

magazin.rebell.tv #5

8 September

Achterbahn. *Schöne Aussichten!?*

Vorspiel – Die Kulisse	02
Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen	03
Orgasmus und Sophrosyne	06
ABC	14
Out of Remote Control	35
Ninfa Moderna	50
Mama?!	58
Replik	60
Anhang	64
Nachwort	68

Vorspiel – Die Kulisse

Hugo Ball: *Flucht aus der Zeit*

So stellten sich 1913 Welt und Gesellschaft dar: das Leben ist völlig verstrickt und gekettet. Eine Art Wirtschaftsfatalismus herrscht und weist jedem Einzelnen, mag er sich sträuben oder nicht, eine bestimmte Funktion und damit ein Interesse und seinen Charakter an. Die Kirche gilt als «Erlösungsbetrieb» von wenigem Belang, die Literatur als ein Sicherheitsventil. Gleichgültig, wie es zu diesem Zustande gekommen ist –, er ist da und niemand vermag sich ihm zu entziehen. Die Weiterungen sind nicht erfreulich, etwa im Falle eines Krieges. Die Massen werden dann hinausgeschickt werden, um die Geburtenziffern zu regulieren. Die innigste Frage aber bei Tag und Nacht ist diese: gibt es irgendwo eine Macht, stark und vor allem lebendig genug, diesen Zustand aufzuheben? Und wenn nicht: Wie entzieht man sich ihm? Der Verstand mag sich abrichten und einfügen lassen. Lässt sich aber das Menschenherz so beschwichtigen, dass seine Regungen zu berechnen sind? Damals schrieb Rathenau seine «Kritik der Zeit»; ohne eigentlich eine Lösung zu finden. Er stellte nur

mit aller Deutlichkeit das Phänomen und seinen Umfang fest. «Mit wirtschaftlichen und politischen Vorschlägen, wie Rathenau sie am Schlusse seines Buches entwickelt», so notierte ich mir damals, «ist es nicht getan. Was nottut, ist eine Liga all derer, die sich dem Mechanismus entziehen wollen; eine Lebensform, die der Verwendbarkeit widersteht. Orgiastische Hingabe an den Gegensatz all dessen, was brauchbar und nutzbar ist.»

Quelle: Hugo Ball (1927): *Flucht aus der Zeit. Vorspiel. Die Kulisse*. München und Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot. Gefunden unter: <http://print.rebell.tv/p77.html> (08.09.09)

Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen

Friedrich Nietzsche:
Die Geburt der Tragödie

In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das Stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen: deshalb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen in ihrem tiefsten Grunde widerspricht. Hiermit haben wir das einzig mögliche Verhältniss zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich. In diesem Sinne dürfen wir in der Sprachgeschichte des griechischen Volkes zwei Hauptströmungen unterscheiden, jenachdem die Sprache die Erscheinungs- und Bilderwelt oder die Musikwelt nachahmte. Man denke nur einmal tiefer über die sprachliche Differenz der Farbe, des syntaktischen Bau's, des Wortmaterial's bei Homer und Pindar nach, um die Bedeutung dieses Gegensatzes zu begreifen; ja es wird Einem dabei handgreiflich deutlich, dass zwischen Homer und Pindar die orgiastischen Flötenweisen des Olympus erklingen sein müssen, die noch

im Zeitalter des Aristoteles, inmitten einer unendlich entwickelteren Musik, zu trunkner Begeisterung hinrissen und gewiss in ihrer ursprünglichen Wirkung alle dichterischen Ausdrucksmittel der gleichzeitigen Menschen zur Nachahmung aufgereizt haben. Ich erinnere hier an ein bekanntes, unserer Aesthetik nur anstössig dünkendes Phänomen unserer Tage. Wir erleben es immer wieder, wie eine Beethoven'sche Symphonie die einzelnen Zuhörer zu einer Bilderrede nöthigt, sei es auch dass eine Zusammenstellung der verschiedenen, durch ein Tonstück erzeugten Bilderwelten sich recht phantastisch bunt, ja widersprechend ausnimmt: an solchen Zusammenstellungen ihren armen Witz zu üben und das doch wahrlich erklärenswerthe Phänomen zu übersehen, ist recht in der Art jener Aesthetik. Ja selbst wenn der Tondichter in Bildern über eine Composition geredet hat, etwa wenn er eine Symphonie als pastorale und einen Satz als «Scene am Bach», einen anderen als «lustiges Zusammensein der Landleute» bezeichnet, so sind das ebenfalls nur gleichnissartige, aus der Musik geborne Vorstellungen – und nicht etwa die nachgeahmten Gegenstände der Musik – Vorstellungen, die über den dionysischen Inhalt der Musik uns nach keiner Seite hin belehren können, ja die keinen ausschliesslichen Werth neben anderen

