenhort als MacGuffin nutzend, in dem RTL-Abenteuerfilm *Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen* (2008).

5. Literatur und Medien

1. Primärtexte:

Brackert, Helmut (Hg.)- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Anhang versehen von Helmut Brackert (2 Bde.). 28. Aufl.. Frankfurt am Main 2003. (=Fischer Taschenbuch, Nr. 6038 u. 6039.)

Harbou, Thea von: Das Nibelungenbuch. Berlin 1923.

¹²³ http://www.presseportal.de/story_rss.htx?nr=622691 (Stand 28.3.2009).

2. Sekundärtexte:

Bachorski, Hans-Jürgen: Alte Deutungen in neuem Gewande. J. Fernaus 'Disteln für Hagen' und H. Reinls ‚Nibelungen‘-Filme. In: Kühnel, Jürgen u.a. (Hg.): Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen. Göppingen 1988. S. 339-358.

Bruns, Karin: Kinomythen 1920-1945: die Filmentwürfe der Thea von Harbou. Stuttgart 1995.

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/ Main 1999.

Eisner, Lotte H.: Die Dämonische Leinwand. Überarbeitete, erweiterte und autorisierte Neuauflage. Frankfurt am Main 1976.

Hagenow, Elisabeth von/ Susanne Wernsing: Die Nibelungen in populärer Bildpublizistik. In: Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): a.a.O., S. 604-619.

Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): Die Nibelungen. Sage - Epos - Mythos. Wiesbaden 2003.

Heller, Heinz-B.: ...Nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt.... Fritz Längs Nibelungen-Film als „Zeitbild“. In: Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): a.a.O., S. 497-509.

Hupertz, Heike: Weine nich' wenn der Siegfried kommt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.11.2004, Nr. 279, Seite 38.

Henning, Friedrich-Wilhelm: Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1986. Wirtschaft und Sozialgeschichte, Bd. 3. 6. erg. Aufl. Paderborn [u.a.] 1988. (=UTB 337.)

Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film von Lumiere bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends mit einem Originalbeitrag von Wolfram Schürte. Düsseldorf 1994,

Keiner, Reinhold: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933. Hildesheim [u.a.] 1984.

Koschnitzki, Rüdiger: Harald Reinl. In: Bock, Hans-Michael (Hg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984ff.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Mit 64 Abbildungen. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. 3. Aufl.. Frankfurt am Main 1995, (=stw 479.)

Kraft, Monika G./ Jochen Schriever: Eine Lanze für Reinl. Stoffadaption und Metaphorik in Harald Reinls „Nibelungen“. In: Krohn, Rüdiger: Forum. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption. Band III. Göppingen 1992. S. 117-136.

Michel, Renate: ‚Vergangenheitsbewältigung‘ im Kinossessel. In: Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film von Lumiere bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends mit einem Originalbeitrag von Wolfram Schütte. Düsseldorf 1994. S. 225-254.

Maibohm, Ludwig: Fritz Lang und seine Filme. 3. Aufl.. München 1990. (=Heyne Filmbibliothek 327 32.)

Müller, Ulrich: Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jhd. In: Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): a.a.O., S. 407-444.

Nagel, Josef: Die Nibelungen. In: Koebner, Thomas/ Andreas Friedrich: Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm. Stuttgart 2003. S. 15-20. (=RUB 18403.)

Pflaum, Hans Günther/ Prinzler, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Exkurs über das Kino der DDR. Ein Handbuch. Erweiterte Neuauflage. Bonn 1992.

PML: Die Nibelungen. In: Filmkritik 4/67. S. 212.

See, Klaus von: Das Nibelungenlied - ein Nationalepos? In: Heinzle, Joachim/ Klaus Klein/ Ute Obhof (Hg.): a.a.O., S. 309-343.

Seeßlen, Georg: Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms. 3., Überarb. und aktualisierte Neuauflage. Marburg 1996. (=Grundlagen des populären Films.)

Seeßlen, Georg: Das faschistische Subjekt. In: DIE ZEIT Nr. 39/ 2004.

Töteberg, Michael: Fritz Lang. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Michael Töteberg. 3. Aufl.. Reinbek bei Hamburg 1994. (=rm 339.)

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. 5. Auflage. Frankfurt/ Main 2007.

3. Filmversionen:

Lang, Fritz: Los Nibelungos. La muerte de Sigfrido/ La venganza de Krimilda. Version integra. Restaurada por la ‚Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung‘. Divisa Home Video 2003. (Spanische DVD mit deutschen Zwischentiteln.)

Reinl, Harald: Die Nibelungen. Teil 1 – Siegfried. Teil 2 – Kriemhilds Rache. Topic/ Polyband. (Deutsche Verleihkassetten, ohne Datierung. Möglicherweise gekürzt.)

Komparatistik Online © 2009



komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis

ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Matthias Hoffmann (Bochum)

Die Dechiffrierung des Mülls bei Italo Calvino

In der autobiographisch geprägten Erzählung *La poubelle agréée* behandelt Italo Calvino eine Thematik, die zunächst eher ungewöhnlich erscheint, obwohl sie ein Grundpfeiler der modernen Gesellschaft und Bestandteil alltäglicher Handlungen ist. Es geht um Müll und dessen Entsorgungsmechanismen. In dieser Arbeit soll herauskristallisiert werden, dass Müll dechiffriert werden kann und ein Ausgangspunkt für verschiedene Verweis- und Zuschreibungsmuster innerhalb einer Gesellschaft ist. Zunächst muss dementsprechend die Wahrnehmung des Mülls thematisiert und eine definitorische Eingrenzung des Bereichs vollzogen werden. Dabei soll das Augenmerk auch auf die Information, im Sinne einer Bedeutungsebene oder -offerte, gelegt werden, da Müll, der meist als amorphe Masse wahrgenommen und als nutzlos angesehen wird, aus dieser herausgelöst werden muss, um sich als ein Träger von eben diesen Informationen zu konstituieren. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach dem Wert eines eigentlich abgesonderten und verbrauchten Gegenstandes, von dem man sich getrennt hat, und danach, ob dieser rückführend wieder auf das kulturelle System verweist und es somit auch verändert. Zu diesem Zweck muss untersucht werden, ob Müll nicht nur als ein Knotenpunkt eines gesellschaftlichen Systems gesehen werden kann, an dem sich bestimmte soziale Konstellationen feststellen lassen, sondern sich innerhalb eines Systems auch zyklische Muster innerhalb eines ökonomischen Prozesses bilden. Neben den gesellschaftlichen und ökonomischen Aspekten gilt es zu überlegen, inwiefern Müll auch für das Individuum von Bedeutung ist. Da Müll immer mit einer Selektion einhergeht, wird zugleich eine Trennung zwischen Substanz und Rest vollzogen. Im Kontext dieser Selektionsmechanismen wird die Frage nach identitätsstiftenden Handlungen und Prozessen evident, wodurch sich definitorische Verweise auf ein Subjekt herleiten lassen. Im letzten Teil der Arbeit werden die Ergebnisse der vorherigen Auseinandersetzung mit der Müllthematik auf literaturtheoretische Fragen übertragen. Es soll überprüft werden, inwiefern sich diese Ansätze und Überlegungen auf die schriftstellerische Tätigkeit übertragen lassen. Welchen Selektionsmechanismen ist der Autor unterworfen und wann kann man von einem Werk sprechen, das für ein kulturelles Gedächtnis von Bedeutung ist und nicht einfach nur abgesonderter Rest?

I. Der informierte Müll

I.1 Die Wahrnehmung des Mülls

Müll und Abfall sind im heutigen Verständnis noch sehr junge Begrifflichkeiten. So taucht der Begriff Abfall 1889 zum ersten Mal in Meyers Konversationslexikon in Zusammenhang von Produktion und Fabrikation auf.¹ Vor diesem Zeitpunkt war das Wort mit den religiös-politischen Aspekten des Abfallens konnotiert, wie z.B. des Abfallens vom Glauben oder der Lossagung von ehemaligen Überzeugungen bzw. Grundprinzipien.² Müll hingegen erscheint zum ersten Mal als lexikalischer Begriff im oben genannten Werk 1893 im Zusammenhang mit Abfällen aus städtischen Haushalten wie Exkrementen und unreinem Wasser.³ Dass die Abfallproblematik ein modernes Phänomen der Industriegesellschaften ist, wird auch in den sich immer weitergliedernden lexikalischen Verweisketten des Begriffs Abfall sichtbar.

Die ‚städtischen Abfälle‘ werden schrittweise zum Fokus-Wort, von dem aus die Sinnpräzisierungen organisiert sind. An den sinnautonom gestalteten Produktionsabfall ist nun der Trabant der städtischen Verbrauchsabfälle gehängt, der aber eine Großzahl sinnstützender Verweisglieder braucht, um angemessen dargestellt zu sein.⁴

Zwar gibt es schon im Mittelalter Verordnungen zur Beseitigung des Unrats, aber im Zuge der Industrialisierung bildet sich ein neues Müllbewusstsein heraus und zum Anderen ein neues, daraus resultierendes Abfallverhalten.⁵ Im Zuge dieses neuen Bewusstseins entwickelt sich auch in den soziologischen Disziplinen die Müllproblematik auf struktureller Ebene „[...]als integraler Bestandteil des sozialen Kategoriesystems [...]“.⁶ Damit der Müll in dieser Konstellation das System überhaupt beeinflussen kann, ist die erste Prämisse, dass er auffällt und somit auch wahrnehmbar wird. Michael Thompson geht von dem Fakt aus, dass nicht alles wovon man sich trennt, was man wegwirft oder abstößt automatisch in die Müllkategorie einfließt, sondern vielmehr erst wahrgenommen wird, wenn es als Störfaktor auftritt. Er differenziert hierbei noch einmal zwischen Müllkategorie und *Residuum*.

Das Ausgeschiedene, aber dennoch Sichtbare, bildet, weil es immer noch beeinträchtigt, eine eigene kulturelle Kategorie der besonderen Art – eine Müllkategorie. Das, was ausgeschieden, aber nicht sichtbar ist, bildet

¹ Vgl. Kuchenbuch, Ludolf: Abfall. Eine Stichwortgeschichte. In: Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.): Kultur und Alltag. Soziale Welt - Sonderband 6. Göttingen 1988, S.161.

² Vgl. Windmüller, Sonja: Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem. Münster 2004, S.33.

³ Vgl. Kuchenbuch 1988, S.162.

⁴ Kuchenbuch 1988, S.163.

⁵ Vgl. Windmüller 2004, S.34.

⁶ Ebd., S.31.

dagegen, weil es nicht stört, überhaupt keine kulturelle Kategorie, es ist einfach ein ‚Residuum‘ des ganzen Categoriesystems.⁷

Demzufolge kann die Differenzierung getroffen werden, dass sich negativ konnotierte Dinge, in diesem Falle der Müll, am falschen und am richtigen Ort befinden können. Als Beispiel für diese Unterscheidung führt Thompson an, dass die Küchenabfälle, die sich im Mülleimer befinden, weitestgehend ignoriert werden, da sie am richtigen Ort gelagert sind. Im Gegensatz dazu sind jedoch die Exkreme des Hundes auf dem Wohnzimmerteppich ein Exemplum für negativ gewertete Dinge am falschen Ort und werden, da sie explizit in die Wahrnehmung eintreten bzw. ins Blickfeld rücken, als Störfaktor empfunden.⁸ Demnach sind nach Thompsons Definition die Exkreme des Hundes auf dem Teppich in die Müllkategorie einzuordnen, da sie sichtbar und somit auch störend sind. Die Küchenabfälle hingegen fallen unter den Begriff des *Residuums*, da sie nicht weiter wahrgenommen und demzufolge ignoriert werden können. Auch Italo Calvino weist in *La poubelle agrée* auf die Kategorie des *Residuums* hin, indem er zeigt, dass die negativ konnotierten Dinge möglichst schnell an den richtigen Ort überführt werden. So müssen die angehäuften Abfälle und Reste des Tages aus der Küche entfernt bzw. entsorgt werden, damit sie nicht stören und der nächste Tag ohne die übelriechenden Quellen beginnen kann.⁹ Es wird explizit darauf geachtet, dass der Müll bzw. der Rest in Gänze als Abgestoßenes aus dem Blickfeld verschwindet und der Störfaktor eliminiert wird. Der Deckel des Mülleimers manifestiert noch einmal symbolisch den Charakter des Verbergens, sodass der Rest so wenig wie möglich auffällt.

Saggiamente prescrivono, queste leggi, come e qualmente tali *poubelles* devono presentarsi perché il loro quotidiano dispiego lungo le vie della città non sia di danno alla vista (l'uniformità tende a passare inosservata) né all'olfatto (il coperchio dovrebbe, se il contenuto non deborda, calzare la bocca del fusto col suo margine ripiegato, di modo che non lo sbalestri via il salto estroso dei gatti in amore o la metodica annusata dei cani) né all'udito (sostituendosi al metallo, la morbida plastica ne smorza il fragore e salva il sonno dei cittadini quando all'incerta luce dell'alba gli spazzaturai si sbracciano a scoperchiare e trascinare i bidoni e a rovesciarli nel loro carrofantasma).¹⁰

In dieser Passage steht das Verschleiern der Reste im Vordergrund, wobei es sich hier nicht mehr um die familiäre *poubelle* handelt, sondern vielmehr um die kollektive *poubelle*, die für die Müllabfuhr bereitgestellt wird.

⁷ Thompson, Michael: Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten. Essen 2003, S.111.

⁸ Vgl. Ebd., S.111.

⁹ Vgl. Calvino, Italo: *La strada di San Giovanni*. Milano 1990, S.96.

¹⁰ Ebd., S.92.

Ihre Konstitution ist so beschaffen, dass sie die Störfaktoren in Gänze eliminiert und den Bürger vor den Unannehmlichkeiten bewahrt. Im optimalen Falle ist also der Müll mit keinem der Sinne wahrzunehmen. Der Aspekt der Uniformität verweist zudem auf ein Paradoxon, dass zwar de facto etwas vorhanden ist, aber es durch die Gleichförmigkeit des Erscheinungsbildes dazu neigt, übersehen zu werden. Im Zuge dieser Überlegung muss im Folgenden erörtert werden, ob der Müll dem gleichen paradoxen Verhältnis unterliegt, nämlich dass er zum Einen sich zu einer amorphen Masse konstituiert, aber zum Anderen trotzdem Träger von individuellen Informationen ist, die rückführend wieder dechiffriert werden können und somit die Wahrnehmung verändern und vom *Residuum* in die Müllkategorie übergehen.

1.2 Die Information in der amorphen Masse

Dass Müll als Störfaktor wahrgenommen wird und nach Möglichkeit nicht in unser Wahrnehmungsfeld rücken soll, stellt Susanne Hauser in ihrer Definition von Müll noch einmal deutlich heraus.

Müll ist amorph, es gibt ihn nur in Haufen, Massen oder Bergen. Denn Müll zugehörige Dinge und Stoffe werden nicht als einzelne identifiziert. Das Undifferenzierte und Undifferenzierte des Mülls ist eine seiner zentralen und oft als bedrohlich empfundenen Eigenschaften.¹¹

Der Aspekt der amorphen Masse wird hier in den Vordergrund gerückt und Müll zu einem undifferenzierten Konglomerat von Resten deklariert, der demzufolge auch keine bedeutenden Informationen enthalten kann. Italo Calvino bezeichnet den Vorgang des Wegwerfens als eine Akkumulation der Abfälle, aber verweist gleichzeitig darauf, dass die Anhäufung einer Untergliederung unterliegt, wie in den geologischen Querschnitten die Ablagerung der Eiszeiten eine Ära von der anderen Trennen.¹² Zwar ist der Müll in der Mülltonne eine amorphe Masse, aber schon hier ist der Verweis auf Schichten sichtbar, die entgegen einer amorphen Masse differenziert sind. An diese Differenzierung anknüpfend, führt Italo Calvino die Berufsgruppe der Müllmänner an, die den Müll entsorgen und ihn auf ihre Weise dechiffrieren.

Per il resto dell'anno la comunicazione tra noi e loro è il contenuto della *poubelle*, quanto mai ricco d'informazione a volerlo leggere giorno per giorno: le bottiglie vuote dopo le sere di festa, la carta dei pacchi dei negozi dopo gli acquisti, le pagine fitte di cancellature su cui uno scrittore s'è arrovellato per portare a termine una prosa sulle *poubelles*. Caricando l'autocarro l'immigrante al suo primo lavoro visita la metropoli attraverso il suo rovescio: valuta la ricchezza o la povertà dei quartieri dalla qualità dei

¹¹ Hauser, Susanne: *Metamorphosen des Abfalls. Konzepte für alte Industrieareale*. Frankfurt am Main 2001, S.23.

¹² Vgl. Calvino 1990, S.94.

loro rifiuti, sogna attraverso ad essi il destino di consumatore che lo attende.¹³

Für den Müllmann ist der Müll demnach informiertes Material, an dem er bestimmte Qualitätsmerkmale ablesen kann. Verstärkt wird diese Tatsache dadurch, dass dieser Vorgang als Kommunikation beschrieben wird, also Müll in seiner Konstitution in einem bestimmten Bezugsrahmen ein Träger von Informationen ist und zur Vermittlerinstanz avanciert. Das, was im Vorhinein als Residuum bestimmt war und nach Thompson keine kulturelle Kategorie bildet, geht dadurch, dass es dechiffriert wird, in die Mülltheorie über und wirkt auf das System rückwirkend wieder ein. Zwar geschieht diese Rückführung nicht im materiellen Sinne, also dass der Gegenstand an sich eine neue Wertigkeit erlangt, sondern vielmehr ist diese in einem kognitiven Rahmen zu verstehen. Der Müll ist durch seine Vermittlerrolle in einer Kommunikation ein Symbol für die Hoffnung des Müllmannes selbst an dieser Konsumtion teilzuhaben. Für ihn trägt der Müll neben der Einschätzung über die Qualität der Stadtteile die Information der Möglichkeit einer Veränderung. In diesem Sinne kann die Hoffnung bzw. die Möglichkeit als kulturelle Kategorie angesehen werden, welche durch die Vermittlerinstanz des Mülls die dynamischen Veränderungsmechanismen und Aufstiegsmöglichkeiten im gesellschaftlichen System vor Augen führt.¹⁴ Vergleichsweise ist diese Kategorie bzw. dieser Vorgang mit der Idee des „amerikanischen Traumes“ übereinstimmend, und zwar insofern, als dass die Möglichkeit besteht, sich vom Tellerwäscher zum Millionär hochzuarbeiten. Eine paradoxe Begebenheit wird in diesem System dabei dadurch geschaffen, dass der Müllmann durch seinen Beruf die finanziellen Mittel erhält, um ein integrativer Bestandteil des ökonomischen Systems zu werden und somit gleichzeitig durch die Konsumtion wiederum Müll produziert, der seine Tätigkeit manifestiert.

Ein Beispiel für die Rückführung eines materiellen Gegenstandes in das System und somit ein Umwertungsprozess von dem weggeworfenen Rest und Bestandteil der amorphen Masse hin zu einem neuen Nutzen wird in *La poubelle agréée* anhand einer Zeitung aufgeführt:

Torno in cucina con la pattumiera piccola vuota, sostituisco la carta da giornale che la foderava internamente con altra carta da giornale. Questa operazione mi è particolarmente congeniale perché sono contento di dare un ulteriore uso ai giornali, di consentire loro un supplemento di vita dopo il rapido corso della loro obsolescenza. Oggetto d'un amore insoddisfatto o soltanto d'una fissazione nevrotica, il giornale viene da me regolarmente comprato, velocemente sfogliato e messo via, ma mi rincresce disarmare subito, spero sempre che torni utile in un secondo tempo, che gli resti qualcosa da dirmi.¹⁵

¹³ Calvino 1990, S.102.

¹⁴ Vgl. Ebd., S.103.

¹⁵ Calvino 1990, S. 111f.

Dadurch, dass die Zeitung so schnell der Vergänglichkeit anheimfällt, tritt sie in den Müllkreislauf ein und wird durch die Entsorgung ein Bestandteil der amorphen Masse. Dieser Vorgang wird jedoch rückgängig gemacht, indem ihr ein weiterer Nutzen zugeführt wird und somit auch ein neuer Wert.¹⁶ Des Weiteren ist sie neben dem neuen Nutzen auch immer noch ein Träger von Information. Diese Funktion hatte sie im Akt des Wegwerfens durch den Besitzer verloren. Die Informationen waren Bestandteil der amorphen Masse und somit uninformiert. Indem man sie aber aus derselben wieder herausholt und dadurch selektiert, bestätigt man sie als Träger von Information.

Il momento della resurrezione viene appunto quando prendo dalla catasta die giornali vecchi un foglio per foderare la *poubelle* e i titoli che affiorano stravolti si impongono nella concava prospettiva a un'istantanea seconda lettura mentre adatto la superficie quadrangolare a coprire il meglio possibile l'interno del cilindro e ne rimbocco i lembi intorno all'orlo.¹⁷

Eine zweite Lektüre kann in diesem Fall eine Veränderung der Wahrnehmung zur Folge haben, da auch eine zeitliche Umkehrung vollzogen wurde. Das Vergangene, was sich als Rest bzw. Müll konstituierte, ist wieder zu einem Bestandteil der Gegenwart geworden und wirkt auf diese durch eine andere Perspektive wieder ein und erhält als ein Träger von Information einen neuen Wert. Die Information und ihre Vermittlerinstanz sind demnach immer gekoppelt an einen Wert, dem man ihr zuschreibt, und die Frage des Mülls changiert immer genau in diesen Umwertungsprozessen, die nun genauer bestimmt werden müssen.

1.3 Wertzuschreibungsprozesse

Welche Dinge wertvoll oder wertlos sind, ist keine feststehende Annahme, sondern changiert immer nach den Kategorien des Kontextes. Das heißt, dass den Dingen nicht per se Wertzuschreibungen gegeben werden können, sondern sie müssen immer in einer bestimmten Theorie, Zeit oder einem bestimmten Kontext verortet sein, um bewertet werden zu können.¹⁸ Wenn sich das Weltbild ändert, ändert sich auch die Sicht auf die Dinge. In einer bestimmten Situierung ergibt sich der Wert von Gegenständen dann aus der Nützlichkeit, welche die Dinge für bestimmte Bezugsgruppen oder Individuen in diesem Kontext haben bzw. dem spezifischen Gebrauch, den

¹⁶ Die Zeitung ist in diesem Falle ein besonders Beispiel, da sie ein Produkt ist, das die Frage nach der Wertigkeit von Schrift bzw. Geschriebenem aufwirft und inwiefern der Unterschied von tagesaktuellen Berichten im Gegensatz zu einem Werk bzw. Buch für ein kulturelles Gedächtnis von Nutzen ist.

¹⁷ Calvino 1990, S.112.

¹⁸ Vgl. Thompson 2003, S.116.

man davon macht.¹⁹ Bezogen auf den Müll bedeutet diese Annahme, dass der Status der Dinge nicht aufgrund ihrer intrinsischen Eigenschaften zukommt, „sondern [...] ihnen wie jede andere Valenzqualität von außen zugeschrieben [wird] – und zwar in Abhängigkeit von den jeweiligen gesellschaftlichen Machtkonstellationen.“²⁰ Ein Beispiel für einen Umwertungsprozess von Müll bzw. Abfall zeigt Vilém Flusser anhand der Arbeit des Collagisten auf. Dieser verwandelt Abfall wieder in Kultur, indem er aus der amorphen Masse Fragmente herauslöst und sie zu einer neuen Information zusammenfügt und somit gleichzeitig eine destruktive und konstruktive Funktion erfüllt. Das Abgewertete gelangt so wieder über einen Produktionsprozess ins kulturelle Gedächtnis und erlangt einen neuen Wert.²¹

Dadurch, dass Italo Calvino Müll zum Gegenstand seiner Überlegungen macht, verfährt er in ähnlicher Weise wie der Collagist. Nur, dass er nicht mit materiellen Dingen arbeitet, sondern bestimmte Zuschreibungsprozesse, systembedingte Verknüpfungen und Konstellationen, die sich aus der Müllthematik ergeben, dechiffriert, zu einem Neuen zusammenfügt und dadurch eine Umwertung der Wahrnehmung vollzieht und gleichzeitig durch die Manifestation des Geschriebenen „Müll“ in ein kulturelles Gedächtnis überliefert. Diese Überlegungen werden zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal aufgegriffen und verifiziert, wenn es um die literaturtheoretischen Betrachtungen geht.

In *La poubelle agrée* selber werden die unterschiedlichen Zuweisungen und Wertvorstellungen einer Gesellschaft in Bezug auf die Berufsgruppe der Müllmänner übertragen. Es wird eine Dichotomie erzeugt, indem in Italien der Posten bei der städtischen Müllabfuhr als sicherer Arbeitsplatz und lebenslange Anstellung angesehen wird, aber in Frankreich der Beruf von Einwanderern verrichtet wird, die noch keine Wurzeln in der Metropole schlagen konnten.²² Verdeutlicht wird an diesem Beispiel, dass die Müllmänner zwar in beiden Ländern de facto die gleiche Arbeit verrichten, aber sie in differierenden Kontexten unterschiedlich bewertet wird.

Und auch in der Frage der Wertung ist die Wahrnehmung ein entscheidender Faktor, damit Umwertungsprozesse erst erfolgen können.

Già basta che per qualche giorno uno sciopero degli spazzaturai lasci i rifiuti ammucchiarsi sulle nostre soglie e la città si trasforma in un infetto letamaio, più rapidamente d'ogni previsione restiamo soffocati dal nostro gettito incessante d'immondizia, la corazza tecnologica delle nostre civiltà si rivela

¹⁹ Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main 1971, S. 247. Der Gebrauch ist hier äquivalent mit einem Tauschakt von Dingen zu verstehen, bei dem sich die Wertschätzung nach dem Bedürfnis der Menschen reguliert.

²⁰ Vgl. Windmüller 2004, S.30.

²¹ Vgl. Flusser, Vilém: Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung. Frankfurt am Main 1997, S. 241.

²² Vgl. Calvino 1990, S.101.

un fragile involucro, riapre prospettive medievali di decadenza e pestilenza.²³

Die Wichtigkeit der Müllabfuhr wird einem erst bewusst, wenn sie ihren Status, in diesem Fall ex negativo, zur Geltung bringt. Versucht man sonst den Kontakt mit den Müllmännern zu meiden, so wird ihre existentielle Bedeutung für das gesellschaftliche Gefüge durch den Streik vor Augen geführt. Ein scheinbar kleiner Faktor, der aber die ganze Zivilisation ins Wanken bringen kann, wenn ein Glied der Kette nicht nach den Gesetzmäßigkeiten des gesellschaftlichen Systems funktioniert. Die Aufwertung würde sich dann auch in der besseren Bezahlung widerspiegeln.

Zur Verdeutlichung der Umwertungsprozesse sei an dieser Stelle noch ein Beispiel aus dem literarischen kulturellen Bereich angeführt, nämlich die Bewegung der Avantgarde, oder im Speziellen der Dadaismus. Dieser hat zum Einen alltägliche, unbearbeitete, materielle Gegenstände als Kunst ausgewiesen und ihnen somit einen neuen Wert in einem neuen Kontext zugestanden und zum Anderen jede eindeutige Sinnofferte abgelehnt in Anbetracht der Gräueltaten des Ersten Weltkrieges. Es wird nämlich darauf verwiesen, dass die Soldaten mit Goethe und Schiller in den Krieg gezogen sind.²⁴ In dieser Konstellation werden durch eine Veränderung des Weltbildes auch neue Bewertungskriterien für Dinge des kulturellen Gedächtnisses geschaffen. Anhand dieses Beispiels soll noch einmal verdeutlicht werden, dass es keine Neutralität gegenüber bestimmten Dingen oder Sachverhalten gibt und alles rückführend wieder auf das soziale System der Gesellschaft verweist. Es unterliegt demnach einem stetigen dynamischen Prozess, „durch den Menschen, Dinge und Ideen alternativen kulturellen Kategorien zugewiesen werden, fortwährend auf das diesen Prozess unterstützende soziale System reagiert, indem sie dieses, die sozialen Kontexte der Mitglieder des Systems und ihre Weltbilder transformiert.“²⁵

Nach den Umwertungsprozessen und Wertzuschreibungsmechanismen rücken nun die sozialen Konstellationen innerhalb eines Systems in *La poubelle agréée* in den Mittelpunkt, um zu zeigen, dass Müll auch die Grenze zwischen dem privaten und öffentlichen Bereich markiert und somit zu einem sozialen und ökonomischen Knotenpunkt innerhalb der Gesellschaft wird.

²³ Calvino 1990, S.99.

²⁴ Vgl. Hecken, Thomas: Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF. Bielefeld 2006, S.29f.

²⁵ Thompson 2003, S.148.