Bildern haben. Diesen Prozess einer Entladung der Musik in Bildern haben wir uns nun auf eine jugendfrische, sprachlich schöpferische Volksmenge zu übertragen, um zur Ahnung zu kommen, wie das strophische Volkslied entsteht, und wie das ganze Sprachvermögen durch das neue Princip der Nachahmung der Musik aufgeregt wird.

Dürfen wir also die lyrische Dichtung als die nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Begriffen betrachten, so können wir jetzt fragen: «Als was erscheint die Musik im Spiegel der Bildlichkeit und der Begriffe?» Sie erscheint als Wille, das Wort im Schopenhauerischen Sinne genommen, d.h. als Gegensatz der aesthetischen, rein beschaulichen willenlosen Stimmung. Hier unterscheidet man nun so scharf als möglich den Begriff des Wesens von dem der Erscheinung: denn die Musik kann, ihrem Wesen nach, unmöglich Wille sein, weil sie als solcher gänzlich aus dem Bereich der Kunst zu bannen wäre – denn der Wille ist das an sich Unaesthetische –, aber sie erscheint als Wille. Denn um ihre Erscheinung in Bildern auszudrücken, braucht der Lyriker alle Regungen der Leidenschaft, vom Flüstern der Neigung bis zum Grollen des Wahnsinns; unter dem Triebe, in apollinischen Gleichnissen von der Musik zu reden, versteht er die ganze Natur und sich in ihr nur

als das ewig Wollende, Begehrende, Sehrende. Insofern er aber die Musik in Bildern deutet, ruht er selbst in der stillen Meeresruhe der apollinischen Betrachtung, so sehr auch alles, was er durch das Medium der Musik anschaut, um ihn herum in drängender und treibender Bewegung ist. Ja wenn er sich selbst durch dasselbe Medium erblickt, so zeigt sich ihm sein eignes Bild im Zustande des unbefriedigten Gefühls: sein eignes Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen ist ihm ein Gleichniss, mit dem er die Musik sich deutet. Dies ist das Phänomen des Lyrikers: als apollinischer Genius interpretirt er die Musik durch das Bild des Willens, während er selbst, völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes Sonnenauge ist. Diese ganze Erörterung hält daran fest, dass die Lyrik eben so abhängig ist vom Geiste der Musik als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht braucht, sondern ihn nur neben sich erträgt. Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede nöthigte. Der Weltsymbolik der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch

bezieht, somit eine Sphäre symbolisirt, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist. Ihr gegenüber ist vielmehr jede Erscheinung nur Gleichniss: daher kann die Sprache, als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Aussen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äusserlichen Berührung mit der Musik, während deren tiefster Sinn, durch alle lyrische Beredsamkeit, uns auch keinen Schritt näher gebracht werden kann.

Quelle: Friedrich Wilhelm Nietzsche (1872):
Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.
Auszug. Gefunden unter: <http://www.authorama.com/die-geburt-der-tragoedie-14.html> (08.09.09)

Orgasmus und Sophrosyne

Aby Warburg:

Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne

Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Aussenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlicher Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet.

Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersonlichkeit wie des Individuums in einer eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiö-

sen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die Monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden. Um die kritischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels der Erkenntnis von der polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht im vollen Umfang der durch ihre Dokumente bildhaften Gestaltens möglichen Urkundendeutung bedient. Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt. Diese Doppelheit zwischen antichaotischer Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrissklar herausstellt, und der augenmässig vom Beschauer erforderten, kultlich erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müssten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum

Gegenstand erwählt hätte. Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen, dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterlicher Kirchengzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah. Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.

Er will in seiner bildmaterialien Grundlage zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirkten.

Eine solche vergleichende Betrachtung musste sich, besonders da systematisch zusammenfassende Vorarbeiten auf diesem Gebiet fehlen, auf die Untersuchung des Gesamtwerkes von wenigen Hauptkünstlertypen

beschränken, dafür aber versuchen, durch eine tiefer eindringende sozialpsychologische Untersuchung den Sinn dieser gedächtnismässig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle geistes-technische Funktion zu begreifen.

Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der indogermanischen Sprache zu Hilfe gekommen: er wies zusammenfassend nach, dass bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation eintreten kann, nicht nur ohne dass die Vorstellung der energetischen Identität der gemeinten Eigenschaft oder Aktion darunter leidet, obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt, sondern dass der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt.

Mutatis mutandis lässt sich ein ähnlicher Prozess auf dem Gebiet der kunstgestaltenden Gebärdensprache feststellen, wenn etwa die tanzende Salome der Bibel wie eine griechische Mänade auftritt, oder wenn eine fruchtkorbtragende Dienerin Ghirlandajos im Stil einer ganz bewusst nachgeahmten Victoria eines römischen Triumphbogens herbeieilt.

In der Region der orgiastischen Masenergriffenheit ist das Prägework zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren

Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen. Hedonistische Ästheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solchen Formenwechsel aus der Pläsierlichkeit der dekorativen grösseren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschliesst sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht. Der Triumph der Existenz trat, von der Antike plastisch präfiguriert, in der ganzen erschütternden Gegensätzlichkeit von Lebensbejahung und Ich-Verneinung vor die Seele der Nachfahren, die sie auf den Heidensarkophagen Dionysos im Taumelzuge seines orgiastischen Gefolges erblickten und auf den römischen Siegesbögen den Triumphzug des Imperators. In beiden Symbolen Massenbewegung in der Gefolgschaft eines Herrschers;

aber während die Mänade das im Wahnsinn zerrissene Böcklein zu Ehren des Rauschgottes schwingt, liefern römische Legionäre die abgeschnittenen Köpfe der Barbaren dem Caesar wie einen fälligen Tribut im geordneten Staatswesen ein (wie denn auch der Kaiser auf den Reliefs als Vertreter kaiserlicher Fürsorge für seine Veteranen gefeiert wird). Freilich das Colosseum, wenige Schritte vom Konstantinsbogen, erinnert den Römer des Mittelalters und der Renaissance unerbittlich daran, dass der menschenopfernde Urtrieb im heidnischen Rom seine Kultstätte erzwungen hatte, und bis auf den heutigen Tag bleibt Roma die unheimliche Doppelheit des Siegerkranzes des Imperators und der Märtyrer. Mittelalterliche Kirchengruft, die in der Kaiservergottung ihren gnadenlosen Feind erlebt hatte, würde ein Monument wie den Konstantinsbogen zerstört haben, wenn sich nicht, durch später hineingesetzte Reliefstreifen begründet, die Heroismen des Kaisers Trajan unter dem Mantel des Konstantin hätten erhalten dürfen. Die Kirche selbst hatte durch eine Sage, die noch bei Dante lebt, die gloriose Selbstherrlichkeit der Trajan-Reliefs in christliche Gesinnung umgewandelt. In der berühmten Erzählung von der Pietà des Kaisers gegen die Witwe, die um Recht flehte, ist wohl der feinsinnigste Versuch gemacht, durch energere-

tisch invertierte Sinngebung das imperatorische Pathos in christliche Pietät zu verwandeln; der dahersprengende Kaiser auf dem Relief im Innern, der einen Barbaren überreitet, wird zum Rechtsprecher, der seinem Gefolge Halt gebietet, weil das Kind der Witwe unter die Hufe der römischen Reiter gekommen war. Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins und der gewissenfreien künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägwerk, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos. Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des Apollo-Dionysos zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches Tagen keiner revolutionierenden Attitude mehr. Im Gegenteil verhindert eher der oberflächliche Tagesgebrauch dieser Gegensätzlichkeitslehre bei der Betrachtung paganer Kunstgebilde insoweit ernst zu machen, dass man Sophrosyne und Ekstase vielmehr in der organischen Einheitlichkeit ihrer polaren Funktion bei der

Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillens begreift. Die ungehemmte Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetischer Lebensäusserung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel und alle mimischen Aktionen, die dazwischen liegen, wie sie im thiasotischen Kult gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen, lassen in der kunstwerklichen Darstellung den Nachhall solch abgründiger Hingabe verspüren. Der thiasotische Prägerand ist geradezu ein wesentliches und unheimliches Kennzeichen dieser Ausdruckswerte, wie sie etwa auf antiken Sarkophagen zum Auge der Renaissance-Künstler sprachen. In einer eigentümlichen Zwiespältigkeit versuchte nun die italienische Renaissance, sich diese Erbmasse phobischer Engramme einzuverseelen. Sie war einerseits eine willkommene Anstachlerin für die neuen Freigelassenen des weltzugewandten Temperaments, die dem um seine persönliche Freiheit dem Schicksal gegenüber Kämpfenden den Mut zur Mitteilung des Unaussprechlichen verlieh. Dadurch aber, dass diese Aufstachelung als mnemische Funktion vor sich ging, d.h. durch vorgeprägte Formen bereits

einmal durch künstlerische Gestaltung geläutert war, blieb die Restitution ein Akt, der zwischen triebhafter Selbstentäusserung und bewusster bändigender formaler Gestaltung, d.h. eben zwischen Dionysos-Apollo, dem künstlerischen Genius den seelischen Ort anwies, wo er seiner persönlichsten Formensprache dennoch zur Eigenausprägung verhelfen konnte. Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt vorgeprägter Ausdruckswerte – sie mögen nun aus Vergangenheit oder Gegenwart stammen –, bedeutet für jeden Künstler, der seine Eigenart durchsetzen will, die entscheidende Krisis. Die Einsicht, dass dieser Prozess für die Stilbildung der italienischen Renaissance eine ungewöhnlich weittragende und bisher übersehene Bedeutung hat, führte zu dem vorliegenden Versuch der «Mnemosyne», die in ihrer bildmateriellen Grundlage zunächst nichts anderes sein will als ein Inventar der nachweisbaren Vorprägungen, die vom einzelnen Künstler Abkehr oder Einverseelung dieser zwiefach herandrängenden Eindrucksmasse forderten. Die entscheidende Phase in der Entwicklung des malerischen Monumentalstils der italienischen Renaissance spiegelt sich mit einer symbolischen Deutlichkeit, wie sie uns nur die wirkliche Geschichte vergönnt, in jenen Kunstwerken wider, die sich aus

heidnischer und christlicher Zeit an die Gestalt Kaiser Konstantins knüpfen. Von den trajanischen Reliefs an dem Triumphbogen, der Konstantins Namen trägt, obgleich nur wenige Reliefstreifen seiner Zeit angehören (vgl. Wilpert), geht jenes imperatorische Pathos aus, das noch der Gebärdensprache später Nachfahren durch ihre rauschende und bestechende Eloquenz Weltgeltung verlieh, vor der freilich die feinsten pfadweisenden Werke des italienischen Auges ihr Recht auf folgehafte Führerschaft einbüssten. Die Konstantin-Schlacht des Piero della Francesca in Arezzo, die für innerliche menschliche Ergriffenheit eine neue unrhetorische Grösse der Ausdrucksform entdeckt hatte, wurde gleichsam unter den Hufen des wilden Heeres zerstampft, das auf den Wänden der Stanzen unter dem Vorwande des Konstantin-Sieges einhergaloppieren darf. Wie war in der Nachbarschaft Raffaels und Michelangelos ein solcher Leerlauf der künstlerischen Formensprache möglich? Dass die Freude an der grossartigen Geste der antiken Skulptur im Zusammentreffen mit einem gleichgestimmten wiedererwachenden Sinn für das archäologische Echte zu einer so aufdringlichen Vorherrschaft der dynamischen Pathosformel *all'antica* führte, gibt für die Vehemenz des Vorganges eine lediglich ästhetische Erklärung.