II Müll in einem sozialen und ökonomischen System

II.1 Der öffentliche Bereich

Müll hat eine weitere Eigenschaft, da sich durch ihn Verbindungen zwischen sozialen Ebenen aufzeigen und entschlüsseln lassen. „Müll zu verstehen, ist eine grundlegende Voraussetzung, wenn wir die Mechanik der fließenden Übergänge zwischen Privatem und Öffentlichem, Informalität und Formalität, Zweckdienlichkeit und Prinzip wahrnehmen wollen.“²⁶ Gerade die Betrachtungen der Überführungen von dem privaten in den öffentlichen Bereich und die daraus resultierende Einbettung in ein soziales Gefüge werden in *La poubelle agréée* explizit aufgeführt. Denn die Überführung des Mülls von der familiären *poubelle* in die kollektive *poubelle* markiert genau die Grenze, an der die Unterscheidung von Privatperson und Mitglied einer kollektiven Gemeinschaft getroffen wird. Diese Tatsache wird anhand des Erwerbs einer *poubelle* thematisiert.²⁷

Occorre però dire che la *poubelle* grande, per quanto parte incontestabile die beni di nostra proprietà in seguito a regolare acquisto sul mercato, si presenta già nel suo aspetto e colore [...] come una suppellettile ufficiale della città, e annuncia la parte che nella vita di ciascuno hanno la dimensione pubblica, i doveri civici, la costituzione della polis. La sua scelta da parte nostra non fu infatti dovuta all'arbitrio del gusto estetico o all'esperienza dell'uso pratico come per gli altri oggetti della casa, ma fu dettata dal rispetto delle leggi della città.²⁸

Der Erwerb der *poubelle* vollzieht sich nicht nach einem individuellen Gusto, sondern ist gesetzmäßig vorgeschrieben. Man wird zu einem ersten Glied der Verkettung von Operationen, die für das kollektive Zusammenleben entscheidend sind und dadurch konstituiert sich die soziale Rolle des Individuums.²⁹ Aus diesem Grund erwirbt man eine *poubelle agréée*, also eine genehmigte Mülltonne, die gleichzeitig auf eine Abhängigkeit von Institutionen verweist, ohne welche die Entsorgung des häuslichen Mülls unmöglich wäre.³⁰ Untermauert wird diese Abhängigkeit durch die Gebühr für die Beseitigung des Hausmülls, die man zu zahlen hat und die wiederum ein festgefügtes Gesetz ist. Der positive Aspekt dabei ist, dass man die Gewissheit hat, dass die Entsorgung des Mülls auch immer erfüllt wird. Es sei denn, der oben erwähnte Fall des Streiks tritt ein, welcher dieses System aus dem Gleichgewicht bringen kann. Auf der anderen Seite konstituieren diese Gesetzte nicht nur Rechte und Pflichten für das Individuum und dessen Einfügen in ein gesellschaftliches System, sondern diese Geset-

²⁶ Ebd., S.112.

²⁷ Es wird noch einmal die Unterscheidung zwischen der kollektiven *poubelle* eines Wohnblocks und der *poubelle* eines Hauseigentümers getroffen. In diesem Fall ist die Zweitere gemeint.

²⁸ Calvino 1990, S.91f.

²⁹ Vgl. Ebd., S.93.

³⁰ Vgl. Ebd., S.93.

ze ermöglichen auch die Eingliederung von zunächst ausgeschlossenen Menschen in dieses System. Die Anstellung als Müllmann ist in diesem Falle die erste Stufe eines sozialen Aufstieges.

Così la *poubelle* sarebbe *agr ee* anche per lui, il magrebino o il negro che la solleva fino alla bocca della macina maleodorante nel mattino nebbioso, e questa macina non sarebbe soltanto l'ultimo traguardo del processo industriale di produzione e distruzione ma segnerebbe anche il punto da cui si ricomincia da capo, l'ingresso in un sistema che inghiotte gli uomini e li rif a a propria immagine e somiglianza.³¹

Auch hier wird auf ein Paradoxon verwiesen. Zum Einen hat dieser Mechanismus den positiven Aspekt, den sozialen Aufstieg zu ermöglichen und somit besteht die Chance, ein integrativer Bestandteil dieser Gesellschaft zu werden. Auf der anderen Seite wird aber darauf verwiesen, dass dieser einst soziale Knotenpunkt zu einem rein ökonomischen Knotenpunkt verkommt und hier das ökonomische Prinzip vor den sozialen Aspekt gestellt wird. War in der Erinnerung der M llmann noch personifiziert und kam mit dem M llsack auf dem Rücken, um die Reste abzuholen, so ist eine Entpersonalisierung eingetreten, da Müll und Müllabfuhr, wie oben angefuhrt möglichst nicht in das Blickfeld des Menschen rücken sollen. Und noch etwas anderes lässt sich aus dieser Erinnerung ableiten. Denn dieser M llmann war auch ein Symbol für die eigene Macht, die man besaß, diese Aufgabe nicht vollziehen zu müssen und das herrschaftliche Leben galt als gesichert.³² Dieses Prinzip ist aber einem zyklischen Verfahren gewichen, indem der M llmann ebenfalls die Möglichkeit besitzt, durch eine feste Anstellung, die weitere gesellschaftliche Karriereleiter heraufzuklettern. Demnach sind auch Machtkonstellationen einem stetigen Prozess unterzogen.

Ma l'una e l'altra prospettiva, (l'una e l'altra illusione) tornano a congiungersi su questa *poubelle*, gradita a noi ma pi  ancora all'anonimo processo economico che moltiplica i prodotti nuovi usciti freschi di fabbrica i e residui logori da buttar via, e che ci lascia metter mano solo a questo recipiente da riempire e svuotare, io e lo spazzino.³³

Es spiegeln sich nicht nur der zyklische Verlauf und Umwertungsprozesse von sozialen Schichten an der Mülltonne wieder, sondern sie verweist vielmehr noch auf ökonomische Strukturen, deren Beeinflussung sich nicht mehr durch individuelle Entscheidungen steuern lässt. Diese Strukturen beeinflussen die Gesellschaft, sodass man in diesen Verfahrensweisen ein Glied in der Kette ist, aus dessen ökonomischen System man sich nicht mehr lösen kann. Mitglied der Gesellschaft zu sein, heißt demnach gleichzeitig auch ein Mitglied eines ökonomischen Prozesses zu sein, was sich anhand des Mülls manifestieren lässt.

³¹ Ebd., S.103.

³² Vgl. Ebd., S.94.

³³ Ebd., S. 104.

II.2 Der private Bereich

Auch im privaten Bereich lassen sich Aspekte finden, die auf bestimmte soziale Konstellationen innerhalb eines familiären Gefüges verweisen und sich anhand von Müll aufzeigen und entschlüsseln lassen.

[...] è per esser io privatamente *agrèè* che sto manovrando la pubblicamente *agrèèe* pattumiera, *agrèè* io nel contesto casalingo, nella tacita distribuzione dei ruoli domestici, nell'orchestrazione della suite quotidiana della sussistenza familiare.³⁴

Es besteht eine Vernetzung von der öffentlichen *poubelle* und der privaten *poubelle*, da es als Ritus beschrieben wird, die Reste des Tages am Abend wegzuworfen und in die öffentliche *poubelle* zu überführen, damit der nächste Tag ohne die Überbleibsel des Vorherigen beginnen kann. Diese genannte Vernetzung des Öffentlichen und Privaten wird zwar hergestellt, aber es wird gleichzeitig auch darauf verwiesen, dass die Familie ein Ort des physischen und kulturellen Überlebens ist.³⁵ Gerade die Begrifflichkeit des kulturellen Überlebens bedeutet eine Loslösung bzw. bildet einen Gegenpol der zuvor aufgezeigten ökonomischen Abhängigkeiten, denen der Mensch in der Gesellschaft unterworfen ist. Diese augenscheinliche Freiheit gegenüber einem System im privaten Bereich wird auch in diesem Falle einer Prüfung unterzogen, da es sich hier ebenfalls um eine soziale Konstellation innerhalb eines familiären Bereiches handelt. So ist die Küche, welche als Herzstück der Familie beschrieben wird, auch immer ein Ort der Unterdrückung.³⁶ In der Familie nimmt die Frau Rolle der Köchin ein und ihr unterliegt die Aufgabe der Nahrungszubereitung. Da sich die gesellschaftlichen Verhältnisse aber verändert haben, ist die Küche, wie schon erwähnt zu genau diesem Ort der Unterdrückung geworden. Das heißt, dass gesellschaftliche Veränderungen auch in den privaten Bereich übergehen und somit wieder eine Verschmelzung dieser beiden Bereiche vollzogen wird. Der gesellschaftlichen Veränderungen steht aber paradoxerweise die tradierte Normierung oder das Vorurteil gegenüber.

Ma il fatto è che questa soluzione è intralciata dal pregiudizio (e qui lascio la trattazione universale per tornare all'esposizione di quel caso particolare che è il mio vissuto quotidiano) per cui mi se crede tanto inabile a muovermi tra i fornelli che appena mi dispongo a far qualcosa subito mi si allontana trovando sbagliato o maldestro o inutile o perfino pericoloso quel che faccio.³⁷

An dieser Stelle wird auf die Besonderheit des Ich-Erzählers hingewiesen, dass die tradierten Normen nicht den gesellschaftlichen Zwängen unterlie-

³⁴ Ebd., S.106.

³⁵ Vgl. Ebd., S.106.

³⁶ Vgl. Ebd., S.108.

³⁷ Ebd., S.108.

gen bzw. nur in der Hinsicht, dass Vorwürfe zwar erhoben werden, es aber nicht zu einer praktischen Umsetzung des Geforderten kommt, da durch Vorurteile vonseiten der Frau jede Fähigkeit des Mannes die Aufgaben zu bewältigen abgestritten wird. Diese Vorurteile werden in gleicher Weise an die Tochter tradiert, sodass er keine Chance einer Widerlegung derselbigen hat. Aus dem kulturellen System der Familie zumindest in diesen Belangen ist er demnach ausgeschlossen, da er den tradierten Normen unterlegen ist. Und an diesem Punkt kommt wieder die *poubelle* ins Spiel, da es seine Aufgabe ist, wenn er schon nicht an der Produktion teilhaben kann, sich um die Reste und den Abfall zu kümmern. Dieser Akt der Müllbeseitigung und somit auch die Rolle, die er einnimmt, wird auf ironische Weise noch einmal durch seine Titulierung ad absurdum geführt: „[...] e in quanto tale viene compiuto da me pater familias [...]“³⁸ Pater familias würde demnach darauf verweisen, dass er das absolute Familienoberhaupt sei und jegliche Machtgewalt in seinen Händen läge. De facto ist er aber von den familiären Produktionsprozessen innerhalb der Küche ausgeschlossen und ihm bleibt nur die Überführung des Hausmülls von der privaten *poubelle* in die öffentliche *poubelle*. Im übertragenen Sinne werden anhand dieser Titulierung die gesellschaftlichen Normen dekonstruiert, da durch die Überführung vom Privaten ins Öffentliche er auch gleichzeitig symbolisch als Repräsentant der Familie gesehen werden kann, hinter dem aber nur ein leerer Raum existiert, da er von den Aktivitäten der Produktion ausgeschlossen ist. Seine Macht beschränkt sich in diesem Falle auf den Transport von Müll und Resten. Am Rande sei an dieser Stelle bemerkt, dass Sonja Windmüller auf die geschlechterspezifische Aufteilung der Müllentsorgung eingeht und darauf hinweist, dass die Bereitstellung der Mülltonne für die Müllabfuhr, die sonst dem Mann oblag, mit steigender Komplexität der Abfuhrpläne an die Frau übertragen wurde, oder zumindest nach ihrer Regie vollzogen wird.³⁹

Kulturelle Kategorien verweisen in diesem Kontext auf Vorurteile oder Normen, die sich ohne Überprüfung tradieren lassen und somit zu einem starren Komplex entwickeln, obwohl auch in diesem Bereich ein dynamisches Prinzip herrschen sollte. Es lassen sich anhand der Müllthematik bestimmte Zuweisungsmuster und Rollendefinitionen aufschlüsseln, die durch das Paradoxon von gesellschaftlichen Umbrüchen, in diesem Falle der Emanzipation und tradierten Normen innerhalb einer Familie, nämlich die Unfähigkeit des Mannes zu kochen, aufgezeigt werden.

³⁸ Ebd., S.91.

³⁹ Vgl. Windmüller 2004, S.39.

II. 3 Das Individuum

II. 3.1 Substanz und Rest

Nach den familiären Konstellationen gilt es zu überlegen, was das Individuum - hier im Falle des Ich-Erzählers -, ausmacht und durch welche Prozesse sich ein *Ich* überhaupt konstituiert. In Bezug auf die oben erwähnten Mechanismen der Zuweisungsverfahren von tradierten Werten wird die Frage nach aufoktroierten Eigenschaften evident. (Questo almeno è quanto ho sentito ripetermi lungo l'arco della mia vita da genitori, compagni, compagne, superiori, subalterni e anche ormai da mia figlia. Si sono passati la voce per demoralizzarmi, lo so, credono che se continuano a dirmelo finirò per convincermi che qualcosa di vero ci sia. Invece io resto un po' in disparte, attendendo il momento di rendermi utile, di riscattarmi).⁴⁰

Diese *Passage* steht auch wieder im Zusammenhang der angeblich nicht vorhandenen Kochkünste des Ich-Erzählers. Das Individuum ist hier nur das Restglied einer Sozialisation seines Umfeldes und die mit ihm verbundenen Implikationen kristallisieren sich nach beharrlicher Wiederholung zu einer Wahrheit heraus. Verbale Zuschreibungsmuster des Könnens oder Nicht-Könnens manifestieren demnach eine Verhaltensnorm, die zu einer eigenen Wahrheit oder Substanz wird. Das heißt, dass in diesem Falle das Individuum diesen oben erwähnten Rest der Sozialisation zu seiner eigenen Substanz macht, über die er sich definiert. Der Aspekt des Insistierens des Gegenübers ist dabei maßgebend, damit diese Zuschreibungen auf das Individuum übergehen. Darüber hinaus sind genau diese Unterscheidungsparameter Rest und Substanz das ausschlaggebende Moment, um ein Individuum zu charakterisieren.

[...] rito de purificazione, abbandono delle scorie di me stesso, non importa se si tratta proprio di quelle scorie contenute nella *poubelle* o se quelle scorie rimandano a ogni altra possibile mia scoria, l'importante è che in questo mio gesto quotidiano io confermi la necessità di separarmi da una parte di ciò che era mio, la spoglia o crisalide o limone spremuto del vivere, perché ne resti la sostanza, perché domani io possa identificarmi per completo (senza residui) in ciò che sono e ho. Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare.⁴¹

Erst durch die Unterscheidung von weggeworfenem und zu eigen gemachtem Material kristallisiert sich die vermeintliche Substanz heraus, die maßgeblich identitätsstiftend ist. Dieser Vorgang beruht immer auf eben dieser dichotomen Bewegung zwischen dem, was man als Rest und dem, was man als substanzuell erachtet. Die Gewissheit darüber, dass bei dieser Trennung immer nur nicht verwertbares Material abgesondert wird, besteht nicht, da in diesem Beispiel auch die Larve genannt wird, von der man sich getrennt

⁴⁰ Calvino 1990, S.90.

⁴¹ Ebd., S.97.

hat. Die Larve verweist auf ein Tier, das nicht eine Entwicklung vom Ei zum geschlechtsreifen Individuum direkt vollzieht, sondern erst eine Metamorphose durchmacht. Dass sich das Material, von dem man sich getrennt hat, nicht doch noch von Nutzen sein kann, bleibt immer in Frage gestellt. Es kann sich bei den weggeworfenen Dingen auch immer um informiertes Material handeln, welches erst durch die Metamorphose zur Geltung kommt und vergleichsweise wie die Rückführung von Müll in ein Kultursystem funktioniert.

Auch der Blickwinkel auf die Dinge wird an dieser Stelle noch einmal thematisiert, indem der Standpunkt des Betrachters am Anfang der Passage erörtert wird. So kann zum Einen der konkrete Abfall in der *poubelle* das Sichtbare, das von einer Person Abgesonderte sein und zum Anderen kann aus einer anderen Perspektive der Abfall gelesen werden als informiertes Material, was wiederum auf die Person verweist. Durch die Verschiebung dieser Perspektive kann das Individuum als Abfall oder Rest gesehen werden. In diesem Falle wäre Müll die Substanz, über die sich auf umgekehrtem Wege Aussagen über eine Person machen ließen. So entsteht ein zyklisches Muster, dass der Mensch den Abfall als Rest definiert und der Abfall wieder auf den Menschen als Rest verweist. Es besteht ein Verweissystem zwischen Müll und Mensch, da beide Seiten sich gegenseitig durch Information ergänzen. Die Selektion in diesem Verweissystem ist kontingent und somit ebenfalls kein starres Muster, sondern immer durch eine wie auch immer geartete Wahl subjektiv. Durch diese Kontingenz entsteht wiederum eine Offenheit gegenüber den Möglichkeiten und verweist auf polyphone Deutungsebenen. Ergänzt wird dieser Gedanke, wenn man von den Schreibversuchen des Schriftstellers und den zusammengeknüllten Bögen im Papierkorb ausgeht.⁴² Hier wird das Verweissystem noch erweitert. Es gibt die beschriebenen Blätter die als Rest weggeworfen wurden und zu Müll werden. Aus der Perspektive des Mülls verweist aber nicht nur dieses weggeworfene Blatt wieder auf den Menschen oder in diesem Fall auf den Schriftsteller, sondern das Geschriebene verweist auf einen weiteren Rest. Dieser wäre dann der Selektionsmechanismus von verwertbaren und unverwertbaren Gedanken, die sich in schriftlicher Form manifestiert haben. Demnach existiert in diesem Fall ein mehrfaches Verweissystem der Selektion.

Die letzte Passage des Zitats kann auf die Formel gebracht werden, dass nur indem man wegwirft, man auch die Gewissheit hat zu leben. Diese Idee erinnert an die Formulierung des Descartschen Gedanken *cogito ergo sum*. Bei Italo Calvino würde es dann dementsprechend *abicio ergo sum* heißen. Müll und Abfall bekräftigen demnach nicht nur die eigene Existenz, sondern in *La poubelle agrée* wird die Müllentsorgung auch an einen gedanklichen Prozess gekoppelt, der durch diesen ausgelöst wird. „Il trasporto della *poubelle agrée* non è un atto che io compio senza pensarci, ma qualcosa che chiede d'essere pensato e che risveglia in me una particolare sod-

⁴² Vgl. Ebd., S.99.

disfazione del pensare.“⁴³ Von diesen Überlegungen zu Substanz und Rest muss genau dieser angeregte Prozess, der bei der Müllentsorgung zutage kommt, verifiziert werden. Wenn Müll die Existenz manifestiert, wie verhält es sich dann mit den Gedanken? Und vor allem gilt es zu überlegen, ob diese auch wieder einem Selektionsmechanismus unterliegen.

III.3.2 Selektionsprozesse des Denkens

Der Akt der Müllentsorgung wird bei Italo Calvino analog zu dem Vorgang der Defäkation gesehen, da auch hier die Unterscheidung zwischen Substanz und Rest getroffen werden kann.

La soddisfazione che provo è dunque analoga a quella della defecazione, del sentire le proprie viscere sgombrarsi, la sensazione almeno per un momento che il mio corpo non contiene altro che me, e non vi è confusione possibile tra ciò che sono e ciò che è estraneità irriducibile.⁴⁴

Der Moment der Darmentleerung beschreibt hier den Augenblick, an dem der Körper nichts anderes enthält als einen selbst. Anatomisch gesehen hat der Körper alles aus der Nahrung herausfiltriert, was er braucht, um richtig zu funktionieren und den Rest als überflüssig ausgestoßen. *Man selbst sein* hieße in diesem Falle alle notwendigen Stoffe zu besitzen, um zu überleben. Dieser Stoffwechsel ist aber für Nietzsche auch ein Vorbild für geistige Umsetzungsprozesse. Die Verdauung ist ein Bild für die Bewusstseinsentlastung und die Abfuhr einer ins Unermessliche wuchernden Gedächtnislast.⁴⁵ Nur wenn man selektiert und mit den Möglichkeiten des Restes spielt, kann man sich auf neue Dinge einlassen, weil sonst eine Starre eintritt, mit der man im Nietzscheschen Sinne nicht fertig wird.⁴⁶

Maledizione de lo stitico (e dell'avar) che temendo di perdere qualcosa di sé non riesce a separarsi da nulla, accumula deiezione e finisce per identificare se stesso con la propria deiezione e perdervisi.

Se questo è vero, se il buttar vie è la prima condizione indispensabile per essere, perché si è ciò che non si butta via, il primo atto fisiologico e mentale è il separare la parte di me che resta e la parte che devo lasciare che discenda in un al di là senza ritorno.⁴⁷

Der Verstopfte hat in diesem Fall die Angst etwas zu verlieren und sich von etwas zu trennen. Der Magen ist aber ein Ort des Durchgangs und des Ver-

⁴³ Ebd., S.95.

⁴⁴ Ebd., S.97.

⁴⁵ Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S.167.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S.167.

⁴⁷ Calvino 1990, S.97f.

dauens und somit ein Bereich der Verarbeitung und nicht des Konservierens. ⁴⁸ Wenn der Mechanismus der Selektion bzw. dieser Verarbeitung nicht funktioniert, so kann daraus nichts Neues entstehen, sondern man identifiziert sich mit dem eigenen *Kot*, was nichts anderes bedeutet, als dass man in diesem Falle nicht man selbst ist, sondern versucht ein *Allesumfassendes* in seinem eigenen Kosmos zu sein. Da dieses Allumfassende aber nicht möglich ist, verliert man sich bei diesem Unterfangen. Vergleichend seien hier als ein Beispiel die universalhistorischen enzyklopädischen Unternehmungen von Konrad Gesner und Daniel Georg Morhof angeführt, die durch die exorbitante Informationsfülle nicht vollendet werden konnten.⁴⁹ Nur durch die Selektion ist bei einer Fülle von Information eine Verarbeitung möglich. Demnach ist der Akt der Trennung und des Wegwerfens eine unverzichtbare Bedingung des Seins. Analog verhält es sich auch mit dem Denken. Es ist immer individuell und man kann nicht von einem selber auf andere schließen. „È sempre e solo di me stesso che parlo, è con le mie categorie mentali che cerco di capire il meccanismo di cui faccio (facciamo) parte.“⁵⁰ Die geistigen Kategorien entstehen immer nur aus einer individuellen Selektion und die Mechanismen lassen sich ebenfalls nur individuell erklären. Daraus resultiert wieder die paradoxe Situation, dass die Mechanismen des Systems für alle gelten, aber unterschiedlich gedeutet werden können. Eine Meinung oder Aussage ist in diesem Fall nie eine kollektive Einsicht, sondern nur ein Teil eines individuellen kognitiven Prozesses, der zum Denken anregt. Diese Meinung kann nur teilweise konsensfähig sein, ist aber niemals statisch, absolut oder allumfassend. Es gibt ganz im Sinne Kants keine objektive Wahrheit, sondern nur individuelle Ordnungsmuster oder Ideen. Um diese Ideen zu überliefern, ist die Schrift ein elementarer Bestandteil. Erst durch die Schrift kann ein kulturelles Gedächtnis konstituiert werden, was nun in den literaturtheoretischen Überlegungen thematisiert wird.

III. Literaturtheoretische Überlegungen

III.1 Die Schrift und das kulturelle Gedächtnis

Die Schrift ist ein Speichermedium des Geistes und ist somit eine kulturelle Stütze für die Gegenwart und bietet zugleich die Möglichkeit transzendentalen Kontakt mit der Vergangenheit herzustellen.⁵¹

⁴⁸ Vgl. Assmann 1999, S.166.

⁴⁹ Vgl. Schneider, Manfred: Auswählen: Probleme und Lösungen des Kanons. In: Bosse, Heinrich/Renner, Ursula (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg 1999, S. 371 ff.

⁵⁰ Calvino 1990, S.105.

⁵¹ Vgl. Assmann 1999, S.179.

Quindi è più saggio che io limiti i miei rapporti coi mercati alle sortite d'emergenza per turare una falla: col foglietto con su scritto le cose da chiedere ('un grand pot de crème fraîche') e il peso ('une livre de tomates'), alle volte anche il prezzo, tale e quale come quando da ragazzo mi mandavano 'a fare le commissioni' .⁵²

Der Einkaufszettel steht hier für ein ausgelagertes Gedächtnis, das als Stütze der Erinnerung dient. In diesem Falle bezieht es sich auf die Einkäufe und es wird der Verweis auf das Jugendalter herangezogen, um die Tatsache des Gedächtnislecks auf noch nicht ausgereifte Techniken der Erinnerung (z.B. die Mnemotechnik) zu lenken. De facto verhält es sich mit dem kulturellen Gedächtnis nicht anders. Die Schrift bietet die Möglichkeit der Konservierung und dient z.B. als Sicherung der Tradition.⁵³ Dabei haben Schriftspuren keine immanente Widerstandskraft gegen den Verfall und das Vergessen, sondern sind, um ihren Fortbestand zu gewährleisten, auf soziale Verabredungen angewiesen.⁵⁴ Der Selektionsmechanismus vollzieht sich auch im kulturellen Gedächtnis an genau diesen sozialen Instanzen, weil der Überfluss an Informationen nicht in Gänze konserviert werden kann. Ein Schriftsteller, der durch einen Prozess ein Werk vollendet, ist auf die Gemeinschaft der Rezipienten angewiesen, ob und wie sie sich mit dem Werk auseinandersetzt.

E distinguere e comparare il diverso destino di ciò che cucina e scrittura non buttano via, l'opera, quella della cucina mangiata, assimilata alla nostra persona, quella della scrittura che una volta compiuta non fa più parte di me e che ancora non si può sapere se diventerà alimento d'una lettura altrui, d'un metabolismo mentale, quali trasformazioni subirà passando attraverso altri pensieri, quanta parte trasmetterà delle sue calorie, e se le rimetterà in circolo, e come.⁵⁵

Die Zukunft des Werkes des Schriftstellers ist ungewiss und er gibt es als abgesondertes Konstrukt aus den Händen. Dieses Abgesonderte ist nichts anderes als der Rest seiner Gedanken, die der Rezipient entschlüsseln kann, ohne, dass es die Gewissheit gibt, welchen Gedanken das Werk hervorbringt, oder ob es überhaupt einen neuen Stoffwechsel generieren kann. Der Rezipient ist demnach mit dem Müllmann vergleichbar, der aus den Abfällen auf das Leben der Menschen schließen kann bzw. den Abfall als Informationsquelle nimmt, um daraus bestimmte Schlüsse oder Konsequenzen zu ziehen. Genauso ist es die Aufgabe des Rezipienten das Werk zu entziffern und daraus fruchtbare Gedanken zu erlangen. Das Werk ist nichts anderes als der Knotenpunkt, an dem sich der Schriftsteller und der Rezipient treffen, so wie es bei der *poubelle agréée* beschrieben wurde, aus dem sich ein Kreislauf oder zyklisches System konstituiert. So wie sich der

⁵² Calvino 1990, S.110.

⁵³ Vgl. Assmann 1999, S.192.

⁵⁴ Vgl. Ebd., S.203.

⁵⁵ Calvino 1990, S.114f.

Deckel der Mülltonne hebt und man die amorphe Masse dechiffrieren kann, so öffnet sich auch der Buchdeckel, und man kann die amorphe Masse an Buchstaben versuchen zu entziffern. Es besteht die Möglichkeit, ihr Informationen zu entnehmen und einen wie auch immer gearteten Sinn zu erhalten. Im Gegensatz dazu können die Buchdeckel aber auch für immer geschlossen bleiben und das Werk wäre nichts anderes als geistiger Abfall, der ungelesen zwar ein Teil des kulturellen Gedächtnisses ist, da es in gedruckter Form die Möglichkeit der Rezeption bietet, aber ohne dieselbige in diesem kulturellen Gedächtnis ohne jegliches Verweissystem als nutzloses Überbleibsel in der amorphen Masse der Vielzahl an Büchern verschwindet. Zudem ist das abgesonderte Werk des Schriftstellers kein geschlossenes, absolutes Produkt, sondern es wird auf die Schwierigkeit des Begriffes *Werk* hingewiesen. Es stellt sich die Frage, was zu einem Werk eines Künstlers gehört und was nicht. „[...] questi miei pensieri che leggete sono quanto s'è salvato di decine di fogli appallottolati nel cestino [...]“⁵⁶ Es gibt demnach Ideen und Elemente, die nicht Einzug in das Werk gehalten haben, sondern in den Müll gewandert sind. Diese gehören aber dennoch dazu, weil sie auf einen Prozess verweisen, der der schriftstellerischen Produktion eigen ist. Der Müllmann könnte die Schriftstücke bei seiner Arbeit finden und ein inverses Archiv erschaffen, das wiederum Aufschluss über die Kultur ermöglichen würde. Das Werk ist kein geschlossenes System, sondern kann auf formaler Seite immer wieder ergänzt werden. Fragmente aus dem Müllstatus können als informiertes Material auf das Werk verweisen und zugleich einwirken. Das Papier, welches zur Tradierung des Werkes und der Gedanken genutzt wird, erhält durch den Gebrauch auch einen neuen Wert. Das Denken als Vorgang der Selektion manifestiert sich als Schriftdokument auf Papier, was als organisches Produkt eigentlich dem Verfall unterliegt. Durch das Beschreiben der Blätter wird das Papier aus seinem organischen Zersetzungsprozess herausgelöst und bildet einen Rest, der aufbewahrt und konserviert werden kann.⁵⁷ Es wird ein Archiv erschaffen und erst dadurch kann das Werk in ein kulturelles Gedächtnis gelangen. Dass dieses Werk nicht ein statisches und abgeschlossenes Gebilde ist, spiegelt sich auch in der Verfahrensweise Italo Calvino innerhalb des Textes wieder, indem der Text bewusste Leerstellen schon impliziert.

III.2 Die Dekonstruktion eines geschlossenen Systems

Das Werk als fertiges Produkt ist nicht nur einem zeitlichen Wandel unterworfen und somit auch ein Relikt aus der Vergangenheit auf das immer wieder zugegriffen werden kann, sondern in *La poubelle agréée* wird auch die Veränderung der Dinge im Prozess des Schreibvorganges selber thematisiert. „Da quando ho cominciato a scrivere questo testo che ogni tanto

⁵⁶ Calvino 1990, S.99.

⁵⁷ Vgl. Assmann 1999, S.343.

riprendo in mano e smetto sono passati tre o quattro anni e molte cose sono cambiate anche nel governo delle *poubelles*.⁵⁸ Bei der Bearbeitung und Beobachtung einer Thematik vollzieht sich schon während der schriftstellerischen Tätigkeit eine Veränderung, die den Versuch unmöglich macht etwas als Ganzes zu präsentieren. Die Veränderung ist demnach schneller als der Gedanke, der diese einfangen will. „Solo resta a me e m'appartienne un foglio costellato d'appunti sparsi, in cui durante gli ultimi anni sono andato segnando sotto il titolo *La poubelle agrée* le idee che mi affioravano alla mente.“⁵⁹ Auf diesem Zettel mit Notizen sind sowohl Stichpunkte verzeichnet, die thematisch verarbeitet und andere die nicht erwähnt wurden. Auch hier wird wieder eine Selektion des Schriftstellers aufgezeigt, aber durch eine weitere Komponente erweitert. Dadurch, dass die Thematiken angeführt, aber nicht ausgeführt wurden, verweisen sie auf einen unfertigen Text, aus dem Elemente gestrichen wurden. Manche Stichpunkte behandeln nicht nur die Thematik Müll, sondern sind es zugleich durch die Auslassung selber geworden. Ein Rest, der nicht in die Struktur des Textes passte. Durch die bloße Erwähnung aber ist dieser Rest wieder zu einem informierten Material geworden, weil er zum Weiterdenken anregt, obwohl er eigentlich ausgeschlossen wurde. Es entsteht durch diesen Vorgang die paradoxe Situation, dass etwas Rest ist und demnach nicht mehr vorhanden, aber durch die Nennung wiederum dennoch präsent. Italo Calvino gelingt in dieser Konstruktion ein Spiel von gleichzeitiger An- und Abwesenheit. Diese Thematik wird in der folgenden Passage, bei der es um das Inventar der Küche geht, noch einmal aufgegriffen.[...] *pro memoria: quando ricopierò questa pagina, non devo dimenticarmi d'inserire qui una descrizione attraente: i pensili scintillanti, il ronzio degli apparecchi elettrici, l'odore di limone del detergente per le posate.*⁶⁰ Dem Rezipienten wird der Eindruck vermittelt, dass der Text noch unfertig ist und noch einmal überarbeitet bzw. ergänzt werden muss. Durch die Anmerkungen sind die Beschreibungen wieder anwesend und zugleich noch nicht vollendet, weil sie noch ausgeschmückt werden müssen. Dies suggeriert, dass dieser Text noch eine Skizze ist, obwohl es gleichzeitig auch das fertige, abgesonderte Endprodukt darstellt. Diese Überlegungen können noch weiter getrieben werden, gesetzt den Fall, dass diese Seite abgeschrieben wurde, wie es das Zitat verlautbaren lässt. So wurde vergessen diese Elemente auszubessern, sie sind Reste eines Überarbeitungsprozesses geworden, die unfertig ins kulturelle Gedächtnis übergehen. Zugleich aber regen die Beschreibungen dazu an sich in der Imagination die Sachen vorzustellen und bekommen somit eine neue Bedeutung, die individuell größer ist, als ein bis im Detail beschriebenes und aufgetrocknetes Bild. Der Rezipient wird in diesem Kontext in den Vordergrund gestellt, da er nur

⁵⁸ Calvino 1990, S.112.

⁵⁹ Calvino 1990, S.115.

⁶⁰ Calvino 1990, S.107f.

einen Anstoß von dem Schriftsteller bekommt, aber die Ausführung der eigenen, individuellen Vorstellungskraft überlassen wird.

Durch diese genannten Elemente wird das Werk als ein statisches Ganzes dekonstruiert und der sich dauernd verändernde Kontext und die Verantwortung des Rezipienten werden spielerisch in den Mittelpunkt gestellt.

Die Metapher des Spiels verweist immer wieder auf die Problematik von System und möglichen Kombinationen innerhalb von diesem, die Calvino nicht nur auf die Literaturwissenschaft verweisen lassen, sondern auch auf die Methoden der neuen Wissenschaften im allgemeinen: der Versuch, Systeme zu erstellen, bedeutet keine Beweisführung von Endlichkeit, sondern von Unendlichkeit, Ordnung und Verwirrung.⁶¹

Calvino versucht immer neue Varianten des Zusammenspiels und des Zugangs zu finden und löst absolute Systeme aus ihrer starren Konstitution heraus und zeigt somit gleichzeitig die Endlichkeit des Systems und die Unendlichkeit der Darstellungsmöglichkeiten.

III. 3 Der Schriftsteller als Transportinstanz

Der Schriftsteller, der durch seine Tätigkeit des Schreibens eine Sprache findet, die Wirklichkeit darzustellen, stiftet Ordnung und im Falle Italo Calvinos zugleich Unordnung, indem er die kombinatorischen Möglichkeiten der Wirklichkeitsebenen aufzeigt. Die Welt ist demnach unergründlich, wenn man versuchen würde, sie als Ganzes zu verstehen.⁶² Der Schriftsteller konstituiert in seiner Arbeit eine Möglichkeitsebene, indem er ein weißes Blatt Papier als ein Sinnbild der Abwesenheit und des Schweigens zum *Sprechen* bringt.

Senza falsa modestia, posso dire che il campo d'azione che meglio si confà al mio ingegno è quello dei trasporti. Andare da un luogo all'altro trasportando un oggetto, sia esso pesante o leggero, per distanze lunghe o brevi: quando mi trovo in questa situazione mi sento in pace con me stesso, come chi riesce a dare ai suoi atti un'utilità o comunque un fine, e per il tempo del tragitto provo una rara sensazione di libertà interiore, la mente spazia, i pensieri si librano a volo.⁶³

Der Ort der Freiheit wird hier als Äquivalent zu dem Prozess des Denkens gesetzt. Es ist der magische Raum oder das Spannungsfeld zwischen der Ebene der Wirklichkeit und der durch Wörter erfahrbaren Möglichkeit derselbigen. Die Gedanken werden in eine mögliche Ordnung transportiert, was sich in einem schriftstellerischen Werk manifestiert. An diesem Punkt wird aber deutlich, dass nicht der vollendete Text im Mittelpunkt

⁶¹ Knaller, Susanne: Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos. Untersuchungen zu „Le città invisibili“ und „Se una notte d'inverno un viaggiatore“. München 1988, S. 114.

⁶² Vgl. Calvino, Italo: Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft. München 1984, S.25.

⁶³ Calvino 1990, S.109.

steht, sondern vielmehr die Knotenpunkte, an denen sich verschiedenen Ebenen kreuzen und zu neuen kombinatorischen Möglichkeiten anregen. Es geht dabei nicht darum, dass der Schriftsteller eine eindeutige, manifeste Deutung der Wirklichkeit für den Rezipienten erstellt. „Der Text müsste, um sich stets den Realitätserwartungen einzufügen, den ontologischen Erwartungshorizont seiner Leser kontrollieren und steuern.“⁶⁴ Der Schriftsteller und der Leser kommen aber aus ganz anderen Kontexten und haben dementsprechend unterschiedliche Zugangsweisen auf den Text. An diesem Knotenpunkt entsteht wiederum eine Offenheit gegenüber dem Werk, an dem ein Prozess des Denkens angeregt wird. Es sind immer diese Knotenpunkte, die einen Raum öffnen, aus dem neue Sichtweisen entstehen. So wie die Larve sich in einem Zustand der Metamorphose befindet, oder der Müll von einem privaten in einen öffentlichen Bereich übermittelt wird, entstehen Räume, die keine absolute definitorische Eingrenzung haben. Genau in diesen Räumen beginnt die Arbeit des Schriftstellers, in denen er als Transportinstanz auftritt und versucht das Unsagbare erfahrbar zu machen. Durch Wort-Zeichen werden Einheiten geschaffen im diffusen Raum des Wirklichen⁶⁵, die genau an diesen Knotenpunkten oder Übergangsräumen neue Sichtweisen auf die Komplexität der Welt schaffen und neue Verweise generieren. So treffen sich der Müllmann und der Schriftsteller an der *poubelle agréée* mit der Gewissheit, dass sie beide eine wichtige Instanz für die Gesellschaft darstellen. Beide Parteien sorgen dafür, dass die Welt nicht im Chaos und Müll versinkt, und tragen dazu bei, dass die Gesellschaft nicht in mittelalterliche Zustände zurückgeworfen wird. „Vorrei poter dire, con Nietzsche: 'Amo il mio destino', ma non riesco a dirlo finché non mi spiego le ragioni che mi portano ad amarlo.“⁶⁶ Sowohl der Müllmann als auch der Schriftsteller stehen mit jedem neuen Tag vor der Herausforderung diese Welt zu ordnen, erfahrbar zu machen und sie neu zu sehen.

IV Fazit

Es wurde gezeigt, dass Müll nicht nur ein abgesonderter Rest des Konsums ist, sondern vielmehr eine Stütze des ökonomischen Systems. Zudem verweist die Müllthematik auf bestimmte Konstellationen des sozialen und kulturellen Zusammenlebens und ermöglicht eine neue Sichtweise auf bestimmte Wertzuschreibungsprozesse. Im Vordergrund steht dabei immer ein Selektionsmechanismus, der die Unterscheidung zwischen Rest und Substanz ermöglicht und somit diese Prozesse erst erfahrbar macht. Es ist immer eine individuelle Entscheidung, was als Rest oder Müll oder doch als wertvolle Substanz angesehen wird. Dieser Rest ist aber ebenfalls Trä-

⁶⁴ Habermas, Jürgen: Nachmetaphysisches Denken. Frankfurt am Main 1988, S. 250.

⁶⁵ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 1999, S. 275.

⁶⁶ Calvino 1990, S. 95.

ger von Informationen, die rückführend wieder auf das Individuum oder zumindest auf den Akt der Selektion verweisen, wenn man sich mit ihnen beschäftigt. Gerade anhand der Müllthematik kann Italo Calvino auf spielerische Weise die literarischen Prozesse seiner Arbeit aufzeigen. Auch der Schriftsteller ist immer den Selektionsmechanismen unterworfen, wenn er sich mit einer Thematik auseinandersetzt, da er *seine* Möglichkeit der Darstellung wählt. Schon während des Schreibvorgangs kann sich der gewählte Gegenstand verändern, genauso wie sich durch Umwertungsprozesse die Sicht auf die Dinge verändern kann. Das abgesonderte Werk ist demnach nie ein abgeschlossenes, statisches Gebilde, sondern befindet sich selbst nach der Fertigstellung immer in einem Prozess. Der Rezipient spielt bei diesem Vorgang eine wichtige Rolle und wird von Italo Calvino aufgewertet. Denn genauso, wie die *poubelle* „agrée“ ist, so verweist auch die schriftstellerische Tätigkeit auf soziale Verabredungen. Nur wenn sein Werk gelesen wird, hat es einen Wert für das kulturelle Gedächtnis. Welche Informationen dabei einen neuen geistigen Stoffwechsel generieren, ist völlig ungewiss. Aber genau aus diesem Spannungsfeld entstehen neue Gedanken und der Schriftsteller muss versuchen, die nicht in Gänze fassbaren Grenzen durch Worte erfahrbar zu machen und zu ordnen.

Die Müllthematik ist vielfältig, und auch in *La poubelle agrée* gibt es noch weiterführende Aspekte, die in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden konnten. Verwiesen sei hier auf die mythologischen Anspielungen der Erzählung, in denen sich Gedanken von Roland Barthes' *Mythen des Alltags* wiederfinden. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, inwiefern Wörter einen normierten Bedeutungshorizont haben und wie diese in verschiedenen Sprachen interferieren. Es gilt daher, dass im Zusammenhang mit Müll noch vieles überdacht und geordnet werden kann.

Primärtexte:

Calvino, Italo: *La strada di San Giovanni*. Milano 1990.

Calvino, Italo: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. München 1984.

Komparatistik Online © 2009



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

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

Rahel Ziethen (Hildesheim)

Eintauchen in gedankliche Weiten¹ oder Auf- laufen im documenta-dock.

Ein Plädoyer gegen die Sprachvergessenheit in der Kunstvermittlung

»...was Sprache [...] jenseits von Semantik im Bewusstsein anrichtet und wie verheerend sie sein kann.«² (Ruth Noak)

Erfahrungen bei der Bildung von Kunst-Wissen

Wird man als Linguistin – und zwar ausdrücklich in dieser Funktion und nicht in der auch möglichen Rolle als Fotografin oder Bildwissenschaftlerin – dazu eingeladen, über die Documenta zu berichten, so ist man positiv überrascht. Man freut sich, weil man als Vertreter/in einer die Sprache untersuchenden und vermittelnden Disziplin verschiedentlich Vorbehalten seitens Fachfremder begegnet. Diesen zufolge wird *Sprachwissenschaft* – wenn sie überhaupt in interdisziplinäre Zusammenhänge eingebunden wird – eher bei den Naturwissenschaften als bei den Geisteswissenschaften geortet. Ihre Tätigkeitsfelder lokalisiert man in („unschöpferischen“) Bereichen wie »Wissenschaft über Sprachtherapie bis hin zur Entwicklung automatischer Sprachverarbeitungssysteme«³. Dass Linguisten tatsächlich erfolgreich und anwendungsorientiert an formal-eindeutigen, programmierbaren Sprachen forschen und den Kompetenzerwerb normgerechten Sprachgebrauchs fördern, ist die eine Seite. Die andere Seite ist, pauschalisierend formuliert, dass genau deswegen künstlerisch-kreative Kreise Linguisten häufig unter „Strukturalismus-Verdacht“ stellen. Assoziiert mit der Annahme grundsätzlich möglicher *Zerlegbarkeit*, *Klassifizierbarkeit*, *Systematisierbarkeit von Welt* distanziert uns die Zuschreibung zum strukturalen Denken von den aktuellen interdisziplinär-kulturtheoretischen

¹ Informationsseite im <http://www.documenta-dock.net/info.htm> [10.09.2008]

² Ruth Noak im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): *Die Lehre des Engels. Das Erste Grosse Gespräch nach Eröffnung der documenta mit den Kuratoren Roger M.Buergel und Ruth Noack*. – In: Kunstforum international, Bd. 187, August – September 2007. S.102-139, hier S.117.

³ Vgl. Bruns, Mechthild (2007): *Sprachtheoretiker mit Praxisbezug. Linguistik studieren – und dann?* – In: FAZ, www.hochschulanzeiger.de vom 16.05.2007. <http://www.faz.net/s/RubC369C1C69080485483CF270374650FDE/Doc~ED71D2ABCF1D4481C9B6BCDF7B694E3AA~ATpl~Ecommon~Scontent.html> [02.09.2008]

Diskussionen, in denen eben diese Schlagwörter als Reizwörter einen hohen Provokationswert haben.

Die insbesondere von Bildforschern⁴ betriebenen Abgrenzungsbestrebungen historisch zu begründen, fällt nicht schwer: Unbestritten hat die Linguistik ihren in den 1960er / 70er Jahren erbobenen Absolutheitsanspruch, Welt und Psyche des Menschen als (linearen) *Text lesen* zu können, selbstkritisch zu hinterfragen (was sie, nebenbei bemerkt, auch tut⁵).

Dennoch ist die zögerliche Bereitschaft, sich nach einer Phase der („Post-“) „Strukturalisierung“ oder auch „Semiologisierung“ neuerlich der Sprachwissenschaft zu öffnen, durch die Bewältigungsschwierigkeiten der jüngsten Wissenschaftsgeschichte nur unzulänglich beschrieben. *Sprachkritik* und *Bildkritik* stehen in der gesamten menschlichen Kulturentwicklung in konstanter Wechselbeziehung zueinander. So erstaunt denn die Beharrlichkeit, mit der die oben angedeuteten Vorbehalte aufrecht erhalten werden, gerade deshalb, weil es die Bild-Experten selbst sind, die *Sprache* und *sprachliche Vermittlung* als konstituierend für die Werke der bildenden Kunst behaupten.

Jüngst geschehen auf einer der international renommiertesten Ausstellungen, der *documenta 12*, die sich als *Bildungsinstitution* definiert und einen *Anti-Konsum-Wissenstransfer*⁶ zu einer ihrer dringlichsten Aufgaben erhebt. *Bildung* bzw. *ästhetische Erziehung* werden von der *documenta*-Leitung, Roger Buergel und Ruth Noak, dabei einerseits verstanden als »eine Art Gegenkur gegen hohe Preise« und »Eitelkeiten«⁷ des Kunstmarkts. Andererseits steht (wie in fast jeder künstlerischen Avantgarde) das »Bildungsbürgertum« im Fadenkreuz der Ausstellungskonzeption. Denn dieses, so Noaks polemischer Kommentar, funktioniere »inzwischen auch über das Postkartenwissen«⁸ und – so lässt sich auf Buergels Pressekonferenz im November 2006 schlussfolgern – »[ballert] sich mit Informationen zu[...]«⁹. Indes: »Am Ethos der Vermittlung erkennt man den Unterschied zwischen einer bloßen Konsumhaltung und einem emanzipatorischen Anspruch.«¹⁰ An Buergels verkündeten Vermittlungszielen er-

⁴ Vgl. z.B. die Beschreibung der *Schlüsselfragen des NSF Bildkritik*, Univ. Basel, <http://www.eikones.ch/startd.html>

⁵ Diese Beobachtung gründet sich u.a. auf einem aktuellen Kommentar Prof. W. Ulrichs (Univ. Kiel) in einer Diskussion der Sektion „Sprachliche Strukturen thematisieren“, Symposium Deutschdidaktik, Köln, Sept. 2008.

⁶ Ulrich Schötter (12/2006) in einem Video *documenta 12 – Video zum Thema Vermittlung Teil 2*, ins Netz gestellt am 09.12.2006, <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1309> [06.09.2008]

⁷ Roger M. Buergel (12/2006) in: *Video mit Roger M. Buergel zur documenta 12 – Teil 1*, ins Netz gestellt am 01.12.2006 – <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1289> [08.09.2008]

⁸ Ruth Noak im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): S.106.

⁹ Roger M. Buergel (12/2006) in: <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1289> [08.09.2008]

¹⁰ Zitiert nach: Reichensperger, Petra (2007): *Ausgestellte Gesprächskultur. Das Vermittlungsprogramm der documenta 12*. (12.05.2007) im

kennt man ein Bildungsideal, das sich im Vergleich von Konstruktion und Verwirklichung seiner Denkvoraussetzungen als hintergründig ambivalent erweist: Wir verstehen unter ›Bildung‹ [...], dass man begreift, dass jedes Individuum, das sich in das Feld – in das Kraftfeld - der Kunst begibt, und selber an seinen eigenen Wahrnehmungsweisen zu arbeiten beginnt, dass jedes Individuum begreift, dass es Teil einer globalen Komposition ist, für die es Verantwortung hat. Also, wenn es in der Ausstellung gelingt, dem Publikum in dieser Weise sinnlich zu applizieren, also anzumachen, dass man diese Form von Euphorie spürt, dass man selber Teil des Ganzen ist – dann hat die Ausstellung ihr Ziel erreicht.¹¹

Inspiziert durch Kant wie durch Schleiermachers Idee der Verwirklichung von Individualität durch Anschauung¹² sieht Buergel seine eigene politisch-gesellschaftliche Verantwortung im Streben nach einem »neuem Universalismus«, der durch die »Vielstimmigkeit« einzelner »erst [noch] kreierte werden muss«¹³. Entsprechend erhebt der Leitgedanke der *Erziehung zur Verantwortung durch ästhetische Erfahrung* weniger die in den Kunstwerken visuell dargebotenen *Bildungsinhalte*, als mehr das zu bildende *Publikum*¹⁴ und die *Praxis* der »[...] Vermittlung selbst zum sichtbaren Ausstellungsstück«¹⁵. Als *Bildungsräume* stehen Betrachtern wie Kunstvermittlern der Ausstellung s.g. »Palmenhaine« zum *Pausieren, Denken, Lernen* zur Verfügung. Orte, an denen die »Differenz zwischen Konversation und Kontemplation«¹⁶ reflektierbar wird. Hier soll *gesprochen und diskutiert* werden.¹⁷ Der Transfer von *Erfahrung* in *Wissen* findet damit ausdrücklich im Medium der verbalen Sprache statt: »[...] das was wir an Arbeit leisten,« erklärt Ulrich Schötker, Leiter der Vermittlung auf der *documenta 12*, »ist sprachliche Arbeit, und das was die schwierige Arbeit ist, ist eben auch ästhetische Erfahrung überhaupt in eine sprachliche Dimension hineinzubringen.«¹⁸

<http://www.artnet.de/magazine/features/reichensperger/reichensperger05-24-07.asp>

¹¹ Roger M. Buergel (12/2006) in: <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1289> [08.09.2008]

¹² Roger M. Buergel in: <http://www.documenta-dock.net/#p41q81> [04.09.2008] und Roger M. Buergel in: <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1289> [08.09.2008]

¹³ Ruth Noak im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): S.107.

¹⁴ Vgl.: Ulrich Schötker im Gespräch mit Georg Peez: "... ein Publikum zu bilden ..." – In: BDK-Mitteilungen, Heft 2, 2007, S. 2-5. <http://www.georgpeez.de/texte/schoetker.htm> [17.10.2008]

¹⁵ Reichensperger, Petra (2007): <http://www.artnet.de/magazine/features/reichensperger/reichensperger05-24-07.asp>

¹⁶ Ulrich Schötker (12/2006) in: <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1309> [06.09.2008]

¹⁷ Vgl.: Ulrich Schötker im Gespräch mit Georg Peez: <http://www.georgpeez.de/texte/schoetker.htm> [17.10.2008]

¹⁸ Ulrich Schötker (12/2006) in: <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1309> [06.09.2008]

Ecce! ließe sich mit Fritz Mauthner feststellen: »So steht denn die Menschheit mit ihrer unstillbaren Sehnsucht nach Erkenntnis in der Welt, ausgerüstet allein mit ihrer Sprache.«¹⁹ Denn die *Schwierigkeit*, die Schötker beschreibt, beschäftigt Sprachtheoretiker von der Antike über Humboldt, Saussure, Nietzsche, Mauthner, Wittgenstein bis hin zu Poststrukturalisten und Computerlinguisten: die Beurteilung, das Ordnen, das Nach- und Neubilden komplexer Erfahrungswelten in der verbalen Sprache als eine der dem Menschen wesentlichen Repräsentationsformen von Kognition und Kommunikation. Sprache kann dabei in Anpassung an ihre jeweilige Funktionalisierung nicht nur außerordentlich vielgestaltig geformt werden, sondern spiegelt ihrerseits in der Art und Weise ihrer Formung auch das dem entsprechenden Sprachgebrauch implizierte Verständnis epistemologischer Grundbegriffe. Am Beispiel eines kunst- und medienpädagogischen Internetprojekts (*www.documenta-dock.net*), das sich als Website zur *documenta* versteht, fragt der vorliegende Aufsatz nach dem Sprachgebrauch im Dienste der Vermittlung von Gegenwartskunst. Genauer: Die nachfolgenden Überlegungen fokussieren vor dem Hintergrund des erklärten *documenta*-Ziels, »...ein Publikum zu bilden...«, auf die (Aus-)Nutzung sprachlicher Strategien im Raum ästhetischer Erfahrung und Wissensbildung. Dabei spielt die (kritische) Auseinandersetzung mit Strukturierungsprozessen als Methoden des Wissenstransfers, wie sie in jenen anfangs skizzierten „Vorbehalten“ etwas weniger wertneutral angeklungen ist, eine konstitutive Rolle.

Man stelle sich zum Zwecke der Schärfung des Problemfeldes das Stereotyp eines „strukturalistischen“ Sprachwissenschaftlers mit ausgeprägtem Interesse an Systembildung vor. Man stelle sich vor, dieser erhielte von einem befreundeten Kunstlehrer den Link zum *www.documenta-dock.net*. Beide haben im Sommer 2007 zusammen die *documenta 12* besucht, dort aber »Kunst [...] als sperrig [und] hermetisch erfahren«²⁰. Kunstinteressiert wie sie sind, setzen sie sich nun mit den erfahrenen »Widerständen« auseinander, erwartungsvoll öffnen sie sich dem »Fundus von spannenden, erkenntnisreichen Aussagen und künstlerischen Beiträgen«, der im Internetprojekt der Kasseler Kunsthochschule zusammengestellt ist. Laut eigenen Angaben ist es das Anliegen des Portals, »ein müheloses Eintauchen in die gedanklichen Weiten zeitgenössischer Kunst [zu] ermöglichen«. Das verspricht ersehnte Klärung.

*Questions about art. Explore, Ask, Inspire*²¹ – so wird der hier als imaginäre Versuchsperson eingeführte Sprachwissenschaftler auf der Startseite eingestimmt. Einen Augenblick später deckt ihm das Programm in der oberen linken Ecke der Bildschirmseite vier stilisiert dargestellte „Karteikärtchen“ auf, weiterführende Links, die, farblich markiert, vier Fragenbe-

¹⁹ Mauthner, Fritz (31923, hier: 1999): Beiträge zu einer Kritik der Sprache. - Nach der 3. um Zusätze verm. Aufl. v. 1923, Bd. III. – Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag, S.641.

²⁰ Vgl. Informationsseite <http://www.documenta-dock.net/info.htm> [10.09.2008]

²¹ Startseite <http://www.documenta-dock.net/> [10.09.2008]

reiche kennzeichnen: *Themen* (orange), *Fragen* (blau), *Dock* (rot), *Menschen* (grün). Der größte Teil des anthrazitfarbenen Bildschirms bleibt unbespielt. Als Wissenschaftler darin geübt, systematisch leere Flächen auf der „Landkarte des Wissens“ zu entdecken, klickt der Sprachforscher auf die zuoberst liegende Karte mit der Aufschrift *Themen*: Leicht stockend „schlittert“ aus der linken Ecke ins freie Feld des Bildschirms hinein eine unüberschaubare Anzahl neuer orangefarbiger Karten (ca. 280 Stück, wie das spätere Nachzählen ergibt). Über- und untereinander durchrutschend kommen sie nach wenigen Sekunden zum liegen, die meisten werden dabei von den darüber liegenden verdeckt, so dass ihre Beschriftungen – Begriffe gegenwärtiger Kunst- und Kulturtheorie – nur teilweise bzw. gar nicht lesbar sind. Fasziniert ob des Umfangs dieses augenscheinlich sich ihm anbietenden (noch ungeordneten) Vokabulariums erkennt der Struktur-spezialist die Herausforderung der »semantische[n] Verschlagwortung«²² des *documenta-docks* – und nimmt sie an, gerüstet mit seinem Fachwissen um Methoden der lexikalischen und kognitiven Semantik, der linguistischen Text- und Diskursanalyse.