Die neue pathetische Gebärdensprache der heidnischen Gestaltenwelt war ja nicht etwa einfach unter dem Beifall eines feinsinnigen Künstlerauges und eines gleichgestimmten erlesenen antiquarischen Geschmacks ins Atelier eingezogen. Die Charakterisierung der Heidenwelt als formenklarer Olympier war vielmehr einer Periode mächtigen Widerstandes abgerungen worden, die trotz ihrer barbarischen Antiklassizität im äusseren Auftreten sich mit Recht als treue und autoritative Hüterin des antiken Erbes ansehen durfte. Diese zwei Masken sehr heterogener Herkunft, die jene humane Umrissklarheit der griechischen Götterwelt verdeckten, waren die nachlebenden monströsen Symbole der hellenistischen Astrologie und die im zeitgenössischen bizarren Realismus des Mienenspiels und der Tracht auftretende Gestaltenwelt der Antike *alla francese*. Unter den Praktiken der hellenistischen Astrologie hatte sich die lichte Natürlichkeit des griechischen Pantheons zu einer Rotte monströser Gestalten zusammengeballt, die aus ihrer Undurchsichtigkeit als fratzenhafte Schicksalshieroglyphen zu humaner Glaubwürdigkeit zu erwecken die nachdrückliche Forderung einer Zeit sein musste, die zum wiederentdeckten Wort der Antike nunmehr auch in der äusseren Erscheinung stilgemässe organische Übersehbarkeit forderte.

Die zweite Demaskierung, die man vom heidnischen Altertum zu fordern hatte, musste sich gegen eine nur anscheinend harmlosere Vermummung richten, gegen den Trachtenrealismus *alla francese*, in dem sich auf flandrischen Bildteppichen oder Buchillustrationen ovidianische Dämonie oder livianische Römergrösse vortrug. Die Kulturhistorie ist freilich nicht gewohnt, die orientalisch-praktische, die nordisch-höfische und die italienisch-humanistische Auffassung der Antike als gleichstrebige Komponenten im Prozess der neuen Stilbildung zusammenzusehen. Man macht sich eben nicht klar, dass die Astrologen, die ihren Abumashar ganz richtig als getreuen Überlieferer ptolemäischer Kosmologie erkannten, mit subjektivem Recht behaupten konnten, dass sie peinlich getreue Überlieferungsbewahrer seien, wie ebenso die gelehrten Berater der Bildweber und Miniaturisten im Kulturkreis der Valois glauben durften – sie mochten gute oder schlechte Übersetzungen der antiken Schriftsteller vor sich haben –, dass sie die Antike in peinlicher Treue wieder auferstehen liessen. Die Wucht des Eintritts der antikisierenden Gebärdensprache erklärt sich also indirekt aus dieser zweifach angeforderten reaktiven Energie, die die Wiederherstellung der umrissklaren Ausdruckswerte der Antike aus den Fesseln einer nicht homogenen Über-

lieferung beanspruchte. Fasst man demgemäss Stilbildung als ein Problem des Austausches solcher Ausdruckswerte auf, so stellt sich die unerlässliche Forderung ein, die Dynamik dieses Prozesses in Bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen. Die Zeit zwischen Piero della Francesca und der Raffael-Schule ist eine Epoche der beginnenden intensiven internationalen Bilderwanderung zwischen Norden und Süden, deren elementare Gewalt, sowohl was die Wucht des Einschlags angeht, dem europäischen Stil-Historiker verdeckt wird durch den offiziellen «Sieg» der römischen Hochrenaissance. Der flandrische Teppich ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrzeugs, der, von der Wand losgelöst, nicht nur in seiner Beweglichkeit, sondern auch in seiner auf vervielfältigende Reproduktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d. h. des Kupferstiches und des Holzschnittes, die den Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden erst zu einem vitalen Vorgang im Kreislaufprozess der europäischen Stilbildung machten. Mit welchem Nachdruck und in welchem Umfange diese vom Norden importierten Bildträger in den italienischen Palazzo eindringen, dafür nur