Der Versuch einer ersten thematischen Sichtung und Verteilung einzelner Karten (technisch durch Drag and Drop ermöglicht) wird im »spiele-risch konzipierte[n] Interface«²³ jedoch sofort unterlaufen. Die angeklickten Karten scheinen sich den Bewegungen des Präzisionszeigergeräts zu widersetzen. Sie gleiten, und mit ihnen die darunter liegenden, von der Maus gar nicht „berührten“, aus dem Bildschirmfeld heraus, als seien sie von hochglanzpolierter Oberflächenbeschaffenheit. Eine bestimmte Karte ganz unten aus dem Stapel hervorzu „fischen“ will nicht gelingen, erst müssen die darüber liegenden ungelentk zur Seite geschoben werden, derweil gleitet die anvisierte Karte mit der Masse davon. Diese virtuell-synästhetische, weil visuell ablaufende, jedoch ein gleichsam „haptisches“ Erlebnis suggerierende Verunsicherung löst im Benutzer das Gefühl aus, irgendwie des Stapels nicht Herr zu werden. So subtil die Störung letztendlich auch erscheinen mag, sie ist doch signifikant für eine in der Programmierung des *docks* (parallel dazu: für eine im Konzept der *documenta*) angelegte Widerständigkeit gegen klare Zuordnungen und begriffliche Festlegungen. Wenn die Bildung semantischer Strukturen schon auf der „vorsprachlichen“-formalen Ebene hintertrieben wird, lassen sich dann Bedeutungsvielfalt, -relationen und Begriffsbildung überhaupt kodifizieren?

Es ist unnötig, sich en détail auszumalen, wie der Sprachwissenschaftler in dem Bedürfnis, den „Urzustand“ des Programms wieder herzustellen, vielleicht die gesamte Internet-Seite neu lädt, um von der Startseite des *www.documenta-dock.net* aus die anderen drei Haupt-Fragenbereiche zu erproben. Seine Erfahrungen ähneln sich ohne Ausnahme und lassen ihn an einer *vollständigen* Erfassung aller im *Dock* verfügbaren Informationen

²² <http://www.documenta-dock.net/info.htm>

²³ <http://www.documenta-dock.net/info.htm>

sehr schnell zweifeln: Beim Anklicken eines der Oberbegriffe (*Themen, Menschen, Fragen*) werden eine Vielzahl zugehöriger Karten auf der Fläche des Bildschirms verteilt. Einige Karten (Schlagwörter) werden auch bei wiederholtem Austeilen nicht sichtbar, werden also vom User nur nach längerem „Wühlen“ im Kartenstapel entdeckt – möglicherweise auch nie. Aus dieser Beobachtung eine mindere Relevanz der mit der jeweiligen Karte transportierten Inhalte im Diskursrahmen zeitgenössischer Kunst abzuleiten, wäre jedoch ebenso verfehlt, wie eine hohe Priorität derjenigen Karten anzunehmen, die sehr häufig an der Oberfläche erscheinen, denn offensichtlich waltet hier der „Zufall“, der jegliches Angebot einer bewertenden Hierarchisierung der gewonnenen Informationen – und damit auch der Kategorienbildung – verweigert.

Die Dynamik des Zufalls verantwortet weiterhin die Positionierung der Karten, die bei jedem Austeilen an einer anderen Stelle des Bildschirms zu liegen kommen und damit semantische Beziehungen zu diversen *Themen-, Menschen-* oder *Fragen-*Karten innerhalb ihres Stapels eingehen. Im Prozess der stetigen Neukontextualisierung verlangt die Sinnerschließung der Karten somit eine fortwährende Revision, und zwar um so mehr, als sich die insgesamt ca. 800-1000 *Themen-, Fragen-* und *Menschen-*Karten komplex miteinander vernetzen: Bei Aktivierung einer *Themen-*Karte, erläutert eine mehr oder weniger große Gruppe von Kunstexperten (*Menschen*) in kurzen Video-Interviewausschnitten ihre facettenreichen, bisweilen widersprüchlichen Meinungen und Erkenntnisse zu verschiedenen *Fragen*. Der Zusammenhang zwischen den an die Interviewten gerichteten *Fragen* und dem eigentlich vom User verfolgten *Thema* verbleibt nicht selten im Assoziativen. Gleichzeitig wird der Besucher dazu verleitet, den Schlagwörtern der eingeschobenen *Themen-*Karten, die sich auf den gerade ablaufenden Kommentar beziehen, zu folgen, zu denen wiederum viele andere etwas zu sagen haben. Unaufhörlich bieten sich Alternativen, innerhalb derer sich der Navigierende *entweder* für die eine Frage, Person, Begriffskarte *oder* für die andere entscheiden muss. Im unablässigen Zuwachs von Wissensaspekten wird das Nacheinander der angewählten Karten kaum mehr nachvollziehbar, schon gar nicht reproduzierbar, der erworbene Schatz an Informationen somit unwägbare. Die Wirkungsmacht einer ihm unbekanntem Ordnung »vernebelt«²⁴ den gewöhnlich in syntagmatischen und paradigmatischen Dimensionen klassifizierenden Sprachwissenschaftler – die Überforderung im Bann des »Sowohl-als-auch-Prinzips«²⁵.

Immer die angrenzenden, nie die direkt angesteuerten Wissensräume durchsürfend geht man das Risiko ein, sich von der ursprünglichen *Frage* seiner Neugierde zu entfernen und sich selbst zu verlieren, zumal vom

²⁴ Haase, Armine: *Gegen das triumphale Unheil – Rückzug in den Elfenbeinturm*. – In: Kunstforum international, Bd. 187, August – September 2007, S. 61.

²⁵ Rauterberg Hanno (12/04/2007): Revolte in Kassel. – In: *Die Zeit*, 16/2007, 12.04.07, <http://www.zeit.de/2007/16/Documenta?page=5> [01.11.2007]

Programm keine Option auf *Return* vorgesehen ist, um den Bildschirm wieder zu leeren. Welch Erleichterung, in der rechten oberen Ecke einen kleinen Link zur *Sitemap* zu finden. Welch Erlösung geradezu, wenigstens hier alle *Menschen, Fragen* und *Themen* alphabetisch aufgelistet zu finden. Doch auch dies lediglich die Illusion enzyklopädischer Systematik: Ein Klick auf eines der Stichworte genügt – und wieder entleert sich ein Füllhorn an Auskünften, Meinungen und unbeantworteten Fragen zwischen denen man sich entscheiden und positionieren muss, die das Bedürfnis nach Antworten geradezu schmerzhaft steigern.

Die Potenzierung »gedanklicher Weite« kulminiert schließlich auf der Besucherseite, dem Herzstück des *docks*. Hier können die Besucher den Verlauf ihrer persönlichen Navigation markieren, indem sie ihre Lieblingsvideosequenzen speichern. Zufällig klickt der Sprachwissenschaftler zwei der gerade präsentierten Videos gleichzeitig an und dann das dritte: Die zu hörenden Stimmen der verschiedenen Redner lösen seine Bemühungen, den Wissensraum *documenta 12* systematisch zu erschließen, im polyphon-collagierten Dreiklang auf. Sie zerschlagen das »ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe« und setzen es ironisch wieder zusammen[...], das Fremdeste paarend und das Nächste trennend.²⁶ Beginnt *jenseits der Semantik* (vgl. Eingangszitat, Ruth Noak) die Sphäre des »freigewordenen Intellekts«²⁷?

Deine Erfahrungen, bestätigt der Kunstlehrer, die zweite Figur des hier frei entworfenen Erfahrungsberichts, entsprechen genau den Auffassungen gegenwärtiger Kunstvermittlung. Keinen »Königsweg der Kunstwerk-Erschließung« gälte es²⁸ zu weisen, hingegen sei es die Aufgabe, »den Beteiligten neue Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen mit Kunstwerken und ihrer alltäglichen Umwelt [zu] ermöglich[en]. Durch die Vokabeln Irritation, De-Kontextualisierung, Dekonstruktion, Displacement (Brohl, 2004), ästhetische Operation, (Maset, 2004) und Differenz-Erfahrung lassen sich diese Verfahren allgemein charakterisieren, die nicht ein eingängiges Verstehen zum Ziel haben.«

So lässt sich – übertragen gesprochen, ausgehend vom Bild des *docks* –, überlegt der Sprachwissenschaftler, das *www.documenta-dock.net* eigentlich als eine »Anlage zum Trockensetzen«²⁹ von Kategorien- und Wissenssystemen beschreiben. Ein »Schwimmkörper oder ein Becken, das leergepumpt wird«, um „Begriff-Schiffe“ auflaufen zu lassen, sie zu inspizieren

²⁶ Nietzsche, Friedrich (1873, hier: 1980): Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. - In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd.1. - München / Berlin / New York. - S. 873-890, hier: S.888. [WL - KSA]

²⁷ Vgl. ebd.: S.888.

²⁸ Peez, Georg (32008): Einführung in die Kunstpädagogik. 3., überarb. u. aktual. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer. S.122 f.

²⁹ WAHRIG – Deutsches Wörterbuch (CD-ROM) - 7., vollst. neu bearb. u. aktual. Aufl., neu hrsg. v. Dr. RenateWahrig-Burfeind. - Gütersloh / München: Wissen Media Verlag GmbH. 2003.

und sie nach der „Wartung“ (sprich: Um-Bildung) ihrer Vorstellungsinhalte wieder ins Sprach-Seele der Kunst-Wissens-Vermittlung zu entlassen.

Heftige Schwankungen der Wasserstände: Im Aktivierungsmoment³⁰ der Bildung Die Überwindung von Wissen durch das Erfahren der Sprache durch die Überwindung von Erfahrung...

... und eine Metapher vorstellen, heißt, sich eine Ausstellungsform vorstellen...

³¹

Buergel (und mit ihm sein Team) gründet das Vermittlungskonzept der *documenta 12* auf einer Metaphorik, die sich vom oben entworfenen Bild des *Docks* als einer „Werkstatt für Spracharbeiten“ insofern unterscheidet, als sie den Begriff von *Sprache* als Vermittlungsmedium aus ihrem Fragebereich rückt. Die *documenta* selbst ist es, die sich als Vermittlungsmedium vorstellt und als solches in Form einer theoretisch wie real entworfenen *Ausstellungs-Architektur* präsentiert.³² Diese Verlagerung des Fokus stimmt nachdenklich, denn dass *Sprache* zwischen *Wissenstransfer* und *Erfahrungsprozessen* im Dienste der *Bildung* eine Funktion erfüllt, wird von Schötter ausdrücklich betont (s.o.). Folgt man Buergels Einladung, mit dem (sprachtheoretischen) »Wissen, das man selbst mitbringt«³³ »Fragen scharf zu machen«³⁴, so gibt die Auseinandersetzung mit den metaphorischen Bauplänen der *documenta 12* das Rätsel einer bemerkenswerten Variante von Sprachkritik auf.

Jenseits der Grenzverläufe von real existierenden Ausstellungswänden oder begrifflichen Kategorien eröffnet die Architektur der Ausstellung Möglichkeitsräume³⁵, denn ihre Formen migrieren³⁶. Die in einem Kunstwerk wahrgenommenen Formen wandern zum nächsten und benutzen die Köpfe der Besucher, die sie wiederzufinden suchen, als Vehikel. Formen ziehen „Spuren“ von visuellen in die sprachlichen Bilder (und umgekehrt). Sie verbinden verschiedene Kulturen, Wirklichkeitsebenen und zeitliche Dimensionen, indem sie zwischen inhaltlich inkohärentem Vergleichbarkeiten herstellen. Ermöglicht wird das multidimensionale und intermediale Agieren der Formen im Ausstellungsraum durch eine Hän-

³⁰ Buergel, Roger M. (12/2006) in: <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1289> [08.09.2008]

³¹ Vgl. Wittgenstein, Ludwig (1984): *Philosophische Untersuchungen*. Teil I. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.246.

³² Vgl. Schötter, Ulrich (12/2006) in <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1309> [06.09.2008] und

Buergel, Roger M. (11/2006): <http://bildungsklick.de/pm/53423/bildung-und-vermittlung-auf-der-documenta-12/>

³³ Buergel, Roger M. (11/2006): <http://bildungsklick.de/pm/53423/bildung-und-vermittlung-auf-der-documenta-12/>

³⁴ Roger M. Buergel im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): S.106.

³⁵ http://www.documenta12.de/100_tage.html

³⁶ Buergel, Roger M. (04/2007): *Die Migration der Form*. – In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S.48.

gung der Bilder, die Werkkomplexe einzelner Künstler auseinanderreißt und an den verschiedenen *documenta*-Spielstätten in neuer Nachbarschaft zu anderen Kunstwerken präsentiert. So wird die Suche nach bekannten, schon gesehenen Formen (Bildern) zum Ariadnefaden des Ausstellungsbesuchs, idealerweise zum Katalysator individueller Bildungsprozesse.

Nicht nur in Kassel selbst, auch auf der rein sprachlichen Ebene lädt die Formmigration-Metapher – zumal im Gesamt des metaphorischen Rahmens – zum Interpretieren ein: In ihrer betont theoriesprachlichen Stilfärbung fügt das Kompositum nicht näher bestimmte ästhetische und soziale Phänomene zusammen. Gleichzeitig zeichnet es vor dem inneren Auge (möglicherweise) die in Bezug auf Geschehen und Gegenstand diffuse Vorstellung *umherziehender Körper*. Diese konkretisieren sich zu schlanken, hohen Zylindern, bringt man, gleich zwei Diapositiven, das Bild der Agora³⁷ (Noaks Bezeichnung für die reale *documenta*-Halle) mit dem Bild des schon erwähnten Palmenhains³⁸ (im Aue-Pavillon) in Deckung: Die Säulen, die den altgriechischen Versammlungsplatz umstehen, einen sich mit den (de facto in sich widersprüchlichen) „afro-germanischen“ Baumstämmen des kleinen lichten, häufig einer Gottheit geweihten Wäldchens. Visuell-begrifflich collagierend evozieren Agora und Palmenhain nicht nur die Impression globaler Weite, sondern auch eine Ahnung der Ausmaße menschlicher Lebens- und Handlungsräume zwischen längst vergangener Kultur und grünender Natur, politischem Engagement und innerer Sammlung. Das bloße Leben, so liebe zusammenfassen, umspannt »Träumen und Reden«³⁹, »Euphorie«⁴⁰ wie »Krisenerfahrungen«⁴¹. Letztere „ereilt“ einen, erinnert man sich der literarhistorischen Tatsache, dass Klopstock den Hain zum Symbol germanischer Dichtkunst erhoben hat, um selbige von der *griechischen* abzugrenzen. Die Konstruktion semantischer Bezüge fällt in sich zusammen und einmal mehr verschieben sich die Vektoren im Kraftfeld der Kunst⁴², das unablässig dazu auffordert, das Zerstreute zu vereinigen, zu verallgemeinern, zu konkretisieren, um das gerade Spezifizierte zu generalisieren. Nicht erst hier wird verständlich, warum die zusammengebrochene Skulptur *Template* – mehr noch ihr Schöpfer Ai Wei Wei⁴³ – gewissermaßen in einem Prozess der Personifizierung von Archi-

³⁷ Ruth Noak im Interview mit Holger Liebs (15/06/2007): „Wenn die *documenta fertig ist, ist sie tot.*“ – In: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/special/229/119086/index.html/kultur/artikel/137/117020/article.html>

³⁸ Buergel, Roger M. (11/2006): <http://bildungsklick.de/pm/53423/bildung-und-vermittlung-auf-der-documenta-12/>

³⁹ Buergel, Roger M. (11/2006): <http://bildungsklick.de/pm/53423/bildung-und-vermittlung-auf-der-documenta-12/>

⁴⁰ Buergel, Roger M. (12/2006) in: <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1289> [08.09.2008]

⁴¹ Buergel, Roger M. (04/2007): *Die Migration der Form*. – In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S.48.

⁴² Buergel, Roger M. (12/2006) in: <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1289> [08.09.2008]

⁴³ Vgl.: http://regiowiki.hna.de/Ai_Wei_Wei [06.11.2008]

tektur zu *der* Metapher der *documenta* werden musste. Die Amplitude der Abstraktionsleistungen erreicht einen Spitzenwert, wenn der Besucher die Verarbeitung seiner »eigenen Wahrnehmungsweisen« (vgl. Buergel, oben) in den Palmenhainen aufnimmt – sofern er sie im konkreten Ausstellungsraum des Aue-Pavillons denn findet –, denn hier reißt der Ariadnefaden und überlässt den Besucher – den biblisch-lyrischen Klang des schon von Luther verwendeten Wortes *Hain* im Ohr – der Formlosigkeit⁴⁴: *Noack*: »Es gibt keine Palmen und keinen Hain. Das sind markierte Orte, die der Vermittlung vorbehalten sind, wo Stühle stehen und man im Angesicht von Kunst diskutieren kann.« – *Buergel*: »Es war uns wichtig, das Moment der Gestaltung zurückzudrängen, die Setzung einer Bildungsinsel nicht über Design zu lösen. Sondern über die Energie der Leute.«⁴⁵

Ähnlich der im *www.documenta-dock.net* gemachten Erfahrungen offenbart sich in der Migration der Formen das Raffinement, ein Ausstellungskonzept ins Werk zu setzen, ohne es in seinen begrifflichen Voraussetzungen zu vereindeutigen. Wer auf eine metareflexive Erklärung des *Wissenstransfers*, also auf eine *Methodik*, hofft, wird auf sein vorhandenes Wissen, visuelles Vorstellungsvermögen, seine Erfahrungssensibilität und Sprachkompetenz beim Betrachten der Kunst zurückgeworfen. Welches Sprach- und damit auch Vermittlungsverständnis sich hinter den verschlossenen Türen des Metapherngebäudes verborgen hält, lässt sich nur aus dem *Nachvollzug* einer *Praxis der Widersprüchlichkeiten, Analogiebildungen und Differenzen* erfahren.

Blieben Grundbegriffe ungeklärt, so greift man auf Gemeinplätze zurück, um einen Ausgangspunkt markieren zu können: Einer der zentralen Begriffe, die das Verständnis an dieser Stelle vorantreibenden, ist der des *Wissens*. Nicht nur unter Linguisten, auch unter vielen der im *www.documenta-dock.net* interviewten Kunst-Kundigen⁴⁶ gilt es als »vermeintlich triviale Tatsache, [dass *Wissen*] sprachlich gefasst werden muss«⁴⁷ – will es sich von (naivem) *Glauben* und *Meinen* unterscheiden, will es mitteilbar und kritisierbar sein, will es »im Rahmen [von] Handlungs- und Sachzusammenhängen« der Orientierung dienen.⁴⁸

Als wissenschaftlicher „master term“ ist der *Wissensbegriff* systematisch mehrdeutig: *Sprachwissen* (Grammatik, Lexik, Sprachhandlungssty-

⁴⁴ Vgl.: Buergel, R. / Noak R. in: *Vorwort*. DOCUMENTA KASSEL. 16/06-23/09 2007. Katalog. – Köln: Taschen. S.11.

⁴⁵ R. Buergel und R. Noak im Interview mit Holger Liebs (15/06/2007): „*Wenn die documenta fertig ist, ist sie tot.*“ – In: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/special/229/119086/index.html/kultur/artikel/137/117020/article.html>

⁴⁶ Vgl. z.B.: Heinz-Norbert Jock – In: [http://www.documenta-dock.net/#p65q170\[27.07.2008\]](http://www.documenta-dock.net/#p65q170[27.07.2008])

⁴⁷ Vgl.: Forschungsnetzwerk Sprache und Wissen. Probleme öffentlicher und fachlicher Kommunikation – <http://www.suw.uni-hd.de/idea.html> [20.10.2008]

⁴⁸ Vgl.: Mittelstraß, Jürgen (Hg.)(2004): *Enzyklopädie Philosophie- und Wissenschaftstheorie. (Wissen)*. – Bd.4: Sp-Z. – Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler. S.719. [Vgl. in Bd.1 auch den Eintrag zu *Bildung*]

pen) unterscheidet sich von *Weltwissen* (allgemein Menschliches, Kulturspezifisches, Soziales, kollektive wie individuelle Erfahrungen) und dem Wissen um *Kommunikationssituationen* (Partner, Ort, Umstände der Zeit). Im Rahmen kognitiver Prozesse ergänzen, korrigieren, bestätigen, verstärken oder aktualisieren sich Wissensbestände gegenseitig. Dass Wissen dabei nicht immer *explizit* abrufbar ist, wird allein schon bei der Anforderung einsichtig, die grammatischen Regeln eines Satzes zu erklären. Die *implizite* Dimension des Wissens stellt in Bezug auf ihre Bewusstheit und Darstellbarkeit eine große Herausforderung dar, der sich nicht nur die Sprachdidaktik, sondern auch Projekte zur Künstlichen Intelligenz oder zur »Kunst als Forschung«⁴⁹ stellen. In ihrer Unterschiedlichkeit weisen diese Disziplinen doch auf eine Tatsache hin: dass *sprachliche* Wissensbildung lediglich *eine* bestimmte Form der Strukturierung von Welt darstellt. Gleichwohl sind andersgeartete Organisationsformen von Wissen denkbar, die entsprechend andere Frage- und Erkenntnisbereiche zu modellieren vermögen (man denke an Bilder, Graphiken, Installationen etc. als wissenschaftliche wie künstlerische Repräsentationsformen von Wissen).

Die Möglichkeitsräume⁵⁰ der *documenta 12* sind eine solche „andere“ Organisationsform von Wissen. Ihre Grundstruktur ist die »Krisenerfahrung«, ihre Leitfrage, »ob und wie man sich einer Krisenerfahrung stellt«⁵¹. So werden alle Formen schneller Informationsaufnahme (Bildunterschriften, Katalogtexte, Audio-Guides mit ihren »wohlfeilen Erklärungen«) lediglich als Notbehelfe⁵² akzeptiert; Führungen von weniger als zwei Stunden den als »moralisch bedenklich«⁵³ angesehen. Im Bildungsprozess sollen die von Georg Schöllhammer herausgegebenen drei *documenta 12 magazine* mit ca. 650 Text-Beiträgen der (nachträglichen) Navigation durch die Flut an Bildern, Räumen und Fragen dienen; sie stellen den Besucher, respektive Leser, aber auch genau vor diese Aufgabe: *Navigation*. Buergel begründet: »Wie das Leben hat die Kunst keinen Sinn; Sinn muss ihr erst zugebracht werden«⁵⁴ Diese „Sinnzudenkung“ funktioniert nicht über »ein Wissen, auf das man »nur« zurückgreift,« ergänzt Noak, »sondern [über] eines, das man jedes Mal erneut herstellt.«⁵⁵ Das Konzept *Ästhetische Bildung in der »Nicht-Kohärenz«*⁵⁶ stellt (sich) damit eine(r) zusätzliche(n)

⁴⁹ Vgl.: Dombois, Florian (2006): *Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen.* – In: HKB (Hg.) (2006): *Jahrbuch der Hochschule der Künste Bern.* – Bern: HKB. – Vgl.: <http://www.hkb.bfh.ch/y.html>

⁵⁰ http://www.documenta12.de/100_tage.html [28.10.2008]

⁵¹ Buergel, Roger M. (04/2007): *Die Migration der Form.* – In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S.48.

⁵² Buergel, Roger M. (12/2006): <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1289> [08.09.2008]

⁵³ Schötter, Ulrich (12/2006): <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1309> [10.09.2008]

⁵⁴ Buergel, Roger M. (11/2006): <http://bildungsklick.de/pm/53423/bildung-und-vermittlung-auf-der-documenta-12/>

⁵⁵ Ruth Noak im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): S.110.

⁵⁶ Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): S.106.

(Heraus-) Forderung: der (die) Aktivierung s.g. *prozeduralen* Wissens, welches auf Handlungsabläufe bezogen ist, sich deshalb aber auch einem Transfer ins Diskursiv-Sprachliche zu widersetzen pflegt. »Mal gelingt es. Sehr oft aber nicht.« (Noak) Verständlich, dass Besucher nicht nur nach Führungen durch die realen Räume der Ausstellung verlangen⁵⁷, sondern auch in der mentalen und sprachlichen Auseinandersetzung als solcher der Orientierung bedürfen.

Hier knüpfen die Sprachwissenschaftler Andreas Gardt und Ingo Warnke an, wenn sie »Formen und Erfolg der sprachlichen Vermittlung von Kunst in die Öffentlichkeit«⁵⁸ analysieren. Ausgehend von der konstruktivistischen Annahme, dass das Wissen darüber, »was Kunst ist, [...] im Diskurs ausgehandelt«⁵⁹ werden muss, fragen sie nach »Leitbegriffen, Stigmabegriffen, Topoi der Argumentation« im *Kommunikationsraum documenta 12*. „Erfolg“ misst sich für die Sprachforscher an linguistisch geprägten Vorstellungen gelungener Kommunikation und eindeutigen Verstehens.⁶⁰ Da man beides angesichts des Neuen, über das es sich in der Kunst zu verständigen gilt, nur relativ auszuloten vermag, geht es jedoch weniger darum, einzelne Begriffsbildungen zu erklären – um das »Rauschen« aus dem Kunstdiskurs wegzufiltern –, als darum *Kommunikationsmuster* – von denen »Rauschen« eines ist – im speziellen Diskurs der *documenta* verständlich zu machen. Dazu bedarf es eines differenzierten Bedeutungsbegriffs, der neben der *punktuellen Bedeutungsbildung*, die sich auf einzelne Begriffe konzentriert, auch eine *flächige Bedeutungsbildung*⁶¹ anerkennt. Letztere offenbart sich in der Komplexität des Kommunikationsraums, die aus der Vielfalt der Textsorten im Diskurs *documenta 12* erwächst. Weiterhin zeichnet sie sich durch eine Reihe charakteristischer Merkmale aus: Verwendung (linguistisch beschreibbarer) sprachlicher Figuren, die z.B. Widersprüchlichkeiten oder Gegenbilder evozieren (Antithetik, *definitio ex negativo*); Wahl der verbalen Aktionsformen, die z.B. Anfang oder Ende von Handlungen bezeichnen (inchoative, resultative Verben); Wechsel von Personal- („ich“) und Indefinitpronomen („man“), der dem Sprecher / Schreiber erlaubt, seinen Abstand zum Ausgesagten und zum Leser zu variieren.

In der Kürze der Auflistung wird deutlich, dass die von Gardt und Warnke genannten Sprachfiguren die konzeptuelle Dynamik und Offenheit der *documenta* spiegeln. Und dennoch löst diese im Rahmen sprachwissen-

⁵⁷ Vgl.: <http://www.documenta12.de/index.php?id=1362> [28.10.2008]

⁵⁸ Vgl.: <http://www.spracheundkunst.de/> [01.10.2008]

⁵⁹ Vgl.: Forschungsnetzwerk Sprache und Wissen. [...] – http://www.suw.uni-hd.de/dom_art.html [21.10.2008]

⁶⁰ Darstellung basiert u.a. auf eigener Mitschrift eines Vortrags am 15.09.2007 in der *documenta*-Halle, in dem die Projektleiter zentrale Ergebnisse des Projekts zusammenfassten. <http://www.spracheundkunst.de/vermittlung.htm>

⁶¹ Vgl.: Gardt, Andreas / Warnke, Ingo (2007): *Kunst, Sprache, Öffentlichkeit. Kommunikationsraum documenta 12. Programmatik II* – http://www.spracheundkunst.de/pdfdownloads/poster5_online.pdf [29.10.2008].

schaftlich-semantischer Diskussionen interessante Neu-Modellierung des Bedeutungs-Begriffs nicht das in diesem Aufsatz problematisierte „Sprachrätsel“ der *documenta*. Im Gegenteil, das Bild der flächigen Bedeutung fasst genau das spannende Moment, »wo es schwierig wird«⁶², das »dunkle Geraune«, in der Positivität »klarer Worte«⁶³. Dieses Anliegen, dass ohne Zweifel vielen nach Erklärungen suchenden Ausstellungsbesuchern entgegenkommt, unterschätzt offensichtlich die Radikalität der „Verfahren“, die gegenwärtige Kunstvermittlung einzuleiten beabsichtigt. Carmen Mörsch, maßgeblich beteiligt an der Entwicklung des *documenta*-Vermittlungsprogramms, versteht Kunstvermittlung als Entfaltungsraum von [...] Taktiken, um die Routinen des eigenen Arbeitsfeldes zu durchbrechen. Sie [die Kunstvermittlung, R.Z.] arbeitet an der Zersetzung der [...] im Grunde extrem langweiligen Oppositionen und von genauso langweiligen Wissenshierarchien, normalisierten Vokabularen und homogenen Diskursgemeinschaften.⁶⁴

Mörschs Vorschlag einer Kunstvermittlung der »Soft Logics«⁶⁵ (vgl. »harten Logiken«, »die sich über die Vereindeutigung von Grenzverläufen und Festschreibung von Kategoriengrenzen artikulieren«) hier als Suchanweisung für das der *documenta* implementierte Sprachverständnis zu lesen, heißt, nicht nach »Gebrauchsvorschriften«, sondern nach »Gebrauchsweisen« zu fragen. Entsprechend interessiert im Folgenden das Funktionieren und Funktionalisieren von Kunstvermittlungssprache. In dem Maße, in dem Meta-Sprachbetrachtung den o.g. Zersetzungsprozess als eine Strategie des Gebrauchs von Sprache nachvollzieht, wird sie allerdings *eigene Routinen* der Vereindeutigung *stören* und »tastend« die Oppositionen, die ihr als wissenschaftliche Methodik zur Verfügung stehen, über sich selbst hinausführen müssen. »Ein Experiment«⁶⁶, in dem – ähnlich dem der *documenta* – zu diskutieren sein wird, »ob dieser Weg tatsächlich gangbar ist«.

Mit der *Zersetzung von Oppositionen, Wissenshierarchien, normalisierten Vokabularen und homogenen Diskursgemeinschaften* gibt Mörsch eine Stoßrichtung vor, die – es überrascht nicht – genau auf das Sprachzeichenmodell zielt, das sich im 20. Jahrhundert als eines der tragfähigsten erwiesen hat und das für *Systemhaftigkeit* schlechthin steht. Der unter Ferdinand de Saussures Namen veröffentlichte *Cours de linguistique*

⁶² Mörsch, Carmen (2007): *Spannend wird's, wo es schwierig wird* – <http://www.documenta12.de/index.php?id=1112>

⁶³ Vgl.: <http://www.spracheundkunst.de/vermittlung.htm> [10.11.2008]

⁶⁴ Mörsch, Carmen (2006): *Verfahren, die Routinen stören*. In: Sabine Baumann, Leonie Baumann (Hrsg.) *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern..* Wolfenbütteler Akademie-Texte, Band 22, Wolfenbüttel, S.25.

⁶⁵ Mörsch (S.24ff.) bezieht sich auf den Philosophen Michel Serres: *Rome. The Book of Foundations*. Stanford 1991.

⁶⁶ Buergel, Roger M. (21/04/2007): *Die Migration der Form*. – In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S.48.

générale (CLG)⁶⁷, grundlegende Schrift des Strukturalismus, versteht Sprache als ein *System von Zeichen*, die im wesentlichen folgende Merkmale tragen: Sprachliche Zeichen (allgemeiner: Wörter) sind *bilateral*, insofern sich in ihnen ein *Ausdruck* und eine *Vorstellung* verbindet (auch: *image acoustique / concept*). Sie sind *arbiträr*, insofern Form und Inhalt einander *willkürlich*, also bar jeglicher kausaler (indexikalischer) oder abbildlicher (ikonischer) Beziehung, zugeordnet werden. Sie sind *konventionell*, insofern diese Zuordnung von der *Sprechergemeinschaft* als *Ver Vereinbarung* angenommen wird. Hieraus folgt der *soziale* Charakter der Sprache.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, diskursiv zu klären, inwieweit sich die Zielsetzungen Mörschs (in der in ihnen artikulierten Negativität) und „Saussures“ Charakteristika des sprachlichen Zeichens entgegenstehen oder aber ergänzen. Deshalb sei vorläufig auf ein Bild zurückgegriffen: Scheinen auf den ersten Blick die einzelnen Begriffe beider Entwürfe einander wie Spielfiguren auf dem Schachbrett gegenüber zu stehen, so *migrieren* die Begriffs-Figuren im Verlauf des Spiels und bilden neue Formationen. Bildlich gesprochen repräsentiert das „Migrieren“ die Methode des Dekonstruierens (sprachlicher) Systematik und die „Formation der Begriffs-Figuren“ den Entwurf alternativer Organisationsformen von Wissen, die etwa von *nicht-linearen* oder *ent-konventionalisierten* Prinzipien „strukturiert“ werden. Buergel erklärt genauer, »wie die documenta ihre ureigenste Krise löst: Wir sind uns klar darüber, dass wir Dinge aus ihren Kontexten herausholen. Diesem Transfer tragen wir nicht Rechnung, indem wir ihren authentischen Kontext mitzuliefern suchen, sondern indem wir die Ausstellung einen neuen, einen radikal artifiziellen Kontext schaffen lassen. Dieser Kontext beruht auf der Korrespondenz von Formen und Themen.«⁶⁸

Mit Blick auf die *Korrespondenz von Formen und Themen* steht, im weitesten Sinne, die morphologische Dimension des hier interessierenden „Sprachrätsels“ auf dem Prüfstand. Als Teildisziplin der Linguistik beschäftigt sich *die Lehre von den Formen* mit der Erscheinung, der Struktur und den Bauformen der Bedeutungs-Einheiten einer Sprache (der Wörter). Die (kleinsten) bedeutungstragenden Einheiten, die *Morpheme*, können nicht weiter *zersetzt* werden, ohne dass sie ihre Bedeutung bzw. ihren Zeichenstatus verlören. Wäre dies der Fall, so könnten Sprachzeichenbenutzer mit Wörtern nicht mehr auf mentale Konzepte (Begriffe, Vorstellungen) bzw. auf Außersprachliches referieren und sich gegenseitig darüber zu verständigen. Der die Morphologie tragende Grundgedanke ist prädestiniert, um von einem Form-Migrations-Vermittlungskonzept zur Schaffung »radikal artifizieller Kontexte« ausgenutzt zu werden. Denn hier eröffnet sich die

⁶⁷ Saussure, Ferdinand de (frz. 1916, hier: dt. 21967): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. – Hrsg. v. Charles Bally u. Albert Sechehaye [...] – Berlin: Walter de Gruyter. [im Folgenden nur: CLG]

⁶⁸ Buergel, Roger M. (21/04/2007): *Die Migration der Form*. – In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S.48.

Möglichkeit, Weltwissen gegen Sprachwissen und die strukturierende Erfassung von Welt gegen die sinnliche Erfahrung auszureizen.

Schon die Erkundung des *www.documenta-dock.net* (Kapitel 1) zeigte, dass *nicht* die Anhäufung von »positivistischen, festlegbaren, wiederholbaren Wissens«⁶⁹ den Weg zu »radikal artifiziellen Kontexten« ebnet. Gleichwohl liefert das *dock* eine Überfülle an Informationen, die augenscheinlich in der Nicht- bzw. Multi-Linearität hypertextueller Strukturen angelegt sind. Zu fragen ist zunächst, wie das *dock* unter der Zielsetzung *Zersetzung* und in Abhängigkeit seiner formalen Anlage Menge und Art von Informationen gegeneinander ausspielt und damit die Möglichkeit ihrer Erschließung durch User beeinflusst. Aus drei Haupt-Fragebereichen (*Fragen, Menschen, Themen*) ergibt sich explosionsartig die Fülle von ca. 3x300 *Themen-, Fragen- und Menschen-Karten*. Exemplarisch sei aus dieser zur Auswahl stehenden Menge die *Themen-Karte* angewählt, die die Aufschrift <Roger M. Buergel> trägt. Die meisten der *dock*-User werden über ein mehr oder weniger zutreffendes Weltwissen bezüglich des *documenta*-Leiters Buergel verfügen, sei es nur, dass man um seine Position weiß. Die Aktivierung der *Themen-Karte* <Buergel> verspricht dieses Weltwissen zu erweitern, genauer: begrifflich zu spezifizieren. Ein Begriff wird um so spezifischer, je präziser er intensional (in Bezug auf seinen Begriffsinhalt) bestimmt werden kann. D.h., je mehr Detailinformationen einem Ausdruck als typisch zugeschrieben werden können, um so eindeutiger ist er abgrenzbar von anderen Begriffen. Anders ausgedrückt: Mit zunehmender Anzahl an beschreibbaren sinnstiftenden Merkmalen wird der Begriff extensional eingegrenzt, er trifft auf immer weniger Bereiche von Welt zu, ist zu diesen wenigen Bereichen aber relativ sicher und eindeutig zuzuordnen. Kategorienbildung wie hier beschrieben, entspricht in etwa den kognitiven Prozessen, wie sie beim vernetzten Denken ablaufen, – und genau die werden vom *dock* programmatisch unterlaufen:

Wird die *Themen-Karte* <Buergel> angeklickt, so öffnen sich fünf *Menschen-Karten* (bei anderen *Themen-Karten* sind es u.U. mehr), die mit den Namen <Mewes>, <Kern>, <Buergel> (hier als *Personen-Karte*), <Leifeld>, <Lautermann> beschriftet sind. Aktiviert der User eine der *Menschen-Karten*, so präsentiert sich ihm ein kontextlosgelöster Interviewausschnitt, in dem der entsprechende Experte zu einer bestimmten *Frage* spricht. Leifeld etwa wird gefragt: <Wie groß sind die Freiheiten des künstlerischen Leiters der *documenta*?>, und als Geschäftsführer der *documenta* erteilt er entsprechend Auskunft. Dies ist allerdings die einzige Frage aus dem sich aus der *Themen-Karte* <Buergel> ableitenden *Menschen-Fragen-Pools* mit wissensspezifizierendem Erfolg. Die an die anderen vier *Personen* gerichteten Fragen stellen den User vor größere Herausforderung gedanklicher Verknüpfung. <Welche Hoffnung haben Sie in Bezug auf die *documenta* 12?> möchte man z.B. von *Mewes* und *Lautermann* wissen und lenkt damit

⁶⁹ Vgl. Ulrich Schötker in: <http://www.documenta-dock.net/#p79q205> [14.10.2009]

den Blick weg von ‹Buergel›, hin zur sprechenden Person, die den *documenta*-Leiter gegebenenfalls nur an themenrandständiger Stelle erwähnt. Auch bei der an *Kern* gerichteten Frage ‹Welche Bedeutung hat die *documenta*?› muss der User die gedankliche Verknüpfung zu seiner *Themen*-Karte über den Oberbegriff *documenta* selbständig herstellen. In beiden Beispielen wird das zu klärende *Thema* ‹Buergel› zum Mosaikstein eines ganz anderen Begriffs-Komplexes, anstatt das es selbst inhaltlich gefüllt würde. Insbesondere die vier Fragen, die die Person *Buergel* in ihrem Video selbst beantwortet, behandeln ihn als *Thema* nur indirekt, insofern *Buergel* nicht sich selbst, sondern verschiedene Gesichtspunkte der *documenta* problematisiert. So liefern die Interviewfragmente als solche nicht nur eine Fülle von über das eigentliche Stichwort hinausgehender Informationen, sondern sie kontextualisieren sich beim Abspielen in unterschiedlichen Anzahl von *Themen*-Karten neu, die sich, wie in Kap.1 beschrieben, neben dem Videofenster öffnen. In diesen Rahmen integriert sich die *Themen*-Karte ›Buergel‹ als „noch-nicht-sinngefülltes Merkmal“ einer Wissensseinheit, deren Oberbegriff zu bilden noch aussteht und die in ihrer Unbestimmtheit das mitgebrachte Weltwissen des *dock*-Besuchers irritiert.

Insgesamt werden diejenigen *dock*-Besucher, die hoffen, »müheles [...] in die gedanklichen Weiten zeitgenössischer Kunst« einzutauchen, in ihrer Erwartungshaltung in der Schwebelage gehalten, dadurch, dass die „Schwachstellen“ hypertextueller Strukturen ausgenutzt werden. Der Eindruck, in der Vielzahl der Karten böte sich ein großes Aktionsfeld, dessen Möglichkeiten in selbstbestimmter Entscheidung für die eine oder gegen die andere Karte reduziert werden könne, ist irreführend. Tatsächlich navigiert sich der Besucher durch einen immer dichteren Nebel vager Zusammenhänge der Einzelinformationen, die sein Informationserfassungsvermögen letztlich zu überfordern drohen. Lost in Hyperspace: »Ästhetische Erfahrungen«, erklärt *Buergel* »suggerieren keinen falschen Halt, sondern lehren, Spannungen und Komplexität auszuhalten.«⁷⁰ Letztere steigt durch ein kontinuierlichen *Information Overload* (und in hier nicht zu klärendem Sinne auch *Underload*), der den Handlungsspielraum des *dock*-Besuchers darauf begrenzt, seine *Themen*-Karte immer wieder anzuwählen, in den „Sprach-Schleifen“ seines *Themas* zu kreisen und für dieses redundante Sprach-Informationen anzuhäufen. Das *dock* gönnt dem User letztlich nur eine Freiheit: Sich von seinem eigentlichen thematischen Interessen loszulösen, um neue *Themen*-, *Menschen*- oder *Fragen*-Karten zu erkunden. Möglicherweise stehen diese in assoziativen, sehr wahrscheinlich aber in themenfremden Zusammenhängen. So führt eine *zielorientierte* Erkundung des *docks*, so man sie denn verfolgt, „bestenfalls“ zu einer Begriffsbildung mit unscharfen Rändern. Mit Wittgenstein bleibt zu fragen, ob »ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff [ist]«⁷¹.

⁷⁰ *Buergel*, Roger M. (04/2007): *Die Migration der Form*. – In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S.48.

⁷¹ Wittgenstein, Ludwig (1945, hier: 1984): PU, Teil I, Abschnitt 71. – S.280.

Auch die Form-Migrations-Metapher arbeitet an der *Zersetzung* von Abstraktions- und Spezifizierungsprozessen. Sie hintertreibt die Prozesse der Kategorienbildung, indem sie das Klang- und Assoziativfeld der Sprache betritt. Im folgenden können lediglich einige Beobachtungen skizziert werden. Sowohl <Agora> als auch <Palmenhain> evozieren schon allein aus der Wirkungsmacht ihrer fremdsprachlich- bzw. lyrisch-klanglichen Qualität heraus Bilder vor dem inneren Auge und entwerfen auf diese Weise Orte, die es allenfalls in *artifiziellen* Vorstellungswelten, nicht jedoch in den *authentischen Kontexten* der s.g. „realen Welt“ gibt. Um so weniger, als sich allein in der fortwährenden Nennung der beiden Metaphern im Verlauf der Kunstvermittlung, konkrete Inhalte (wie z.B. die von Buergel immer wieder erwähnte Fotografie der unter einem Baum diskutierenden indischen Studenten in Santiniketán) in Sprach-Klangräumen der Imagination auflösen. In diesen Räumen ist es weniger das konventionalisierte Sprachwissen, sondern der Mut zur sinnlichen Wahrnehmung und zur daraus resultierenden singulären Erfahrung, die den Besucher auf den Spuren der Formen trägt. So wird ihm die Fähigkeiten abverlangt, über das Sehen, Suchen und Nicht-Finden visualisierter Formen Sinnbezüge herzustellen – auch oder gerade dort, wo es statt Palmen nur Stühle gibt wie in den Palmenhainen des Aue-Pavillons (vgl. Kap.2), *den* Projektionsflächen für Bilder und Vorstellungen.

Am Beispiel der Palmenhaine lässt sich verdeutlichen, was Buergel beabsichtigt, wenn er dem »Massenpublikum Komplexität schmackhaft machen«⁷² will, denn *schmackhaft gemacht* wird dem Besucher vor allem die sinnliche Erfahrung der nicht endenden Prozeduralität des eigenen Denkens. Sie wird dadurch angetrieben, dass der Besucher kontinuierlich Differenzen und Abweichungen zwischen evozierten Bildern gedanklich zu überbrücken gezwungen ist. »Die Ausstellung handelt vom Dazwischen.«⁷³ In dieser Sphäre der Unlokalisierbarkeit verortet Kunstvermittlung ihre »Ereignishaftigkeit, ihre eigene Performativität [...], wo sie selber mit ästhetischen Wendungen beim Sprechen über Kunst zwangsläufig spielen muss, weil sie in einem ästhetischen Feld arbeitet«⁷⁴ Vor diesem Hintergrund, ist es das Denken selbst (nicht die Inhalte des Denkens), dass aktualisiert wird⁷⁵ und erfahrbar gemacht wird. Das Denken, dass sich ereignet, wenn man sprachlichen Klang mit visuellen Vorstellungen und sprachlichen Ausdrücken zu vergleichen und zu vereinigen sucht. Wenn man in der

⁷² R. Buergel und R. Noak im Interview mit Holger Liebs (15/06/2007): „*Wenn die documenta fertig ist, ist sie tot.*“ In: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/special/229/119086/index.html/kultur/artikel/137/117020/article.html>

⁷³ Ruth Noak im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): S.106.

⁷⁴ Ulrich Schötter in: <http://www.documenta-dock.net/#p79q205> [21.10.2008]

⁷⁵ Vgl. René Magritte: »Das Bild ist nicht Ausdruck des Denkens, sondern das Denken selbst.« – Zitiert nach: Sturm, Eva (2005): Vom Schießen und Getroffen-Werden. Kunstpädagogik und Kunstvermittlung ›Von Kunst aus‹. – Kunstpädagogische Positionen 7/2005. – Hamburg: Hamburg University Press. S.18.

Entbindung der subjektiven Empfindung vom rationalen Verstehen erst noch Worte finden muss. Indem der Besucher auf den Spuren der Formen »an die Grenzen des Sagens vordringt, [...] löst er die Benennung auf, und diese Auflösung nähert ihn der Wollust.«⁷⁶ Die Barthesche *Wollust*, muss in Bezug auf die *documenta* spezifiziert werden: Buergel selbst spricht von »intellektuellem Eros«⁷⁷ und implementiert in den Lust-Begriff das dialektische Gegenspiel von Intellekt und Sinnlichkeit, die in der »ästhetischen Erfahrung« ihr Wirkungsfeld entfaltet. Sie »lehr[t], die Lust auszuschöpfen, die entsteht, wenn man realisiert, dass dieser bodenlose Grund ästhetischer Erfahrung wider alle Erwartungen trägt.«⁷⁸ Dass Besucher für die empfundene Lust mitunter nicht immer adäquate Formulierungen sondern *gar keine* finden, liegt in der Natur von Komplexität:

»Und die Möglichkeit, dass das alles vollkommen ins Leere läuft – auch das ist möglich. Sie [die Bilder, R.Z.] können auch nur ein ganz bestimmtes Gefühl vermitteln, und wenn sich das beim Betrachter nicht einstellt, dann ist das leider so.«⁷⁹

Die (unausgesprochene) Umfunktionalisierung des Sprachgebrauchs vom »explorative use« zum »constructive use«⁸⁰ bestätigt die *documenta* »nicht nur als Repräsentationsfläche, sondern als Produktionsformat«⁸¹. Zwischen den Grenzverläufen von Bildungssystem und Kunstsystem⁸² markiert der Rollenwechsel vom Rezipienten zum Wissensproduzenten den Unterschied von »bloßer Konsumhaltung und emanzipatorischen Anspruch« (vgl. Kap.1). Da dies den Erwartungen – und vermutlich auch der Kompetenz – vieler Betrachter zuwiderläuft, bleibt zu fragen, ob die Migration der Formen von den Besuchern als *Freiheit* des Assoziierens und Handelns wertgeschätzt wird oder ob sie ihr Handeln in der »Beliebigkeit annulliert«⁸³, sich selbst gar »entmündigt«⁸⁴ fühlen. Dies zu beurteilen bedarf weiterreichender Umfragen. Mit Botho Strauss möchte man als Sprach-Experte zu bedenken geben: »Man unterschätze nicht die »Boten-

⁷⁶ Barthes, Roland (frz. 1973, hier: dt. 1974): *Die Lust am Text*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.67.

⁷⁷ Roger M. Buergel (12/2006) in: <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1289> [08.09.2008]

⁷⁸ Buergel, Roger M. (21/04/2007): *Die Migration der Form*. – In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S.48.

⁷⁹ Ingolf Kern in: <http://www.documenta-dock.net/#p86q205> [21.10.2008]

⁸⁰ Iske, Stefan (2001): *Hypertext als Technologie des Umgangs mit Informationen*. – In: *Spektrum Freizeit* 23 (2001) 1, S. 91-110, hier: S.98.

⁸¹ Pressemitteilung *documenta 12* (20/06/2007): <http://bildungsklick.de/pm/53634/documenta-12-halle/> [05.11.2008]

⁸² Vgl. Schötter *dock*

⁸³ Vgl.: Haase, Armine (09/2007): S.62.

⁸⁴ Vgl.: Jörg Heiser in: <http://www.documenta12blog.de/?p=659#more-659> [29.10.2008]

stoffe« der Sprache. Es gibt geisthemmende und geiststimulierende Begriffe.«⁸⁵

In jedem Fall offenbart sich während der Wanderung durch die Ausstellungs-Architektur der *documenta* in der Ambiguität des von Buergel verwendeten Ausdrucks *Korrespondenz* die zeichentheoretische Tragweite des Vermittlungskonzepts: Verstanden nicht nur als stetiger *Wechsel* von Formen zu Inhalten (und zurück), sondern auch als *Entsprechung* im Sinne eines funktionierenden Sinnzusammenhangs⁸⁶. Kein anderer als Saussure selbst ebnet für einen „form-migrations-orientierten“ Entwurf den Weg: »Wie kann man das ungeheure Mißverständnis begreifen, das das Nachdenken über die Sprache beherrscht? Man setzt doppelte Terme an, zu denen eine Form, ein Körper, eine phonetische Einheit gehört – und eine Bedeutung, ein Begriff, etwas Geistiges. Wir [hingegen, R.Z.] sagen zuerst, daß die Form dasselbe ist wie die Bedeutung [...] Wir erklären, daß Ausdrücke wie die Form, der Begriff; die Form und der Begriff; das Zeichen und die Bedeutung für uns von einer völlig falschen Sprachauffassung [langue] geprägt sind.«⁸⁷

Im leergepumpten Becken: Produktives Dilemma⁸⁸ im bloßen Leben. Das Scheitern sprachlicher Autonomie im Wirkungsraum der Kategorisierung

Relativ unbeachtet ist, dass Saussure selbst einer der größten Zersetzer der Sprachauffassung ist, die als »paradigmenkonstitutives Großereignis«⁸⁹ bis in den Dekonstruktivismus hinein unter seinem Namen wirkt. Obwohl Teile des Nachlasses seit den 1950er Jahren publiziert wurden⁹⁰, sieht sich die Forschung bis heute gezwungen, die »Sprachidee Saussures« abzugrenzen von »[...] jenem Paradigma, daß die Komparatistik des auslaufenden 19. Jahrhunderts unter dem Namen *Strukturalismus* abzulösen begann [...]. Saussure war [...] kein Begründer jenes Strukturalismus, der im ›Cours de linguistique générale‹ seine Geburtsurkunde gefunden zu haben glaubte. Daran, daß Saussure [...] nicht als der Autor des ›Cours‹ gelten kann, dürfte heute kein Zweifel mehr bestehen«⁹¹

Aufklärung im Dienste der Weiterentwicklung linguistischer Theoriebildung ist notwendig, wenngleich es an dieser Stelle weniger um eine Neu-

⁸⁵ Strauss, Botho (2000): [ohne Titel] *Essay* – In: *Zeit online*. Ausgabe 52/2000, S.59.

http://www.zeit.de/2000/52/200052_1-strauss.xml?page=all [01.10.2008]

⁸⁶ Vgl. Roger Buergel im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): S.108.

⁸⁷ Saussure, Ferdinand (frz. 2002, hier: dt. 2003): *Wissenschaft der Sprache*. Neue Texte aus dem Nachlaß. – Hrsg. u. mit einer Einleitung versehen v. Ludwig Jäger. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.103 f.

⁸⁸ Mörsch, Carmen: *Verfahren, die Routinen stören*. S.24.

⁸⁹ Vgl. Jäger, Ludwig in Saussure, Ferdinand de (2003): S.17.

⁹⁰ Saussure, Ferdinand de (1954): *Notes inédites de F. de Saussure*. Publiées par Robert Godel. – In: *Cahiers Ferdinand de Saussure (CFS)* 12: 49-71.

⁹¹ Jäger, Ludwig in: Saussure, Ferdinand de (frz. 2002, hier dt. 2003): S.14.

Lektüre Saussures als vielmehr um die Frage zu tun ist, *warum* selbige so geringe Resonanz findet. Immer noch wird *Sprachwissenschaft* undifferenziert mit einem *Strukturalismus*-Begriff gleichgesetzt, der einzelne Aspekte, nicht jedoch Denkvoraussetzungen und Zusammenhänge einseitig akzentuiert: z.B. die Abkehr von Sprachwandelprozessen und individuellen Sprachgebrauchsformen; die Geschlossenheit des Sprachsystems, das auf dem Fundament besagter »doppelter Terme« gründet und sich in immer kleinere Einheiten segmentieren lässt; die Ableitung universaler (grammatischer) Regeln aus der Klassifizierung der funktionalen Beziehungen dieser Einheiten zueinander; die Einebnung neuer Einzelfälle und Varianten in den Regel-Struktur-Apparat; die Systematisierung des Wortschatzes durch die Beschreibung von Form-Inhalts-Konstellationen und semantischen Merkmalen.

Übersehen wird von derlei komprimierten Darstellungen, dass sowohl Saussures »epistemologische Reflexion des Sprachproblems«⁹² als auch der *Cours* den Modellcharakter des Vorgestellten und damit die Begrenztheit des eigenen Erkenntnisbereichs sehr wohl thematisieren: Kein »konkretes Objekt« sei Sprache, sondern »der Gesichtspunkt [sei es], der das Objekt [die Sprache, R.Z.] erschafft«⁹³, denn »nirgends bietet sich uns der Gegenstand der Sprachwissenschaft als Ganzes dar«⁹⁴. In diesem »Dilemma« erlauben »die Dichotomien eine prägnante und ungemein eingängige Strukturierung des komplexen Phänomens Sprache und erleichtern eine erste Orientierung in jeder Diskussion, die systematische Aspekte [!] von Sprache zum Gegenstand hat.«⁹⁵

Was für die einen *Dilemma*, ist für die anderen eine (*Er-*)*Lösung*, und so unterliegt nicht nur der Gegenstand, der modelliert wird, nämlich die *Sprache*, sondern auch ihre Modellbildung einer Bewertung. Wird die systematisierende sprachwissenschaftliche Methodik selbst in ihren deskriptiven Ausrichtungen mitunter als normativ, gar präskriptiv empfunden und abgelehnt, so ist es doch eine geisteswissenschaftsgeschichtliche Tatsache, dass gerade die Eingängigkeit der Systematik der strukturalen Linguistik dazu verhalf, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Leitwissenschaft zu avancieren. Der Kunsthistoriker Andreas Hauser erinnert: »Die Übertragung ihrer Methoden und Kategorien auf die Gebiete von Literatur- und Kunstgeschichte enthielt die Verheißung, auch diese notorisch »unwissenschaftlichen« Disziplinen endlich der Willkür subjektivistischer Interpretation zu entziehen«⁹⁶. Wie ist die ambivalente Bewertung strukturalen Denkens zu erklären?

⁹² Ebd.: S.19

⁹³ CLG (frz. 1916, hier: dt. 21967): S.9.

⁹⁴ Ebd.: S.10.

⁹⁵ Gardt, Andreas (1999): *Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert.* – Berlin / New York: Walter de Gruyter. S. 290 f.

⁹⁶ Hauser, A.: *Kunstwerk und Sprache - ein schiefer Vergleich?* - In: *Kunstchronik*, 34. Jg., 1981. S.18 f., hier S.18.

Struktureles Sprachverständnis distanziert intelligible Welten von den sinnlich erfahrbaren. Sprache wird dabei nicht nur zu einem autonomen System, sondern zu dem dominierenden: Die Behauptung, dass »selbst der einfachste Akt der Wahrnehmung im Medium der Sprache geschieht«⁹⁷, avanciert zu einem Allgemeinplatz, so allgemein, dass er, was Nietzsche schon früher angeklagt hat, vergessen wird. Sprache ist »das Kampffeld, auf dem um Wirklichkeit gerungen wird, denn wer die Sprache beherrscht, ›die einzige Realität, die wir kennen‹ (Wagenfeld), der beherrscht das Denken.«⁹⁸ Die Fotografietheoretikerin Rosalind Krauss pointiert: »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.«⁹⁹ Es bedarf keiner größeren Interpretationsleistung, um in dieser *Für*-Sprache den platonischen Befreiungsversuch aus der Abhängigkeit der Bilderwelt¹⁰⁰ derjenigen zu erkennen, die im Geistigen souverän sich bewegend wähnen. Und es bedarf nur geringer philosophiegeschichtlicher Kenntnisse, um zu wissen, dass die Besetzung idealistischer bzw. realistischer Extrempositionen Gegenreaktionen erwarten lässt. Andreas Gardt führt aus: »Mit der Zunahme des Einflusses von Sprache auf die kognitiven Abläufe im menschlichen Bewusstsein, wird die Möglichkeit eingeschränkt, das Denken des Menschen und sein daraus resultierendes Handeln in der Welt als Resultat freier Selbstbestimmung zu begreifen.«¹⁰¹ Bei Menschen, die, wie Johannes Kirschenmann erklärt, den Drang verspüren, »sich in einem Kodifizierungssystem zu äußern, das eben nicht so stark regelgeleitet ist, oder [...] nicht so stark formatiert ist, normiert ist, kodiert ist wie andere symbolische Ausdrucksbereiche innerhalb unserer Kultur«, müssen die taxonomischen Prinzipien, nach denen Sprache in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts modelliert wurde – und über die Sprache dann die Welt –, auf Widerstand stoßen. Denn diese Menschen fühlen sich eingegrenzt in ihrem Streben nach »produktiv notwendige[r] Abweichung vom gegebenen Bestand zugunsten von Neuem und Querliegendem«¹⁰². In der Folge wird Sprache das Vertrauen aufgekündigt, ihr Modell zwangsläufig neu vermes-
sen: »Der Systembegriff, der einmal wie kein anderer bestimmt schien,

⁹⁷ Bollnow, Otto Friedrich (21966): *Sprache und Erziehung*. - Stuttgart: Urban Nr.100. S. 146. - Zitiert nach: Eschenbacher, Walter (1977): *Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende*. - Frankfurt a. M.: Peter Lang / Bern: Herbert Lang. S.30.