ein Beispiel: um 1475 schmückten etwa 250 laufende Meter flandrischer Bildteppiche mit Darstellungen des bewegten Lebens aus Vorzeit und Gegenwart die Wände im stattlichen Bürgerhause der Medici, dem sie den ersehnten Glanz höfisch-fürstlicher Pracht verliehen. Aber neben ihnen durfte sich bereits eine unscheinbarere Kunstgattung zeigen, die ihre innere Überlegenheit als stilbildende Macht noch unter ihrem bescheidenen Auftreten als wohlfeile Leinwandbilder verbergen konnte; sie ersetzten durch die *novità* der Ausdrucksweise, was ihnen an Materialwert abging. Das von keiner burgundischen Ritterrüstung beschwerte Gebärden-spiel Pollaiuolo's trug die Heraklestaten in ihrem hinreissenden Enthusiasmus all'antica auf solchen Leinwandbildern vor. Eine ins Urreich der heidnischen Religiosität wurzelnde Wiederherstellungssehnsucht kommt hinzu. Waren denn nicht die hellenistischen Sternbilder Symbole eines endzeitlichen raptus in caelum, wie dementsprechend auch die ovidianischen Märchen, die den Menschen in die Hyle zurückwandeln, den raptus ad inferos versinnbildlichen? Die nur anscheinend rein äusserliche künstlerische Tendenz der Wiederherstellung der gebärdensprachlichen Umrissklarheit führte von selbst, d.h. der inneren Logik der gesprengten Fesseln entsprechend, zu einer Formen-

sprache, die dem verschütteten tragischen, stoischen antiken Fatalismus angemessen war. Durch das Wunderwerk des normalen Menschauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorzeit, Jahrhunderte überdauernd, den Nachfahren gleiche seelische Schwingungen lebendig. Die Bildersprache der Gebärde, häufig durch Inschriften um die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen durch solche gedächtnismässige Funktion auf Architekturwerken (z.B. Triumphbogen, Theater) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben menschlicher Ergriffenheit in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Sieghaftigkeit. In der Triumphplastik feierte sich das Jasagen zum Leben in pomphafter Form, während die Sagen auf den Relies der Heldensärge den verzweifelten Kampf um den Aufstieg der Menschenseele zum Himmel in mythischen Symbolen vortrugen. Wie nachdrücklich solche kirchenfeindlichen Elemente sich einprägen durften, beweist jene Reihe von über zwölf Sarkophagen, die eingemauert in der Treppenwange von S. Maria Aracoeli, wie Traumbilder aus der verbotenen Religion heillosen paganer Dämonie, den frommen Pilger

bei seinem Aufstieg zur Kirche begleiten durften. Diese Gegensätzlichkeit des Ich-Bewusstseins im äusseren Ausdruck verlangte von der stoffgebundenen Anschauungsweise des ausgehenden Mittelalters eine parallele ethische Auseinandersetzung zwischen pagan-kämpfender und christlich-ergebener Persönlichkeitsempfindung. Es gehört zu den eigentlich künstlerisch-schöpferischen Vorgängen im Zeitalter der sogenannten Renaissance, dass die Überlegenheit der dramatischen Umrissklarheit der antik sieghaften Einzelgebärden aus der Trajans-Epoche über die unklare Massen-Epik konstantinischer Epigonen nicht nur herausgeföhlt, sondern geradezu als kanonische Pathosformeln in die Formensprache der europäischen Renaissance vom 15. bis 17. Jahrhundert unmittelbar vorbildlich in Umlauf gesetzt werden, sobald die Darstellung menschlich-bewegten Lebens als Aufgabe vorlag.

Quelle: Aby Warburg (1929): *Bilderatlas «Mnemosyne»*, Einleitung. Gefunden unter: http://www.engramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/28/028_einleitung.htm (08.09.09)

ABC

Kurt Schmid im Gespräch mit Bazon Brock

KS: Ich möchte mit Ihnen, Bazon Brock, gerne übers ABC sprechen. Und zwar: A steht für Aby Warburg, B steht für Bazon Brock, und C steht für das Chaos, in dem wir uns alle befinden. Starten möchte ich mit dem Lustmarsch durch das Theoriege-lände und mit der Musealisierung. Und meine erste Frage ist: Woher kommen alle unsere schönen Ideen? Aby Warburg, der Hamburger, den Sie ja sicherlich kennen, hat von Denkraum gesprochen. Er hat davon gesprochen, dass bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Aussenwelt ein Grundakt der menschlichen Zivilisation ist und das Denkraum genannt. Dafür hat er seinen Bildatlas, die Mnemosyne, geschaffen. Eigentlich eine Sache, die ich sehr stark gleichsetze, wenn nicht identifiziere, mit Ihrer Arbeit der Musealisierung. Kann man das so sehen?