⁹⁸ Ebeling, Adolf (1988): *Gehirn, Sprache, Computer. Unerreichte Natur, künstliche Intelligenz*. - Hannover: Heise. S.10.

⁹⁹ Vgl. Krauss, Rosalind (am.1978): *Nadar nachspüren*. – In: Dies. (dt.1998): *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. – München: Wilhelm Fink.S.33.

¹⁰⁰ Vgl.: Sontag, Susan (am.1977): *Die Bilderwelt*. – In: Dies. (dt.1993): *Über Fotografie*. Frankfurt a. M.: Fischer S.146-72.

¹⁰¹ Gardt, Andreas (1999, Kap. 5.1.): *Sprache und Denken: Wilhelm von Humboldt*. – S.230-245, hier: S.242.

¹⁰² Johannes Kirschenmann in: <http://www.documenta-dock.net/#p60q156> [27.07.2008]

Ordnungen in die Dinge und in ihre Beschreibung zu bringen [...], formuliert heute das Phänomen der Oszillation.«¹⁰³

Die Formulierung Baeckers ist mit Bedacht gewählt, denn indem sie den Ausdruck *System* aufgreift, seine begriffliche Neufassung aber als ein *Oszillieren* beschreibt, erlaubt sie, den Fokus auf einen im „Sprachrätsel“ der *documenta* tief verankerten Zwiespalt zu lenken: Sprachkritik wie Bildkritik berührt die Stellung des Menschen in der Welt. Dieser treibt wiederum auf der Grundlage von Ichgefühl und Weltanschauung seine Kritik in eine bestimmte Richtung. Im Falle der *documenta* führt der Weg nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, weg von systematisch strukturierten Sprachrastern hin zu einem neuen Kult alles Bildhaften. Im Gegenteil, Kritiker zitieren eine Aussage Buergels, der zufolge er »Optik sowieso für eine völlig überschätzte Kategorie«¹⁰⁴ halten soll. In diesem Sinne zeugt denn die Tatsache, dass die *documenta 12* neben den textübertollen *Magazinen* auch ein nahezu textfreies, ebenfalls zur Navigation einladendes *Bilderbuch* veröffentlicht hat, von der Egalität alles Sprachlichen und Bildhaften. Die »radikale Skepsis«¹⁰⁵, mit der Buergel seinen »Blick auf die Welt« selbst charakterisiert, entzieht in einem Rundumschlag *allen* Ausdrucks- und Strukturierungsformen, die das Angebot klarer Aussagen illusionieren, ihren Sinngestaltungsraum. Es geht darum, »Breschen zu schlagen, um Dinge zu verunklaren«, denn mit der Eindeutigkeit verschwindet die Komplexität¹⁰⁶ und mit ihr die Vielfalt an Möglichkeiten, an Denk- und Handlungsfreiräumen.

In diesem Streben nach Autonomie kehrt das Vermittlungskonzept der *documenta* nicht nur bestehende Strukturmodelle in ihr Gegenteil – damit würde sie neue Oppositionen aufbauen –, sondern es vollzieht eine doppelte »Umwertung aller Werte« (Buergel entleiht sich diese Wendung Nietzsches¹⁰⁷), die vielleicht am ehesten den Menschen gegenwärtig wird, die nach Ausdrucksformen für Sinn suchen (im Gegensatz zum Herauslesen von Sinn aus bestehenden Formen). Die Schriftstellerin Juli Zeh beschreibt im *www.documenta-dock.net* die formschöpferische Arbeit des Schreibens als einen zweistufigen Prozess.¹⁰⁸ Das, was sie beim ersten Schreiben »hinrotze«, sei »eine Form von Schreiben, die mit Gelesenwerden paradoxerweise nichts zu tun hat«, die gar nicht für andere bestimmt sei – ein »isola-

¹⁰³ Baecker, Dirk (2008): *Wozu Systeme?* – Berlin: Kulturverlag Kadmos. S.7.

¹⁰⁴ Hoch, Jenny (2007): *Rohrstockhiebe in Arkadien*. – Spiegel-Online, 14.06.2007.

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,488499,00.html>

¹⁰⁵ Roger M. Buergel im Interview mit Heinz-Norbert. – In: Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): S.120.

¹⁰⁶ Vgl.: Ruth Noak im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (09/2007): S.116.

¹⁰⁷ Buergel, Roger (10/09/2007): *Ängste im Machtfeld. Eine Kritik an der Kritik der Documenta*. – DER SPIEGEL 37/2007, S.182. <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=52909373&top=SPIEGEL>

¹⁰⁸ Vgl.: Juli Zeh im: <http://www.documenta-dock.net/#q51> [07.11.2008]

tionistischer Zugriff auf Literatur«. Erst, wenn es darum ginge, Texte für andere lesbar zu machen, sei es notwendig »Form zu schaffen«. Sie unterwerfe sich diesem Arbeitsprozess des »Text-Organisierens«, den sie für sich selbst gar nicht benötige, um »anderen etwas geben zu können«. Juli Zeh thematisiert die poetologische Notwendigkeit, in der gestalterischen Arbeit ihren zunächst höchst „formlosen“ Privatcode zu konventionalisieren (im Saussureschen Sinn) und damit für andere verstehbar, sich selbst mittelbar zu machen. Diese Notwendigkeit überführt Urs Lüthi in seinen künstlerischen Arbeiten in die Negation und thematisiert sie auf diese Weise als existentielle Grenz-erfahrung:

»Ich denke, ein Künstler – oder überhaupt ein Mensch – [...] ist natürlich irgendwo – ob er das bewusst tut, oder nicht – immer ein Ordnungssuchender. Er versucht, Dinge zu erfahren, er versucht, Dinge zu ordnen, er versucht sie in ein Raster zu kriegen, um es zu verstehen. Also, man sucht nach Prinzipien: *Wie könnte die Welt funktionieren?* – Ich glaube, meine Arbeit handelt eigentlich vom Gegenteil: vom Scheitern. Weil ich immer mich zeige, d.h., [...] den Stellvertreter Urs Lüthi, der den Menschen darstellt, der in diesem Chaos oder in dieser Ordnung oder Nicht-Ordnung versucht zu funktionieren. Und eigentlich zeige ich ja schlussendlich immer das Scheitern und das Vergehen daran, das Verschwinden daraus. Natürlich immer in der Hoffnung oder der Sehnsucht, dass das dann so etwas wie so kleine Ordnungen wieder gibt, und so, ja? Also, dieser Drang, eben nicht unterzugehen, den der Mensch schließlich hat.«¹⁰⁹

Kognitionspsychologen und Neurobiologen begründen das Bedürfnis des Ordners und Kategorisierens, mit dem *Drang*, »die eigene Identität trotz vielfältigster Störungen konstant zu halten.«¹¹⁰ *Kategorien* werden dabei verstanden als Schaltstellen zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein, die die individuell-singuläre Erfahrung typisieren: »Categorization provides the gateway between perception and cognition. After a perceptual system acquires information about an entity in the environment, the cognitive system places the entity into a category.«¹¹¹ Über die Bildung von hierarchisch organisierten Kategoriensystemen hinaus jedoch sind die an der Kategorisierung beteiligten kognitiven Teilleistungen (Extraktion der Merkmale von Mustern, die Bildung von Invarianten und ihre Neukontextualisierung, die Generalisierung von Invarianten in reproduzierbaren Repräsentationsformen, Reflexion, Interaktion etc.) »eine der Grundvoraussetzungen für die Emergenz menschlicher Kulturen«. Denn in ihrem Zusammenspiel vermögen kognitive Teilleistungen, Systeme von fast be-

¹⁰⁹ Urs Lüthi im: <http://www.documenta-dock.net/#p52q132> [05.09.2008]

¹¹⁰ Singer, Wolf (1984): *Neurologische Anmerkungen zum Wesen und zur Notwendigkeit von Kunst*. – In: Atti della Fondazione Giorgio Ronchi, Anno XXXVIII, No. 5-6, settembre-dicembre 1983. Pagg. 527-546, hier abweichende Seitenzählung: S.9.

¹¹¹ Barsalou, Lawrence W. (1992): *Cognitive psychology. An overview for cognitive sciences*. – Hillsdale NJ: Erlbaum. S.15. – Zitiert nach Löbner, Sebastian (2003): S.256.

liebig hoher Komplexität hervorzubringen.¹¹² So ordnen »Systeme [...] für einen Beobachter [nicht nur] den Zusammenhang von Freiheit, Blindheit und Anhängigkeit«¹¹³. Sie bieten den Künsten auch die Möglichkeit, diesen Zusammenhang als Spielräume auszuloten. »Spielräume der Sache ebenso wie Spielräume des eigenen Einfallsreichtums und Spielräume der Macht ebenso wie Spielräume der Ohnmacht.« Eindrucksvoll beschreibt Nietzsche den Zusammenhang von Begriffssystemen und metaphorisch-künstlerischen Spielräumen, sowie die Stellung des Menschen im Spannungsfeld dieser Pole: »Jener Trieb zur Metaphernbildung, jener Fundamentaltrieb des Menschen, den man keinen Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde, ist dadurch, dass aus seinen verflüchtigten Erzeugnissen, den Begriffen, eine reguläre und starre neue Welt als eine Zwingburg für ihn gebaut wird, in Wahrheit nicht bezwungen und kaum gebändigt. Er sucht sich ein neues Bereich seines Wirkens und ein anderes Flußbette und findet es im Mythos und überhaupt in der Kunst.«¹¹⁴

Mit Nietzsche betrachtet, stellt das Konzept der *documenta* nicht nur das systematisierende Denken auf die Probe. Die Entbindung der Kommunikationsmöglichkeiten des Menschen aus ihrer evolutionären Bedingtheit fordert gewissermaßen die *conditio sine qua non* kommunikationsorientierter wie künstlerischer Sprache heraus. Die Crux an der hier vollzogenen Erklärung des *documenta*-„Sprachrätsels“ ist, dass Nietzsche zwischen *Wahrheit* der Spielräume und *Lüge* der Begriffsbildung eine eindeutig bewertende Position zugunsten des Mythos und der Kunst bezieht. Dass aber auf der *documenta* für viele Besucher »trotz spürbarer Bemühungen kein Zauber und keine neuen Mythen entstehen wollen [...]«¹¹⁵. Vielleicht liegt das daran – und hier zeigt sich die Abhängigkeit der »Gebrauchsweisen« vom Selbstverständnis der Gebrauchenden –, dass das Team der *documenta* im Gegensatz zu den Ausstellungsbesuchern – und im übrigen auch zu Nietzsche – am Pendeln zwischen *Wahrheit* und *Lüge* offenbar gar nicht leidet: Dort wo Lüthi *hofft* oder *sehnt*, wenigstens *kleine Ordnungen* zu finden, setzt die *documenta* das zersetzende Konzept der Migration der Formen. Dort wo Lüthi vom *menschlichen Drang*, *eben nicht unterzugehen*, spricht, bewundert Noak an Buergel die bewusste Selbstauflösung im Sinne der Kultivierung eines Selbstverhältnisses¹¹⁶.

Die Sorglichen fragen heute: »wie bleibt der Mensch erhalten?« Zarathustra aber fragt als der einzige und erste: »wie wird der Mensch über-

¹¹² Vgl. Singer, Wolf (1984): S.4f.

¹¹³ Baecker, Dirk (2008): S.7.

¹¹⁴ Nietzsche, Friedrich (1873): WL - KSA. – S.887.

¹¹⁵ Haase, Armine (09/2007): S.47.

¹¹⁶ Ruth Noak im Interview mit Heinz-Norbert Nocks. – In: Nocks, Heinz-Norbert (2007): S.115.

wunden?»¹¹⁷ Die *documenta* gibt eine Antwort, die *jenseits der Semantik* liegt: Durch Scheitern. Für die meisten Menschen ist dies »bestimmt viel traumatischer verlaufen [als für Buergel]«¹¹⁸, so Noak. Auf der *documenta* ist Scheitern der Garant der Unentscheidbarkeit, der »große Ermöglicher[...] des Lebens, [der] große Verführer[...] zum Leben, das große Stimulans des Lebens [...]«¹¹⁹ In seiner positiven Umwertung wird Scheitern zum Positivum, zum Sprach-Exponat. Buergel erklärt: »die Documenta muss auch die Möglichkeit ihres Scheiterns ausstellen. [...] Das ist eine der entscheidenden Lektionen: Ob die Menschen Unentscheidbarkeit aushalten.«¹²⁰

Und so ist letztlich doch »die Sprache [...] das Haus des Seins.«¹²¹ Weil Scheitern im ideellen Sprachraum der Metaphern praktiziert wird. Wenngleich fraglich bleibt, welches existentielle Risiko die vom »Scheitern« Redenden selbst eingehen (vgl. das Schicksal des Seiltänzers im *Zarathustra*¹²²), so wird im Sinne des Gedankens Rosalind Krauss' doch einsichtig, welche Gestaltungsfreiräume sich den Sprachformungskundigen bieten: Die Metapher des Scheiterns programmatisch in das Konzept der *documenta* zu verankern, bedeutet, das Vermögen zu haben, das *Scheitern des bildungsbeflissenen Bürgertums* (vgl. Kap.1) einfach hinter sich zu lassen. Und so geht es denn in der Migration der Formen – als Methode des Scheiterns – *nicht* darum, ein Gegenkonzept zum strukturalen Denken zu entwerfen, sondern es gilt selbiges durch fortwährende Verschiebungen und Umwertungen der *Korrespondenz von Form und Themen* auszuschöpfen. Indem das Vermittlungskonzept der *documenta 12* die Vorstellung von Systemhaftigkeit zersetzt, schafft es den Freiraum, Formen strukturaler Ordnung, z.B. Begriffe, (neu) zu besetzen, zu vereinnahmen, wie Schutzschilder gegen das Publikum zu instrumentalisieren. Man könnte so weit gehen zu sagen, dass sich am Festhalten eines ganz bestimmten *Struktur-* und damit auch *Sprach-*Begriffs der Erfolg des *documenta-*Vermittlungsprogramms entscheidet. Dies müsste an umfangreichen Sprachuntersuchungen der dynamischen „Begriffsbildungs-zersetzung“-Praxis weiter nachgewiesen werden. Denn Buergel selbst formuliert die

¹¹⁷ Nietzsche, Friedrich (hier: 1982): *Also sprach Zarathustra. 4. Teil* – Nach der von Karl Schlechta hrsg. Ausg., München 1967. – Baden-Baden: Insel Verlag. S.288. [Za]

¹¹⁸ Ruth Noak im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (2007): S.115.

¹¹⁹ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente*. – Zitiert nach: Schlechta, Bd.III, 691f.

¹²⁰ R. Buergel und R. Noak im Interview mit Holger Liebs (15/06/2007): „Wenn die *documenta* fertig ist, ist sie tot.“ – In: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/special/229/119086/index.html/kultur/artikel/137/117020/article.html>

¹²¹ Heidegger, Martin (1949): *Über den Humanismus*. Frankfurt a. M.: Klostermann. S.5.

¹²² Nietzsche, Friedrich (1982): *Za*, 1.Teil, S.20f.

Aufgaben von Kunstvermittlung verständlicherweise in etwas anderen Worten:

»Man kann Leute auf ganz verschiedene Art und Weise führen. Also man kann ihnen, man kann so tun, als ob man wie so ein Akrobat da über alle Bedeutungsabgründe hinwegtanzt, und die verstehen nichts, haben aber das Gefühl, dass es zumindest einen gibt, der Bescheid weiß. Das ist das klassische Führerprinzip, mit dem Deutschland ja auch schon ganz gute Erfahrungen gemacht hat.

Und dann gibt es aber natürlich auch eine Möglichkeit, mit dem Publikum so zu arbeiten, dass die ganzen Fragwürdigkeiten und Bodenlosigkeiten und Offenheiten thematisiert werden, dass aber die Leute da auch nicht so einfach in eine Psychose gedrängt werden, wo niemand mehr irgendetwas versteht, sondern wo man diesen Prozess moderiert. So zu führen ist viel, viel schwieriger. Aber genau so zu führen, lernen wir im Rahmen von Documenta. Genau darauf zielt unser Vermittlungsprogramm ab.«¹²³

Eintauchen in Fragwürdigkeiten und Bodenlosigkeiten und Offenheiten: So zu führen ist viel, viel schwieriger. Gegen die Sprachvergessenheit in der Kunstvermittlung

Es wäre eine Untersuchung wert, im Textkorpus der *documenta* Aussagen zu finden, die nicht schon mit dem programmatisch-paradoxen Gestus des *Widerspruchs durch Eindeutigkeit*¹²⁴ irgendwo in ihr Gegenteil gewendet worden wären. Jede Erkenntnis, die man in der Auseinandersetzung mit dem hochkomplexen Ausstellungskonzept macht, ist irgendwo schon einmal von Buergel, Noak, Mörsch (...) nachgewiesen *und* widerlegt. Die *documenta* als Möglichkeitsraum eilt damit einer Möglichkeit voraus: ihrer in diskursiver Sprache formulierten Kritik. Der neuralgische Punkt in der Migration der Formen ist nicht die (Nicht-)Lesbarkeit ihrer Fahrten, ist nicht ein ge- oder misslungener Wissenstransfer, sondern es ist die sprachliche Unangreifbarkeit mit der sich das Universum der *documenta* (vgl. Kap.1) als ein metaphysisches¹²⁵ präsentiert. An anderer Stelle ließen sich interessante Parallelen ziehen zum surrealistischen »[...] Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens«¹²⁶. Hier sei veranschaulichend die Metapher des Kraft(-entziehenden-)Felds aktiviert: In der »Umwertung aller Werte«, kommt man mit der *documenta* über die *documenta* nicht hinaus und ohne sie

¹²³ Roger M. Buergel in: <http://www.documenta-dock.net/#p41q86> [28.07.2008]

¹²⁴ Ruth Noak im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (2007): S.116.

¹²⁵ Vgl. Ebd.:107.

¹²⁶ Breton, André (1924): *Erstes Manifest des Surrealismus*. – In: Ders. (dt. 192004): *Die Manifeste des Surrealismus*. – Deutsch von Ruth Henry. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S.26f.

nicht in sie hinein. Treffend titelt das Kunstmagazin *art*: »Gefangen im Palmenhain.«¹²⁷

Also: *Was tun?*¹²⁸ Als Strategie verstanden, erfüllt der konsequente Entzug von Kritik im Vermittlungskonzept der *documenta* eine grundlegende Funktion. Deren Tragweite erschließt sich erst aus dem Spannungsverhältnis von Kritik(un)fähigkeit, selbsterklärtem Rollenverständnis, Einstellung gegenüber dem Publikum und Verantwortungsbewusstsein. Inwiefern Sprache dabei eine Rolle spielt, wird zu fragen sein.

Offenbar trägt der »bodenlose Grund ästhetischer Erfahrung«¹²⁹ entgegen aller Proklamationen nicht das erwünschte Gros des Publikums, denn es regt sich, insbesondere auch bei Kunst-Experten, »vehement[e]r] Widerstand gegen die Darstellung einer Migration der Formen«¹³⁰. Und offenbar wird diese Form des *Scheiterns* vom Künstlerischen Leiter weitaus weniger gelassen akzeptiert als im Vorhinein behauptet¹³¹. Buergel bewertet die mitunter heftige Abwehr seines Ausstellungskonzepts als »Angst vor Verlust«. Seine Begründung deklariert den Kritiker zum *bedürftigen, an die Zwingburg der Begriffe sich klammernden Menschen*¹³² »Es herrscht«, so Buergel, »die Sorge, man könnte den Kanon, den man sich erkämpft hat, verlieren«. Ob die *documenta*-Macher ihrerseits von der unausgesprochenen Sorge getrieben werden, man könnte den von ihnen zur Konzeptbildung adaptierten Kanon entlarven (z.B. Nietzsche, Manifest des Surrealismus), sei dahingestellt. Es tut auch nichts zur Sache, denn eine solche Frage zu stellen, heiße, der Zirkularität des *documenta*-spezifischen *dialogischen Selbstgesprächs ohne Grund*¹³³ neue Energie zuzuführen – ein perpetuum mobile. Überdenkenswert aber ist Buergels Prädikation, der *Kritiker* sei *ängstlich*. Im *Machtfeld der Kunst*¹³⁴ artikuliert sich eine Hierarchisierung der Rollen von Kunst, Publikum / Kritiker und Kunstvermittler. Letzterer stellt sich als *Anwalt der Kunst*¹³⁵ mit der Performance seiner Selbstfindung „mutig“ zwischen Betrachteter und Werk:

»Unsere KunstvermittlerInnen sind machtbewusste Menschen. Das finde ich auch richtig, dass sie führen können – auch an der Nase herumführen können – auch das gehört zum Spiel dazu. Wir haben auf dieser

¹²⁷ Thon, Ute (27/07/2007): *Gefangen im Palmenhain*. – <http://www.artmagazin.de/kunst/491.html?p=1> [09.11.2007]

¹²⁸ Vgl.: <http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=0>

¹²⁹ Buergel, Roger M. (04/2007): *Die Migration der Form*. – In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S.48.

¹³⁰ Buergel, Roger (09/2007): <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=52909373&top=SPIEGEL>

¹³¹ Vgl.: Pressemitteilung dpa: *Buergel bürstet Documenta-Kritik ab*. – <http://www.tagesspiegel.de/kultur/Documenta-Roger-Buergel-Documenta;art15292,2374861>

¹³² Nietzsche, Friedrich (1873): *WL - KSA*, Bd.1. S.887.

¹³³ Vgl.: Breton, André (1924, hier: dt. ¹¹2004): S.33f.

¹³⁴ Buergel, Roger (09/2007): <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=52909373&top=SPIEGEL>

¹³⁵ Buergel, R. M. (21/11/2006): <http://bildungsklick.de/pm/53423/bildung-und-vermittlung-auf-der-documenta-12/>

documenta z.B. versucht, die autorisierte Sprecherposition zu dekonstruieren. Das geht natürlich nur, wenn man die auch besitzt. Das sind also Rollenverhältnisse, in ihrer Paradoxie, die man für sich entdecken und ausführen muss. Und wir können in der Kunstvermittlung der documenta 12 auch Leute verärgern, wenn's denn sein muss.«¹³⁶

Sieht Schötker sich noch als *Possenreißer* (im Sinne Nietzsches¹³⁷), so entwickelt der Kopf der *documenta* geradezu schamanische Kräfte: Die »Lust an der Provokation« im Dienste der *eigenen Emanzipation* (nicht die des zu bildenden Publikums) sieht Buergel »fast medizinisch: Die Resentiments, die die Leute haben, müssen heraus. Danach haben sie wieder einen klareren Blick. [...] ein großer Hygieneakt«.¹³⁸ Die Katharsis ist der Moment, in dem sich die Besucher »verabschieden« müssen vom Kunstvermittler »als einem, der die Richtung angibt«¹³⁹. Vermögen Kritiker und Publikum die Krisenerfahrung fortan nicht als *Lust* auszuschöpfen, so bewegen sie sich in der „selbstverschuldeten Unmündigkeit“. In einem Interview wird Buergel gefragt:

SZ: »Eigentlich sind Sie ja mit diesen Bildungsinselfen fein raus. Wenn die Documenta scheitert, liegt es an den Besuchern. Das würden Sie denen auf«. – Buergel: »So ist es.«¹⁴⁰

In der Verlagerung der Verantwortung werten sich Werte um, tauschen Vermittler und Publikum die Rollen: »Über das Publikum kann ich nur spekulieren. Die gute Atmosphäre in der Ausstellung fällt mir auf, das lange Verweilen, das konzentrierte Schauen, die Hingabe. Ich habe kein Problem, wenn mir die Alchemie dieses Prozesses letztlich unbekannt bleibt. Gut, der eine kommentiert dies oder jenes, aber ästhetische Erfahrung lässt sich selten mit den Händen greifen. Dazu ist sie zu vertrackt, zu immateriell, zu schwer in Worte zu fassen.«¹⁴¹

Die »vorbehaltlose Sprache«¹⁴², die in fortwährender Umformung das *Scheitern* abzubilden vermag, entfremdet die Gesprächspartner einander. Sie behandelt, das erkannte schon Breton, »das Denken [d]es Gegenübers als feindlich«. Und so bleibt letztlich nur eine Frage: Soll in den Palmen-

¹³⁶ Ulrich Schötker im Interview mit Claudia Jentsch, September 2007 - <http://www.documenta12.de/1390.html?&L=0>

¹³⁷ Nietzsche, Friedrich (1982): *Za*, 1. Teil, S.20.

¹³⁸ „*Wir sind ein bisschen konventionell geblieben*“ – Roger Buergel und Ruth Noak im Interview mit Johanna und Luca di Blasii. HAZ, 06.09.2007. – <http://www.haz.de/newsroom/kultur/zentral/kultur/art180,112387> [13.11.2007]

¹³⁹ Thon, Ute (27/07/2007): *Gefangen im Palmenhain*. – <http://www.artmagazin.de/kunst/491.html?p=1> [09.11.2007]

¹⁴⁰ R. Buergel und R. Noak im Interview mit Holger Liebs (15/06/2007): „*Wenn die documenta fertig ist, ist sie tot.*“ In: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/special/229/119086/index.html/kultur/artikel/137/117020/article.html>

¹⁴¹ Buergel, Roger M. (10/09/2007): *Ängste im Machtfeld. Eine Kritik der Kritik der Kasseler Documenta*. – In: *Der Spiegel*, 37/2007, S.182. <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=52909373&top=SPIEGEL>

¹⁴² Breton, André (1924, hier: dt. 1904): S.32f.

hainen überhaupt gesprochen werden? – Auch dies ein Topos der Sprachkritik: Das *Schweigen* als höchste Kunst der Kritik, als erhabenstes Eingeständnis des Scheiterns, als einzig adäquate Form der Darstellung unsagbarer Augenblickserlebnisse, als einziger Weg zu Unkonsumierbarkeit, Nicht-Identität¹⁴³ und Asozialität. Schon Roland Barthes vermerkt: »Asozialer Charakter der Wollust. Sie ist der abrupte Verlust der Sozialität, und dennoch folgt daraus kein Rückfall zum Subjekt (zur Subjektivität), zur Person, zur Einsamkeit: *alles* verliert sich, voll und ganz. Äußerste Tiefe der Heimlichkeit, Kinoschwärze.«¹⁴⁴

Schließt man den Bogen und beendet die in Kapitel 1 begonnene Erkundung des *www.documenta-dock.net*, so navigiert man sich früher oder später auf die Besucherseite. In der »subjektiven Nische des Einzelnen«¹⁴⁵ verfassen Jugendliche Antworten, die in der Vagheit ihrer Positionierung den von Buergel angestregten Bildungsprozess oder die von Heinz-Norbert Jocks betonte Notwendigkeit »mentaler [...] und sprachlicher Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk«¹⁴⁶ kaum erkennen lassen. Mag das durch den begrenzten Raum, der für Kommentare zur Verfügung steht, begründet sein, so formulieren immerhin eine nicht unerhebliche Anzahl an Beiträgen *ein* klares Bedürfnis: die Möglichkeit, irgendwo gedanklich anknüpfen zu können. »Nicht viel zu sagen, die Leute hatten Ansichten, die ich interessant fand.«¹⁴⁷ beschreibt Blanca ihre »Neuen Sichtweisen«. »Stimmt«¹⁴⁸, kommentiert Barbara lapidar den von ihr ausgewählten Video-Beitrag. Wird die Auswahl der jeweiligen Videos begründet, so offenbart sich in den kleinen Notizen nicht selten die Suche nach Orientierung in der Vieldeutigkeit. Carina, Klasse 11c: »[...] da ich mich am besten mit dieser Antwort, auf die Frage *Was ist Kunst?*, identifizieren kann. Denn Kunst ist für mich ein weitläufiger Begriff, der mehrere Möglichkeiten umfasst, Kunst auszudrücken und zu deuten.«¹⁴⁹ Die Suche nach der Ich-Positionierung äußert sich auch in der Problematisierung von Pluralität und (emotionaler) Offenheit des Ausstellungs-Konzepts: »Ich habe die Videos nach der Frage *Was kann Kunst erreichen und wo liegen ihre Grenzen ausgewählt!* Diese Frage fand ich interessant in Bezug auf die Documenta, da die künstlerische Freiheit sehr groß war, und man konnte keine Grenzen erkennen (z.B. Provokation/Ausdruck/Anspielung).«¹⁵⁰ Entsprechend versucht Theresa, sich mit der Wahl ihrer Videos selbst

¹⁴³ Roger M. Buergel im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. – In: Jocks, Heinz-Norbert (2007): 139.

¹⁴⁴ Barthes, Roland (frz. 1973, hier: dt. 1974): S.59.

¹⁴⁵ Kirchner/Kirschenmann, 2004:5. – Zitiert nach: Peez, Georg (32008): S.122 f.

¹⁴⁶ Heinz-Norbert Jocks - <http://www.documenta-dock.net/#p65q170> [08.09.2008]

¹⁴⁷ Blanca Heroven: *Neue Sichtweisen* – <http://www.documenta-dock.net/#u29>

¹⁴⁸ Barbara Negel: *Künstlerin*. – <http://www.documenta-dock.net/#u22> [10.09.2008]

¹⁴⁹ Carina S.: *Carina*. – <http://www.documenta-dock.net/#u62> [10.09.2008]

¹⁵⁰ Theresa von Dallwig, 11e. – <http://www.documenta-dock.net/#u63> [10.09.2008]

Grenzen zu ziehen. Derer bedürfen sogar die Kunstvermittler der *documenta 12*, die offenbar befürchten, der ihnen zugetragenen Aufgabe nicht gewachsen zu sein. Moritz Unger sieht sich bestätigt in Statements von Chris Dercon, Johannes Kirschenmann und Roger M. Buergel: »Diese Positionen beruhigen mich sehr und ermutigen mich für mein Vermittlungskonzept auf der *documenta 12*.«¹⁵¹

Will man »das Publikum gern mit seiner kompletten Ignoranz konfrontieren«¹⁵² (so wird es Buergel in den Mund gelegt) scheint die Aussicht auf emanzipatorischen Ertrag vermittlerischer Bemühungen gering. *Was tun?* Die vorliegende Untersuchung betrachtet es nicht als ihre Aufgabe, den Ethos der *documenta* zu bewerten. Moralisch fühlt sie sich für das *Scheitern* der *documenta* nicht verantwortlich. Das hier verfolgte Interesse liegt im Aufzeigen der sprachlichen Bedingtheit und Grenzverläufe auch derjenigen (Selbst-)Zersetzungsprozesse, in denen nicht mehr das Verstehen oder Vermitteln von Botschaften im Vordergrund steht, sondern der kreative Sprachumformungsprozess, nicht mehr die Normabweichung als zu sanktionierender Verstoß, sondern der »produktive Umgang mit dem Missverstehen«. Bazon Brock ergänzt: »Im Grunde kann man sagen, Kommunikation bietet ausschließlich die Möglichkeit, unvermeidliche Abweichungen, Missverständnisse etc. in produktive umzuwandeln. Sonst gibt es gar keine Möglichkeit, wirklich etwas Sinnvolles zu lernen.«¹⁵³ Sprachwissenschaft und Sprachvermittlung vermögen an der produktiven Umwandlung von sprachlichen Missverständnissen anzudocken. Denn sie verfügen über die Wissensbestände, die sprachlich Neues, Querliegendes, Umwertendes und Umgewertetes überhaupt erst als Formen von Missverständnis sichtbar werden lassen. *Das stärkste Missverständnis*, so könnte man in Anlehnung an Breton sagen, »ist das, das von einem höchsten Grad von Willkür gekennzeichnet ist; für das man am längsten braucht, um es in die Alltagssprache zu übersetzen, sei es, daß es einen besonders hohen Grad an offenkundiger Widersprüchlichkeit aufweist, sei es, daß einer seiner Ausdrücke merkwürdig verborgen bleibt.«¹⁵⁴

Der zurückgelegte Weg migrierender Sprach-Formen kann allerdings nur dann eingeschätzt – und auch nur dann als Lustgewinn geschätzt werden –, wenn man Formen ahnt, von denen die Form des Missverständnisses abweichen könnte. Jene sind zu orten in der historisch gewachsenen bzw. normgerechten, konventionalisierten Sprache. Ihr Auffinden bedarf bisweilen – um mit Noak zu reden – der »Hingabe, jahrelanger Hingabe.

¹⁵¹ Moritz Unger: *Vermittlungskonzept*. – <http://www.documenta-dock.net/#u4> [10.09.2008]

¹⁵² Vgl.: Hoch, Jenny (06/2007): <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,488499-2,00.html> [05.11.2008]

¹⁵³ Bazon Brock auf die Frage *Tragen ästhetische Erfahrungen zur Kommunikation bei?* – In: <http://www.documenta-dock.net/#p17q44t39>. [eingesehen am 02.09.2008]

¹⁵⁴ Breton, André (1924, hier: dt. ¹¹2004): S.36.

Man kann [Sprache, R.Z.] nicht so einfach unterm Arm mitnehmen.«¹⁵⁵ Je größer die auszulotende Differenz¹⁵⁶ zwischen den widersprüchlichen oder nie zu findenden Formen, desto stärker der »Funken« (Breton), der das *Aktivierungsmoment der Bildung* entzündet. Die Hitze der Glut vermag Sprachspitzen zu härten, die auf die Fassaden einer über Kritik erhabenen Ausstellungs-Architektur *treffen* (vgl. die Verwendung des Bildes bei Eva Sturm¹⁵⁷ und Roland Barthes¹⁵⁸). Ob diese Spitzen die Mauern der Unanreifbarkeit durchbohren und (gleich dem Barthes'schen *punctum*) ein »kleines Loch« hinterlassen anstatt an den Mauern abzuprallen, hängt selbstverständlich von den »Gebrauchsweisen« ab, in denen Sprachwissenschaft ihre Wissensbestände einsetzt bzw. von den Gebrauchsweisen, die Sprach-Kunst-Vermittlung im Rahmen der Reflexion ihrer Kompetenzbereiche und medialen Voraussetzungen gelten lässt.¹⁵⁹ Eine Beschreibung dieser Gebrauchsweisen gilt es zu durchdenken.

Susan Sontag konstatiert mit kritischem Blick auf die Überproduktion unserer Gegenwartskultur, dass das »sinnliche Erlebnis [...] sich heute [in den Kunstwerken, R.Z.] nicht mehr ohne weiteres voraussetzen [lässt]«, weil »die optischen Eindrücke [...] unsere Sinne bombardieren. [...] Das Ergebnis ist ein stetig fortschreitender Rückgang der Schärfe unserer sinnlichen Erfahrung«. Wenn sie folgerichtig appelliert, dass die Aufgabe des Kritikers (man denke *VermittlerIn*) »im Hinblick auf diesen Zustand unserer Sinne, unserer Fähigkeiten [...]« zu bestimmen sei¹⁶⁰, so kann man nun, durch *dock* und *documenta* erfahren, ihre Forderung konkretisieren: »Heute geht es darum, dass wir unsere Sinne« – *namentlich: unseren Sprach-Sinn* – »wiedererlangen. Wir müssen lernen« – *und lehren* – *Sprache*, »mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen.«

Wenn das kreative Zusammenspiel sinnlicher und intellektueller Dimensionen von Sprache einen Ort hat, dann wohl im Freiraum der Kunst (was nicht heißt, dass es nicht auch an anderer Stelle Wirkung zeitigt und

¹⁵⁵ Vgl.: Ruth Noak im Interview mit Holger Liebs (15/06/2007):

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/special/229/119086/index.html/kultur/artikel/1/137/117020/5/article.html>

¹⁵⁶ Auf Paul Grice' Theorie der Implikatur sei hier nur verwiesen. Hierbei handelt es sich um Interpretations- oder Umdeutungsverfahren der Sinnerschließung, deren Denk Voraussetzungen in Sprach-Kunst-Vermittlungszusammenhängen entsprechend angepasst werden müssten. Grice, Paul (1975): *Logic and Conversation*. – In: Cole, P. / Morgan J.L. (Hrsg.): *Speech acts*. New York, S.41-58.

¹⁵⁷ Sturm, Eva (2005): *Vom Schießen und Getroffen-Werden. Kunstpädagogik und Kunstvermittlung »Von Kunst aus«*.

¹⁵⁸ Barthes, Roland (1980, hier: dt. 1989): *Die helle Kammer*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.35.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu: Wetzel, Tanja (2004): *Kunstpädagogik und Medien. Was heißt eigentlich »kompetent«?* – In: Kirschenmann, Johannes / Wenrich, Rainer / Zacharias, Wolfgang (2004)(Hrsg.): *Kunstpädagogisches Generationengespräch. Zukunft braucht Herkunft*. – München: Kopaed. S.412-416.

¹⁶⁰ Vgl.: Sontag, Susan (1964): *Gegen Interpretation*. – In: Dies (2003): *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. – Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 11-22, hier S.22.

der Betrachtung verdient). Im Rahmen eines Kunstkonzeptes, das Kunst mittelbar, nämlich aus seiner (sprachlichen) Vermittlung heraus definiert, müssen wir lernen und lehren, Sprache medial zu begreifen. Das Ausdrucksmedium Sprache kann im Dienste unterschiedlicher Interessen und Wirkungsweisen vielfältigst geformt, funktionalisiert und erfahren werden. Funktionale Unterschiede von der Informationsvermittlung bis hin zur kreativen Wort-Klang-Schöpfung geben ihrerseits Interpretations- und Denkanstöße. Sprache medial zu begreifen, schließt die Einsicht der Notwendigkeit ein, das mit Sprache Machbare in den Auseinandersetzungsprozess um Kunst und den in ihr formulierten Bedingungen des Menschseins zu integrieren. Und es setzt eine Fähigkeit voraus, die die Sprachdidaktik wie selbstverständlich zu ihren Denkvorsetzungen zählt: »die Relativierung der eigenen Sprache und ihrer Wichtigkeit«¹⁶¹, um die Sprachbewusstheit zu sensibilisieren. Eine um Sprache wissende Herangehensweise *dekonstruiert* – selbstverständlich – die *autorisierte Sprecherposition* von Kunstvermittlern und Sprechenden überhaupt. Weil sie die Aufforderung ernst nimmt, Begriffe, wie den des *Scheiterns*, verstanden als 'Stimulans kritischer und kreativer Positionierung in der Welt', der *Konsumierbarkeit* zu entziehen.

¹⁶¹ Glinz, Hans: *Geschichte der Sprachdidaktik*. – In: Bredel, U./ Günther, H. / Klotz, P. e.a. (Hrsg.)(²2006): *Didaktik der deutschen Sprache*. – 2., durchges. Aufl., 1.Tb. – Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh. S.17-29, S.26.

Stephanie Nickel (Gießen)

Familienfotografie: Medium – Speicher – Brücke

Sprechende Bilder? Fotografie als Redeanlass und Medium

Mutter: Da! Das war mein Vater als er aus der/
Tochter1: Ach ja.
Mutter: /Gefangenschaft zurück kam. Da sieht er aus/
Tochter2: Ganz rechts?
Mutter: /Hier! Da sieht er aus wie der Schindler¹, im Film.²

Eine Familienfotografie weckt nicht nur Erinnerungen an die eigene Vergangenheit und Lebensgeschichte, sondern ruft auch Assoziationen und Verknüpfungen zu anderen Bildern und Narrationen auf, wie dieses Beispiel zeigt. Fotografie ist also mehr als eine Dokumentation von Erlebtem. Was sie unter verschiedenen Perspektiven leisten kann, soll hier anhand aktueller Interviewbeispiele³ untersucht werden. Dabei verfolge ich die These, dass eine Fotografie dann eine besondere Wertzuschreibung erhält, wenn es zu einem Objekt der Gegenwart wird, also eine Aktualisierung erfährt.

Wenn man den Gebrauch von Fotografien näher betrachtet, scheinen sie ein gewisses Eigenleben zu führen: Sie fungieren nicht nur als Redeanlass, sondern der Betrachter kann den Eindruck haben, das Bild⁴ selber spräche zu ihm, würde ihm etwas mitteilen wollen oder hätte gar eine Botschaft. „La photographie n'est jamais qu'un chant alterné de 'Voyez', 'Vois', 'Voici' [...]“⁵ stellt Roland Barthes in seinen Überlegungen zum Wesen der Fotografie 1980 in „La chambre claire“ fest.

¹ Protagonist des Films „Schindlers Liste“ (1993). Regie: Steven Spielberg.

² Interview „UCKS“. Familiengespräch am 27.12.2007 mit Vertretern der jungen und mittleren Generation. Hier: 00:03:39-3 bis 00:03:48-61.

³ Alle Interviewbeispiele entstammen einer laufenden qualitativen Forschung, die ich im Rahmen meines Promotionsprojektes zur familialen Erinnerungspraxis anhand von Fotografien am *International Graduate Centre for the Study of Culture* an der Justus-Liebig-Universität Gießen durchführe. Alle Personennamen oder Hinweise, die eine Identifikation der einzelnen Sprecher möglich machen würden, sind anonymisiert oder durch Pseudonyme ersetzt worden. Ein verkürztes Transkriptionsverzeichnis befindet sich am Ende des Textes.

⁴ Zur besseren Lesbarkeit wird der Begriff des Bildes synonym zu dem der Fotografie verwendet. Wird „Bild“ anders als „Fotografie“ verstanden, so ist dies eindeutig durch Spezifikation oder Kontextualisierung kenntlich gemacht.

⁵ Roland Barthes (1980): *La chambre claire. Notes sur la photographie.* Gallimard, Paris. S. 16. Deutsch: „[...] Die PHOTOGRAPHIE ist immer nur ein

Dieser „chant alterné“, der „Wechselgesang von Rufen“, ist in seiner Abfolge weder orts- noch zeitgebunden. So kann ein „Ruf“ eines solchen Wechselgesangs Monate oder gar Jahre später entgegnet werden, wie es etwa Marianne Hirsch an einer Fotografie von Frieda Wolfinger, der Tante ihres Mannes Leo, zeigt. Frieda Wolfinger schickte ihr Portraitfoto nach dem Zweiten Weltkrieg an zahlreiche Menschen aus ihrer Bekannt- und Verwandtschaft. Alle Empfänger dieser Post verstanden dieses Bild als eine Bekundung ihres (Über-)Lebens. Das Bild zeigt jedoch, laut Hirsch, lediglich eine Frau, die recht unbequem auf einem Stuhl sitzt und etwas von modernem Leben ausstrahlt.

„[...] Frieda's picture says 'I am alive,' or perhaps 'I have survived,' - a message so simple and at the same time so overlaid with meaning that it seems to beg for a narrative and for a listener, for a survivor's tale. Theorists of photography have often pointed out this simultaneous presence of death and life in the photograph [...]“⁶

Für Hirsch wird die Fotografie also nicht nur als Beweisstück, als Präsenzbekundung, angeführt, sondern mit einer Geschichte, einer Überlebensgeschichte, verbunden. Eine Geschichte, die nur erzählt werden kann, wenn es einen Erzähler und einen Zuhörer gibt.

Was auf der Ebene der Erzählung von Hirsch hervorgehoben wird, fehlt hier jedoch auf der Bildebene: Die Fotografie von Wolfinger konnte nur deshalb „verstanden“ werden, weil es Menschen gab, die sie entgegengenommen und betrachtet haben. Stecken also in Hirschs' Narration nicht weitere Überlebensgeschichten?

Der Hinweis auf die, durch das Bild angebotenen Narrative, wird von Hirsch mit dem Phänomen der Gleichzeitigkeit von Leben und Tod in der Fotografie verknüpft. Während im genannten Beispiel das Bild als Repräsentant eines lebenden Menschen (Frieda Wolfinger) funktioniert, ist eine Fotografie – im angesprochenen Kontext von Leben und Tod – jedoch meistens ein Relikt eines Verstorbenen, eine Momentaufnahme aus Lebzeiten, die bereits den Tod des Abgebildeten überdauert hat.

Hirsch reiht sich mit ihren Überlegungen in eine Tradition der Fotografie ein, die auf der Beziehung zwischen Betrachter und Bild aufbaut und mit dem Beitrag „La chambre claire“ zweifellos einen Höhepunkt erreichte. Während Barthes und Hirsch die Vergänglichkeit des Lebens bei der Betrachtung des Bildes aufspüren, gehen Annette Kuhn und Kirsten Emiko McAllister einen Schritt weiter: „Specifically, the very act of taking a

Wechselgesang von Rufen wie ‚Seht mal! Schau! Hier ist's!‘ [...]“ Roland Barthes (1985 [1980]): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie.* Deutsche Übersetzung von Dietrich Leube. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 13.

⁶ Marianne Hirsch (1997): *Family frames: photography, narrative, and postmemory.* Harvard University Press: Cambridge/London. S. 19.

photograph involves the creation of a record of something that has, in the passage of time, either altered or no longer exists.”⁷

Die Alltagspraxis sieht jedoch, so mein Eindruck nach ersten Gesprächen mit Hobbyfotografen, ganz anders aus. Das Bewusstsein für die Fragilität des Augenblicks ist dem Fotografen im Moment des Fotografierens nicht oder nur selten bewusst. Dies schlägt jedoch um, wenn das Bild in den Händen gehalten wird; gerade echte Schnappschüsse stehen nicht nur für die Kürze des Augenblicks, sondern auch für die Einzigartigkeit des Zusammenwirkens von Auslösemoment und Situation.⁸

„In this way, the photograph embodies an unbridgeable juncture between 'now' and the earlier moment when the photograph was taken. By presenting us with images of what no longer exists, photographs highlight the unstable, tenuous nature of the postmodern present.“⁹

In jener zeitlichen Dimension der Fotografie sieht Kuhn eine unüberwindliche Barriere zwischen dem jeweils aktuellen Zeitpunkt der Gegenwart und dem Moment, in dem das Bild gemacht¹⁰. Um diese Barriere, zu der man (nach Kuhn) unvermeidlich immer wieder gelangt, zu umgehen, muss man, so meine ich, die Perspektive wechseln: Die Fotografie selbst ist, paradoxerweise vielleicht, in der Lage das genannte Problem zu überwinden, denn sie kann zum Medium, zum Vermittler, zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit werden. Dabei fungiert sie als Brücke (und nicht als ein Hindernis, als „unbridgeable juncture“!), zwischen dem Moment der Betrachtung und dem Zeitpunkt der Aufnahme in der Vergangenheit.

Frau Kümmer-Klar: „[...] Und-. So mit die Bilder kommt auch manches wieder in die Erinnerung, des- so richtig verschüttet war. Das kann man dann wieder ausbuddeln. ((lacht)) (5) Ja, ja. (1) Die Erinnerung. Von früher weiß man das [was man erlebt hat] ja noch viel besser. [...]“¹¹

⁷ Annette Kuhn, Kirsten Emiko McAllister (2006): *Locating Memory: Photographic Acts - An Introduction*. In: Kuhn, Annette; McAllister, Kirsten Emiko (Hrsg.): *Locating memory. Photographic acts*. Berghahn Books: New York. S. 1–17, hier S. 14.

⁸ Spannend wäre es an dieser Stelle nach den Veränderungen durch die digitale Fotografie zu fragen. Einerseits bietet das weiterentwickelte Medium nun die Möglichkeit der sofortigen „Kontrolle“ des Bildes; zudem verliert sich mehr und mehr die Notwendigkeit eines Papierbildes und damit auch der „greifbaren“ Fotografie. Dies wäre ein Argument dafür, dass sich die Zeitwahrnehmung durch die Digitalisierung der Fotografie verändert. Andererseits wirkt die immer größere Masse an Bildern dem Gefühl für das einzelne, „einzigartige“ Bild entgegen: Die zunächst kostenlos zur Verfügung stehende Menge an digitalen Schnappschüssen vermittelt den Eindruck, eine besondere Momentaufnahme könne jederzeit entstehen, man müsse nur oft genug den Auslöser der Kamera bedienen.

⁹ Kuhn/McAllister, *Locating Memory: Photographic Acts - An Introduction*, S. 14.

¹⁰ Vgl. ebenda.

¹¹ Interview „SES“. Gespräch mit Vertreterin der ältesten Generation am 26.08.2008. Hier: 00:36:03-2 bis 00:36:25-8.

Anscheinend benötigt Frau Kümmer-Klar Fotos, um sich an Erlebtes erinnern zu können. Erfahrungen, die sie in der Vergangenheit gemacht hat, sind in ihrem Kopf „verschüttet“ und sie bedarf der Fotografien als Werkzeug, um sie auszugraben. Der Einschätzung Bernd Buschs folgend kann damit das Familienfoto als externer Speicher von Erinnerungen bezeichnet werden.¹² Die Fotografien und Erinnerungen beziehen sich gleichermaßen auf die Vergangenheit, aber nach Hirsch sowie Kuhn und McAllister, werden die Erinnerungen durch ihre Präsenz zu einem Teil der Gegenwart¹³. Die Koexistenz von Leben und Tod und die gleichzeitige Präsenz von Diesseits und Jenseits mögen paradox anmuten, werden jedoch durch das Moment der Erinnerung miteinander verbunden (ohne dabei jeweils ihre Gleichzeitigkeit zu verlieren).

Nach Patricia Holland ist eine Sammlung von Familienfotos nicht nur ein jederzeit verfügbares Angebot, sondern besitzt darüber hinaus eine ganz eigene Kraft: „The album forces us to negotiate with our personal memories and offers an unpleasant jolt when memory does not correspond with the image. ‘We were not happy then,’ we cry. , ‘Oh, yes,’ others respond, ‘you were. And here is a picture of you to prove it.’“¹⁴

Die hier beschriebene Macht des Bildes uns zur Erinnerung zu zwingen, wird von der Autorin mit einem zunächst als typisch zu bezeichnenden Charakterzug der Fotografie verbunden: Der Fotografie wohnt hier eine unwiderlegbare Beweiskraft inne.

An einer solche Qualität der Fotografie (und im Übrigen auch des dokumentarischen Films) glauben immer noch Privatpersonen wie auch Wissenschaftler, obwohl selbst im alltäglichen Umgang mit Fotografie Fragen der Perspektive, des Bildausschnitts, der Belichtungszeit und des Fokus hinlänglich bekannt sind. Selbst das von Holland eigens angeführte Beispiel für die Beweiskraft einer Fotografie wird zum Gegenargument sobald wir uns in die beschriebene Situation hineinversetzen: „‘We were not happy then,’ we cry. , ‘Oh, yes,’ others respond, ‘you were. And here is a picture of you to prove it.’“ Die abgebildete Person mag tatsächlich einen schlechten Tag gehabt haben. Gerade deshalb könnte sie aufgefordert worden sein, doch wenigstens einmal, für das Foto, zu lächeln. In der Retrospektive wird dieses Lächeln auf dem Bild als Ausdruck von Freude ausgelegt und damit zum Beweis.

¹² Busch fasst dies in seinem medienkritischen Beitrag jedoch deutlich weiter und behauptet „Fotografie ist ein Motor der Exterritorialisierung von Erinnerungsspuren, die allmählich aus dem Gefüge der menschlichen Gedächtnisbestände in medientechnologische Speichersysteme ausgelagert werden. [...] Sie ist der erste machtvolle Prototyp der künstlichen Gedächtnisse.“ Bernd Busch (1996): Das fotografische Gedächtnis. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst. Leipzig: Reclam Verlag, S. 186–204. Hier: S. 187.

¹³ vgl. beispielsweise Hirsch, Family Frames, S. 189.

¹⁴ Patricia Holland (1991): Introduction: History, Memory and the Family Album. In: Spence, Jo; Holland, Patricia (Hg.): Family snaps. The Meaning of Domestic Photography. Virago: London. S. 1-14. Hier: S. 9.

„Es ist so gewesen“. oder: fünf Funktionen der Fotografie

In seiner Studie zur Gebrauchsweise der Fotografie, die 1965 erstmals unter dem Titel „Un art moyen. Essai sur les usages de la photographie.“¹⁵ veröffentlicht wurde, zitiert der Soziologe Pierre Bourdieu fünf Funktionen der Fotografie. Diese fünf Funktionen entstammen einem „Modell der Motivation für die Beschäftigung mit der Fotografie“. Es ist das „[...] résumé d'une 'étude psychologique de la photographie' qui a été réalisée par un organisme spécialisé dans les études de marché et les études de motivation.“¹⁶.

Der dokumentarische und damit beweisende Charakter der Fotografie, der 15 Jahre später von Roland Barthes auf die heute viel zitierte Formel „ça a été“¹⁷, „es ist so gewesen“ gebracht wurde, wird zur ersten Funktion: Die Dokumentation (1) soll zum Beleg und Abbild einer persönlichen Leistung oder Anstrengung werden (beispielsweise der einer Reise), um so das Prestige des Fotografen zu steigern¹⁸. In diese Kategorie fallen Fotografien von einzelnen Personen, Paaren oder Gruppen vor historisch bedeutenden, oft für eine Stadt oder ein Land typischen Gebäuden oder Panoramas, z.B. Herr und Frau Meier vor dem Eiffelturm.

Fotografie dient aber auch der Minderung der grundlegenden Angst des Menschen vor der Sterblichkeit (2). Die Fotografie kann die Illusion wecken, den individuellen Tod überwinden zu können und nach dem Tod durch die Präsenz auf dem Bild gleichsam weiter zu existieren.

Überwindung und Kompensation von Angst findet sich auch in der Funktion der Fotografie die Furcht vor der Wirklichkeit zu überwinden (3). Die Fotografie verhilft zur Flucht aus der Realität des Alltags und der aktuellen Gegenwart in die Erinnerung und damit in die Vergangenheit.

Fotografie ist aber auch kommunikationsfördernd (4): Bei der gemeinsamen Rekonstruktion der Vergangenheit mittels Fotos, können soziale Kontakte gepflegt und ausgebaut werden.

Und schließlich versichert sich der Fotograf durch seine Tätigkeit seines Einflusses auf das Leben (5): Das Abbilden eines Menschen kommt

¹⁵ Buchtitel der deutschen Übersetzung: Eine illegitime Kunst. Die Gebrauchsweisen der Fotografie.

¹⁶ Bourdieu, *Culte de l'unité et différences cultivées*, S. 33
 Deutsch: „Es handelt sich [...] um das Resümee einer ‚psychologischen Untersuchung der Photographie‘, die von einem auf Markt- und Motivationsforschung spezialisierten Unternehmen durchgeführt worden ist.“
 Bourdieu, Pierre: *Culte der Einheit und kultivierte Unterschiede*. In : Bourdieu et al. (2006 [1986]) : *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. S. 25-84. Hier : S. 292.

¹⁷ Barthes, *La Chambre Claire*, S. 176.

¹⁸ Pierre Bourdieu: *Culte de l'unité et différences cultivées*. In : Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert, et al. (Hg.) (1965): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Les éditions de minuit: Paris. S. 31-38. Hier: S. 33.

einer „Neuschaffung“ gleich. Der Fotograf kann dabei seine schöpferische Macht spüren und sich selbst verwirklichen.¹⁹

Fotografie sozial

Es ist offensichtlich, dass Bourdieu und die psychologische Studie, die er zitiert, auf einer eher akteurbezogenen Ebene argumentieren. Das vorgestellte Konzept weist dennoch Lücken auf, die dadurch entstehen, dass die Perspektive innerhalb des Schemas immer wieder wechselt: Mal steht der Fotograf im Zentrum, mal der Betrachter des Bildes. Das Modell verwendet zudem einen sehr weit gefassten Fotografie-Begriff. Darenin fällt der gesamte Prozess der Bildproduktion, der sich von der Motivwahl und dem Auslösen bis hin zum Sammeln und Betrachten der Ausbelichtung erstreckt. Während sich zwei der Funktionen der Fotografie auf den Herstellungsprozess beziehen (Foto als Dokumentation sowie Fotografie als Mittel zur Selbstverwirklichung) zielen die anderen drei Funktionen auf das sichtbare Bild, ohne das Kommunikation, Flucht vor dem Alltag durch Bildbetrachtung und Kampf gegen die Sterblichkeit des Menschen nicht möglich wären.²⁰

Mit meiner Kritik an fehlender Schärfe des in diesem Fall verwendeten Fotografie-Begriffs und an dem Perspektivwechsel in Hinblick auf den fotografischen Prozess und seine Akteure, will ich vor allem die Schwierigkeit verdeutlichen, „la nature (l'eidos) de la photographie“²¹, zu fassen oder gar zu begreifen.²² Die Vielseitigkeit von Fotografie und die große Auswahl an Perspektiven aus denen das Feld gesehen und verstanden werden kann, sind so groß, dass eine klare Definition oder eine konkrete Beschreibung was Fotografie eigentlich ist fast unmöglich wird. Denn, je mehr man sich mit dem Wesen der Fotografie beschäftigt, desto mehr scheint es sich einem zu entziehen. Je tiefer man eindringt, desto mehr wird man durch die Dualität der Fotografie wieder zerstreut: Herstellung und Darstellung eines Bildes als Teile des (technischen) fotografischen Prozesses unterscheiden sich ebenso gravierend wie die Positionen der Akteure Fotograf und Betrachter.²³

¹⁹ Bourdieu, *Culte de l'unité et différences cultivées*, S. 33.

²⁰ Zum Entstehungszeitpunkt dieses Modells lag zwischen jenen Phasen der Fotografie ein spürbarer zeitlicher Abstand, der dafür sorgte, dass die Vorgänge von Fotografieren und Betrachten getrennt von einander wahrgenommen wurden. Das Aneinanderrücken der Zeitpunkte von Bilderstellung und Bildbetrachtung durch die Digitalfotografie wird sich auch das Empfinden des fotografischen Prozesses, so meine Vermutung, verändert haben, hin zu einer Verschmelzung zu einem Vorgang.

²¹ Barthes, *La chambre claire*, S. 95.

²² Jenen zentralen Aspekt sucht Roland Barthes von Anbeginn seines selber so betitelten „essai“.

²³ Eine einfache Kategorisierung der Funktionen von Fotografie, wie man sie beispielsweise bei Bourdieu findet, ist also kaum praktisch durchführbar. Dennoch bietet sie die Möglichkeit einer konstruktiven und kritischen Auseinandersetzung mit dem Medium.

Das Wesen der Fotografie gewinnt weitere Zerstreung, spricht man dem einzelnen Bild eine bedeutungstragende Funktion zu: Die Fotografie – erst geplant, dann latent auf dem Film vorhanden, später auf Papier ausbelichtet – bekommt eine eigene Geschichte, die durch Auswahlprozesse für Alben, vielleicht in der Verwendung als Geschenk oder als Teil eines Vermächtnisses geprägt sein kann. Allein durch die Aufnahme in ein Erinnerungsalbum, die durch textliche, graphische und bildliche Kontextualisierungen ergänzt wird, erhält das Bild elementare Teile seiner eigenen Geschichte. Es entsteht durch das Album ein Ort, an dem man verweilt und an den man zurückkehren kann.

Diesen Aspekt der Wertzuschreibung, die ein einzelnes Bild erlangen kann, lässt Bourdieu in seiner Kategorisierung vermissen. Obwohl die Fotografie im Allgemeinen bekanntlich zu den reproduzierbaren Medien zählt²⁴, ist das einzelne Foto – als Bild ohne ein Negativ – in gewisser Weise eine Kopie ohne Original. Zudem garantiert eine mögliche Reproduzierbarkeit nicht die zeitliche Verfügbarkeit und Zugänglichkeit von Fotos. Diese sind allein schon wegen der kurzen Lebensdauer des Materials, die zwischen circa zehn bis zwanzig Jahren bei digitalen Fotos, 50-100 Jahre bei gewöhnlichen Schwarz-Weiß-Fotografien (Ausbelichtung auf Bromsilberpapier) und wenigen Jahrzehnten bei Farbfotografien (je nach Lagerung) liegen kann, prekär²⁵.

Wenn das Bild zum „externen Speicher von Erinnerungen“²⁶ wird, entsteht ein Beziehungsgefüge vom individuellem Gedächtnis und dem Bild. Dieses Phänomen wird bei dem bereits zitierten Satz von Frau Kümmer-Klar deutlich. Sie sagt: „So mit die Bilder kommt auch manches wieder in die Erinnerung, des- so richtig verschüttet war. Das kann man dann wieder ausbuddeln.“ Einige Bilder sind also nicht nur in der Lage Erinnerungen hervorzurufen, sondern sie werden gleichzeitig zum Garant für die Zuverlässigkeit der Geschichte(n).

Das Foto wird also wertvoll, wenn es zu einem Objekt der Gegenwart wird. Es erhält über seine Existenz über mehrere Generationen hinweg

²⁴ So auch Walter Benjamin in seinem medienkritischen Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1936.

²⁵ Vgl. Pullmeier, Klaus: Alles oder nichts: Haltbarkeit und Informationsgehalt analoger und digitaler Bilder. In: Rundbrief Fotografie; Sonderheft 3 „Ein Bild sagt mehr als tausend Bits“, Jg. 3/4. Elektronische Veröffentlichung unter der URL <http://www.rundbrief-fotografie.de/les35.htm>, zuletzt geprüft am 30.03.2009.

Die Werte, die Pullmeier in seinem Aufsatz angibt sind stark abhängig von Lagerung und Aufwand, der bei der Archivierung getrieben wird. Grundsätzlich hat Bild auf einem digitalen Datenträger eine unbegrenzte Lebensdauer. Wird jedoch nicht regelmäßig (wegen der geringen Lebensdauer des Datenträgers) der Datenbestand auf aktuell gängige Speichermedien (wegen der ständigen Weiterentwicklung der Computertechnik) umkopiert, sind die Datenbestände manchmal schon nach wenigen Jahren nicht mehr lesbar. Hier macht Pullmeier einen großen Unterschied zwischen Privatfotografie und institutionalisierter Archivierung.

²⁶ Busch, Das fotografische Gedächtnis, S. 187

(oder als Geschenk) eine Einzigartigkeit, die jeder technisch möglichen Reproduktion trotzt.

Neben den Funktionen der Fotografie für das Individuum nennt Pierre Bourdieu auch eine soziale Funktion der fotografischen Praxis. Ohne den geringsten Zweifel besteht diese für ihn im „enregistrement et la thésaurisation des ‚souvenirs‘ d’objets, de personnes ou d’événements socialement désignés comme importants [...]“.²⁷

Im Anschluss an die Diskussion von Funktionen von fotografischen Bildern im Allgemeinen (auf individueller, sowie sozialer Ebene), ist es lohnend, auf das Zusammenspiel von Fotografie und Betrachter zu fokussieren.

Die Beziehung zum Bild: studieren und angezogen werden

Eine Fotografie transportiert unabhängig vom Professionalisierungsgrad des Fotografen eine Aussage.²⁸ Neben der Hauptbedeutung des Bildes, lässt dieses nach Bourdieu den Betrachter jedoch auch etwas erahnen oder erkennen, was nicht als Aussage der Fotografie vorgesehen war; es enthält eine Bedeutung, die es zusätzlich „verrät“ („trahit“), sofern das Bild „[...] participe de la symbolique d’une époque, d’une classe ou d’un groupe artistique.“²⁹ Dieser „Beutungsüberschuss“ („surplus de significations“³⁰) kann, so Bourdieu, auch entschlüsselt und verstanden werden, wenn der Betrachter an dem gleichen Symbolsystem teilnimmt wie der Fotograf, oder zu der selben sozialen Gruppe gehört. Es gilt also zwischen dem zeitgenössischen Bedeutungsüberschuss des Bildes und dem gegenwärtigen zu unterscheiden!

Natürlich gibt es auch Bemühungen den zeitgenössischen Bedeutungsüberschuss eines Bildes aus einer gegenwärtigen Perspektive zu entschlüsseln und ihn dabei quasi zusätzlich zu übertragen: Frau Kümmer-Klar, die bereits in diesem Text zitiert wurde, ist fast 80 Jahre alt. Sie ist eine sehr aktive Frau, die offensichtlich die Familie zusammenhält: Sie kümmert sich immer um ihren Enkel und Enkelinnen, wenn deren Eltern, ihre Kinder und deren Partner, keine Zeit haben. Im Gespräch zeigte mir Frau Kümmer-Klar ein altes schwarz-weiß-Foto von ihrer Großmutter väterlicherseits mit deren Ehemann. Frau Kümmer-Klar freute sich sehr darüber dieses Bild zu besitzen (sie hat es erst vor wenigen Jahren bekommen) und hat das Bild inzwischen in verschiedenen medialen Formen

²⁷ Bourdieu, Introduction, S. 26. Deutsch: ... „Erfassen und Sammeln von ‚Erinnerungen‘ an Gegenstände, Personen oder Ereignisse, die sozial als wichtig etikettiert sind [...]“. Bourdieu, Einleitung, S. 19.

²⁸ Bourdieu, Introduction, S. 25.

²⁹ Ebenda. Deutsch: „[...] sofern es an der Symbolik einer Epoche, einer Klasse oder einer Künstlergruppe partizipiert.“ Bourdieu, Einleitung, S. 18. Dies trifft auf die meisten Bilder, die unter dem Begriff der professionellen und privaten Familienfotografie gefasst werden können.

³⁰ Bourdieu, Introduction, S. 25.

gespeichert: Digital und auf Papier. Sie zeigte mir eine schlecht gedruckte Kopie in monochrom-grün im DIN-Format A4, auf der das Bild aber gut und klar erkennbar war (s. Abb. 1). Frau Kümmer-Klar führte mich in das Thema des Fotos ein und erläuterte mir die familiären Umstände seiner Entstehung. In einem zweiten *studium* (Barthes) des Bildes erklärte sie mir einige weitere Besonderheiten:



Abb. 1: Privatbild Hochzeit 1902 aus der Sammlung "Kümmer-Klar"

Frau Kümmer-Klar: „[...] Sehen Sie wie das da zunging? Das ist ein Hof. Da war so Pflaster, dazwischen wächst Gras und da wurd' so'n alter Teppich drüber gelegt und da wurde das Brautpaar fotografiert. Sehen Sie die Schuh? Das sind keine neuen Schuh! Das sind alte Schuhe die sind auf Hochglanz poliert. [...] Das ist vielleicht 1903 aufgenommen. 1902 oder 1903. Aber mich hat das ja so gewundert, dass das im Freien fotografiert ist. Im Hof und nicht im (1) Fotostudio, im Raum. Meistens war doch- haben die gar nicht im Freien fotografiert, so die- mit ihren großen Apparaten. Wo se dahinter geschlüpft sind, ne? [...] Also das ((zeigt auf den Hintergrund)) ist Kulisse. Aber hier, das Pflaster und das Stroh das hier liegt. [...] Ja, ja, das kann auch sein, dass [das] beim Fotograf' im Hof war. Dass der auch vielleicht noch ein bisschen Landwirtschaft oder- das hat ja fast jeder- und wenn's wenigsten Gänse und Hühner waren, ne?“³¹

Während des *studiums* dechiffriert Frau Kümmer-Klar (erneut) den Inhalt des Bildes. Die Beschreibung, zunächst von ihr vorgesehen, um mir den Inhalt des Bildes rasch zu erschließen, wird dabei immer mehr zu einer

³¹ Interview „SES“, 00:12:33-3 bis 00:14:13-4.

(Neu)Entdeckung eines Bedeutungsüberschusses des Bildes für Frau Kümmer-Klar.

Dekor und Mode des Bildes lassen sich, ebenso wie die Art der Paarfotografie, auf einen bestimmten Zeitraum zurückführen. Jedoch überrascht Frau Kümmer-Klar die eigene Beobachtung, dass das Bild wohl im Freien erstellt worden sein muss. Auf das Erstaunen folgt ein sehr sorgfältiges *studium*, das auf die zeitgenössische Kleidung und die damaligen Möglichkeiten der Hintergrundgestaltung und Belichtung durch den Fotografen zielt und Frau Kümmer-Klar nochmals die zeitliche Verortung des Bildes um 1900 erlaubt. In Verbindung mit der persönlichen Situation des Fotografen, kann sie sich ihre Entdeckung erklären.

Bei allem Rätseln und Erstaunen über die Entdeckungen im Bild sind es jedoch die Schuhe des Bräutigams, die Frau Kümmer-Klar auf ganz besondere Weise an das Bild binden. Man kann fast glauben, es bestünde an dieser Stelle eine gewisse Anziehungskraft zwischen der Fotografie und Frau Kümmer-Klar.

Was Frau Kümmer-Klar hier intuitiv wahrnimmt, finden wir auch im theoretisierenden Teil des Essays von Roland Barthes. Er unterscheidet dort zwischen zwei Zugängen zum Bild: Dem *studium* und dem *punctum*:

Auf der einen Seite gibt es Bilder, die zu uns sprechen, die uns berühren, oft ohne dass man wirklich versteht, warum und wie dies geschieht: Barthes nennt diese Berührung einen „Stich“ („piqûre“), kleinen Schnitt“ („petite coupure“³²) und „das absichtslose Detail“ („un trait involontaire“³³). Das *punctum* differiert von Betrachter zu Betrachter. Es ist also nicht immer das gleiche Detail, das verschiedene Betrachter an ein Bild bindet und es jeweils für sie zu etwas Besonderem macht.

Auf der anderen Seite ist die Analyse eines Fotos immer möglich, unabhängig von der persönlichen Beziehung zu dem Bild oder seinem ästhetischen oder inhaltlichen Gefallen. Diese Analyse nennt Barthes das *studium*: Die Untersuchung des Bildes auf seinen Inhalt, d.h. die anwesenden Menschen, die Zeit in der das Bild entstand oder die Situation, die auf dem Bild (scheinbar) abgebildet wird.

Während Bourdieu die Notwendigkeit eines gemeinsamen Symbolsystems von Bild und Betrachter betont, um den Bedeutungsüberschuss eines Fotos zu erkennen, nimmt Barthes diese Einschränkung nicht vor. Es scheint, als nähme Barthes an, man könne den Bedeutungsüberschuss stets durch das *studium* verstehen, unabhängig davon, ob man in der gleichen Zeit wie der Fotograf gelebt hat oder zur selben sozialen Gruppe gehört. Für die intensive Form der Analyse durch das *studium* finden wir zahlreiche Beispiele in der wissenschaftlichen wie auch populären Literatur.

³² Barthes, *La chambre claire*, S. 49.

³³ Ebenda, Titel Kapitel 20, S. 79 bzw. 192.

Ein Beispiel für die Praxis des *studiums*³⁴ in der wissenschaftlichen Literatur und in Bezug auf die alltägliche Erinnerungspraxis findet sich in der Forschung Hirschs. Von der eigenen Familiengeschichte ausgehend, nimmt die Autorin Rekonstruktionen der Vergangenheit anhand gesammelter und (wieder)gefundener Fotografien vor.³⁵ Sie hofft, dass ihr die Fotos im Verlauf des *studiums* ihre eigene Geschichte offenbaren werden, wie sie es am Vorbild Barthes – am Beispiel des Fotos mit seiner Mutter im Wintergarten – verfolgen konnte. Ihr Ziel, die Wahrheit („the truth“)³⁶ über die Vergangenheit herauszufinden, spornt sie dabei an.

Die „erinnernde Rede“³⁷

Menschen, die ihre Wurzeln erst spät im Leben suchen, bedauern häufig, nicht früher mit ihren Müttern, Großmüttern und Tanten gesprochen zu haben. Die Hoffnung ruht dann oft auf Fotografien und dem Glauben, diese könnten die „Wahrheit“ (wie auch Hirsch sie sucht) über die Vergangenheit offenbaren. Dieser Wunsch ist dann nicht selten Anlass für Gespräche in der Familie, in denen die Fotografie im Zentrum steht und für die ich mich im Rahmen meiner Forschungen interessiere. Was passiert in der Familie zwischen den Generationen während der Betrachtung des Albums und dem Gespräch über die Bilder?

Nach ersten Interviews kann ich bestätigen, dass die (Familien-)Fotografie als Objekt selber (und durch seine pure Präsenz) den Betrachter zu einem *studium* einlädt, wie es von Barthes und Hirsch praktiziert wird und durch das Beispiel von Frau Kümmer-Klar auf die gegenwärtige alltagskulturelle Praxis bezogen wurde.

Die für das *studium* ausgewählten Fotos sind dem Betrachter meist unbekannt (obwohl sie Bestandteil des Familien-Albums sind). Bei einigen dieser Fotografien ist es anscheinend unerklärbar warum sie entweder für die Betrachtung ausgewählt oder gar zum Teil des Albums wurden. Die Entscheidung eine Fotografie aufzubewahren könnte durch eine Art *punctum* erfolgt sein, das eine Verbindung zwischen dem Bild und dem Betrachter/Besitzer hergestellt haben mag.

³⁴ Obwohl Barthes *studium* und *punctum* definiert und mit zahlreichen Bildbeispielen unterfüttert, behandelt er sie dennoch als getrennte Phänomene. Dies mag verwundern, jedoch sagt Barthes dazu: „Il n'est pas possible de poser une règle de liaison entre *studium* et *punctum* (quand il se trouve là). Il s'agit d'une co-présence, c'est tout ce qu'on peut dire.“ Barthes, *La chambre claire*, S. 71-72. Deutsch: „Es ist nicht möglich, für die Beziehung zwischen *studium* und *punctum* (wenn letzteres auftritt) eine Regel aufzustellen. Es handelt sich um eine Koexistenz; mehr läßt sich nicht sagen.“ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 52.

³⁵ Hirsch, *Family frames*, S. 6.

³⁶ Vgl. ebenda.

³⁷ Angela Keppler (2001): *Soziale Formen individuellen Erinnerns. Die kommunikative Tradierung von (Familien-)Geschichte*. In: Welzer, Harald (Hg.) (2001): *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburger Edition: Hamburg. S. 137-159. Hier: S. 13.

Es gibt natürlich auch Bilder, die dem Betrachter vertraut sind und/oder deren Geschichte er kennt. Bei ihnen wird bei der gemeinsamen Betrachtung in der Familie weder ein *punctum* noch ein *studium* betrieben. Diese Bilder funktionieren meist als externes Speichermedium oder, ganz in der Sprache der Fotografie bleibend: als „Auslöser“ von Erinnerung. Das Bild wird zum Schlüssel zu einer Geschichte, aber nicht unbedingt einer, die mit der, die das Bild erzählt, kongruent sein muss³⁸. Angela Keppler bezeichnet dies als „erinnernde Rede“³⁹. Dieses Phänomen findet sich nicht nur in meinen empirischen Beispielen wieder, sondern ebenso bei Barthes. Dieser betrachtet Fotografien, die er dem Leser parallel zum Text an die Hand gibt, damit dieser seinen Ausführungen besser folgen kann. Neben der leitenden Entwicklung einer Theorie zu *studium* und *punctum* bietet dabei Barthes dem Leser die Möglichkeit den Vorgang des Auslösens einer Erinnerung und dadurch auch einer Erzählung durch das Betrachten eines Bildes zu verfolgen.

Diesem Beispiel folgend möchte ich behaupten, dass sich der Leseprozess des Bildes im Laufe der Zeit, also bei wachsendem Abstand zwischen Erstellung des Bildes und Gegenwart, verändert. Trotz der Prozesshaftigkeit, soll diese These zu besserer Verständlichkeit an drei Phasen festgemacht werden:

Während der Fotograf eine Person ablichtet, steht diese mit ihrem Verhalten, der Mimik und Haltung im Zentrum des Interesses. Das bedingt natürlich auch, dass die Wahl der Schärfenebene, Belichtungszeit, Blende, der Perspektive und des Ausschnitts nach dem zentralen Objekt gewählt werden. Beispielsweise 40 Jahre nachdem das Bild gemacht wurde, kann sich das Interesse des Betrachters von dem Thema des Bildes wegbewegt haben: Der Fokus liegt nun nicht mehr auf der abgebildeten Person, sondern auf dem Bild als Ganzem oder einem anderen Teil des Bildes. Beispielsweise kann nun die scharf abgebildete Person im Vordergrund absolut uninteressant sein, während ein im Hintergrund durchfahrendes Auto (nun ein echter Oldtimer) Erinnerungen wach ruft und das Bild sammelnswert macht.

Im Laufe der Zeit, so möchte ich ferner behaupten, verschiebt sich die Aufmerksamkeit in Bezug auf das Bild weg vom Detail und hin zum Ganzen. Wenn das Bild noch „neu“ ist, so liegt die Aufmerksamkeit auf (Mikro-)Details: Mimik und Haltung der fotografierten Person(en) sind wichtig. Ist derjenige „gut getroffen“ auf dem Bild? Ist man selber als Fotografierte(r) zufrieden mit der Aufnahme?

Später liegt die Aufmerksamkeit nicht mehr auf dem Details, sondern sie entfernt sich, bis der Betrachter nicht mehr die Person im Zentrum des Bildes sieht, nicht mehr die Situation wahrnimmt, an die das Bild erinnert,

³⁸ Kongruenz von erzählter Geschichte und dargestelltem Bild ist jedoch kein Garant für die Zuverlässigkeit der Geschichte oder gar ihren „Wahrheitsgehalt“.

³⁹ Ebenda, S. 139.

sondern mit dem Blick auf die Fotografie in eine atmosphärische Erinnerung der Vergangenheit eintaucht.

Um ein Bild (dann) wiederzuentdecken, verwendet Roland Barthes das Verfahren des *studiums*. Es ist ebenso seine Art des Bildumgangs, wenn er Gedanken zu einem Bild mit jemandem teilen möchte, der ein Foto noch nicht kennt. (Auch dieses Phänomen der „Rückkehr“ zum Bild, ist in dem bereits angeführten Gesprächsabschnitt mit Frau Kümmer-Klar über das Hochzeitsbild um 1900 zu beobachten.)

Statt einer Zusammenfassung: Das Familienfoto als Quelle von Identität und Zugehörigkeit

„Lorsque je sens que le ton va monter, je sors l'album de nos photos de famille. Tous se précipitent, s'étonnent, se retrouvent, nourrissons puis adolescents; rien ne peut les attendre autant et tout rendre bien vite dans l'ordre.“⁴⁰

„Die bevorzugten Gelegenheiten dieser erinnernden Rede sind Geburtstage, Verwandtenbesuche, Familienfeiern und größere Familientreffen. Dort werden vielfach Erinnerungen ausgetauscht, miteinander verglichen und einander soweit als möglich angeglichen. Nicht selten wird bei solchen Gelegenheiten auch im Familienfotoalbum geblättert - oder es kommt zu einem Dia-Abend, bei dem Schnappschüsse aus dem Familienleben, Bilder von gemeinsamen Reisen oder von vergangenen Festen gezeigt werden.“⁴¹

Was passiert in den beiden oben zitierten Beispielen? Die Fotografie scheint Familien auf eine sanfte und unmerkliche Weise zu vereinen. Der Schwerpunkt des gemeinsamen Betrachtens von Bildern liegt auf dem, was man gemeinsam hat, was die Familie zu einer Einheit werden lässt. Die Bilder scheinen eine Quelle der (Wieder-)Entdeckung der Zusammengehörigkeit und der Gemeinschaft zu sein. Die Fotografie wird zum Mediator zwischen den Mitglieder einer Familie, ich möchte behaupten auf der Ebene der individuellen Beziehungen ebenso, wie der intergenerationellen. In einem weiteren Gespräch meiner Studie stellt sich dieses Phänomen besonders klar dar:

Frau Allesinderhand: „Und wir haben jetzt letztens-, hat er [der älteste Sohn (N.)] dann gesagt, er will ja Dampflokomotivführer werden. Und mein Uropa väterlicherseits war Lokomotivführer. Oberlokomotivführer. Und dann hat mein Papa halt erzählt, ja, sein Opa der war das und hat ihm [Sohn N.]

⁴⁰ Mlle B. C..., Grenoble (Isère) Elle, 14-1-65, „Les lectrices bavardent“ zitiert nach Bourdieu, *Culte de l'unité et différences cultivées*, S. 3. Deutsch: „Wenn ich merke, daß der Ton gereizter wird, hole ich das Album aus dem Schrank. Alle stürzen sich darauf, sind überrascht, finden sich wieder, hier als Säugling, später als Heranwachsender; nichts nimmt ihre Aufmerksamkeit stärker gefangen, und alles kommt ganz schnell wieder in Ordnung.“ Fräulein B.C. aus Grenoble, in Elle vom 14. Januar 1965 „Leserinnen erzählen“ zitiert nach Bourdieu, *Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede*, S. 25.

⁴¹ Keppler, *Soziale Formen individuellen Erinnerns*, S. 139.

Bilder gezeigt und dann, und dann fing er [N.] dann an: „Ja, der Opa vom Opa G., was war der denn früher von Beruf?“ Und da kommt Du so richtig- ((lacht)). Da sitzt Du manchmal so-. Uff ((lacht, atmet laut aus)). Und dann haben wir Fotos-. Da hat mein Schwiegervater gesagt, er kramt auch mal demnächst mal Fotos heraus.“⁴²

Der gemeinsame Blick auf die Familienfotos und die sich daraus ergebenden Gespräche geben den Teilnehmer die Möglichkeit Gemeinsamkeiten – wie hier gezeigt – zu entdecken. Es findet dadurch ein Angebot der Identifikation mit der Familie statt. Gleichzeitig kann „neues“ Wissen über die eigene Familie leichter memoriert werden und zu einem Teil der eigenen Geschichte werden. Ich schlage deshalb vor, Fotografie als (Speicher-)Ort und Medium zu verstehen.

Im oben zitierten Fall ist sehr gut erkennbar wie sich die Familie als soziale Gruppe zwischen dem Individuellen und dem Kollektiv bewegt. In der Erinnerungsforschung spricht man vom kollektiven Gedächtnis (*mémoire collective*) das vom individuellen Gedächtnis (*mémoire individuelle*) unterschieden wird⁴³. Das kollektive Gedächtnis speist sich aus Erfahrungen und Ereignissen, die mehrere Personen teilen. Sie werden damit zum Kollektiv. Im Gegensatz dazu gelten Erfahrungen des Einzelnen, die er allein oder mit wechselnden Gefährten macht als Quelle der individuellen Erinnerung.

Fotografien aus allen Erfahrungsebenen, wie in diesem Text deutlich geworden sein sollte, werden als Sammlung zu einer flexibel nutzbaren Quelle von Erinnerungen, Identifikationsangeboten und Erzählungen. Der zu Beginn des Textes zitierte Wechselgesang von Rufen „[...] ‚Voyez‘, ‚Vois‘, ‚Voici‘ [...]“⁴⁴, die von Fotografien ausgehen, erscheint vor dem hier aufgezeigten Hintergrund nochmals in einer ganz anderen Tiefe:

In der Tat scheinen Fotografien mit uns zu sprechen. Sie zeigen uns stets Fragmente aus der Vergangenheit und oft sind andere Personen als wir selber abgebildet. Von Zeit zu Zeit begegnen uns dabei verstobene Verwandte und Freunde, die durch das Medium der Fotografie (indirekt) sagen: „Schau, das bist auch du!“

TRANSKRIPTIONS-REGELN:

Die Transkriptionsregeln folgen weitestgehend den Empfehlungen des GAT (Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem).

- (2) Sprechpause (geschätzte Zeit⁴⁵ in Sekunden)

⁴² Interview „SSNK“, Gespräch mit Vertreterin der mittleren Generation, Kinder anwesend am 14.03.2008. Hier: 00:12:26-7 bis 00:12:59-2.

⁴³ Für einen Überblick über Gedächtnistheorien vgl. beispielsweise Astrid Erll (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Metzler: Stuttgart, Weimar.

⁴⁴ Barthes, *La chambre claire*, S. 16.

⁴⁵ Unter Bezugnahme auf Peter Auer und Elizabeth Couper-Kuhlen (1994): *Rhythmus und Tempo konversationeller Alltagssprache*. Zeitschrift für

- Selbstunterbrechung des Sprechers
- / Unterbrechung der Rede von außen (z.B. durch eine andere Person)
- ((lacht)) non-verbale Aktion während des Sprechakts oder danach
- [es] Ergänzung der Autorin zur besseren Lesbarkeit.

Literaturwissenschaft und Linguistik 96: 78-106) empfehlen die Autoren des GAT bei einer atmosphärenbetonten Transkription die Länge der Sprechpausen nicht genau zu messen, sondern zu schätzen. Dadurch würde sich die Pausenlänge – auch in der Transkription – in den Gesamtrhythmus des Sprechaktes einfügen, denn je nach Redegeschwindigkeit und -rhythmus empfinden wir zeitliche Längen unterschiedlich. Vgl. Peter Auer; Barden, Birgit; Couper-Kuhlen, Elizabeth; Günther, Susanne; Quasthoff, Uta; Schlobinski, Peter (1998): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In: Linguistische Berichte, H. 173, S. 91–122. Zugl. elektronische Veröffentlichung unter der URL <http://noam.uni-muenster.de/homepage/download/GAT.pdf>, zuletzt geprüft am 30.03.2009. Dort: S. 10.