BB: Also, Distanz ist der unmittelbare Ausdruck für das Museion. Es ist ja in der Mittlerstation zwischen Diesseits und Jenseits; es ist der Durchgangsraum. Und insofern ist natürlich immer der Durchgangsraum zwischen Irdisch

und Himmlisch, Diesseits und Jenseits, Zeitlich und Ewig. Das ist immer als ein Denkraum zu fassen, also als das Museum. Dies entspricht in vieler Hinsicht den Methoden der Archäologie, der Kulturwissenschaft, die Aby Warburg ja selber angewendet hat. Wenn er bei den Hopi-Indianern war, hat er natürlich nicht im Hinblick auf das aktuelle Hopi-Sein die Sache unternommen, sondern in der entsprechenden Distanz, also musealisiert. Ja? Und die Form des Selbst-Musealisierens wurde, seit das Mausoleum in Halikarnass gegründet wurde, immer als eine Art von Hagiografie angesehen, also Überhöhungsgeschichte, als der grosse Herrscher, der übrig bleiben soll. Das ist völlig falsch. Das Museion ist keine Überhöhungstation, sondern es ist eine sensationelle, neue Erfindung nach den ägyptischen Pyramiden. Das waren ja Raumschiffe, mit denen der Pharao ins Jenseits fuhr. Während der Mausollos von Halikarnass gesagt hat: Ich brauche jemanden, der mich begleitet, der mich besucht. Das heisst, der den Toten als Bestandteil der realen Lebenswelt auffängt. Man ging ins Mausoleum, um mit ihm zu sprechen, um ihn zu befragen über seinen jetzigen Zustand. Man fragte ihn auch nach seiner Meinung in Bezug auf gegenwärtige aktuelle, machtpolitische Dinge. Also genauso wie von Natur aus die einfachen Bauern in unserer Region

noch bis in die 60er Jahre auf den Friedhof gegangen sind, um am Grabe ihrer Eltern und Verwandten zu reden. Das ist dann eine Form der Musealisierung. Das heisst, wenn ich mich selber wechselweise zum Bestand der Ewigkeitswelt der Toten machen kann, der geschichtlichen Welt machen kann und der aktuellen Welt werden kann und diesen Übergang trainiere im Museum. Das ist sozusagen das lebendige Grab.

KS: Wir werden sprechen und sprechen müssen über die Ritualisierung, die hier stattfindet und die Ihnen ebenfalls sehr wichtig ist. Die Ritualisierung, der Kult, der kann im Museum stattfinden im Sinne eines Denkraumes, oder? Da seid ihr, sind Sie und Aby Warburg einer Meinung. Das kann man so sehen. Nur: Einen Unterschied gibt's. Bei Aby Warburg gibt es diese beiden Pole, die eigentlich unversöhnlich und unvereinbar sind. Der eine Pol ist der Orgiasmus, ist die orgiastische Antwort auf das nicht lösbare Rätsel unserer Existenz und insbesondere auch eine spontane Reaktion auf die Angst, die für ihn Leid und Leitmotiv war in seinem Leben. Auf der anderen Seite dann die Sophrosyne, dieses Ausgestalten des Denkraumes, um mit der Distanz, von der wir gesprochen haben, Werkzeuge zu entwickeln, die letztlich die Zivilisierung, die Kultur weiter ermögli-

chen. Der Punkt ist jetzt der – und auf den möchte ich im ganzen Gespräch eigentlich raus –, dass diese Zweipoligkeit, einmal das Direkte, Spontane, Orgiastische auf der einen Seite und dann das distanzierte Schaffen eines Denkraumes und Produzieren von Werkzeugen auf der andern Seite zwei Pole sind, die bei Aby Warburg deutlich kenntlich sind, bei Ihnen dann aber – in dieser Form zumindest – nicht.

BB: Doch, das ist schon eindeutig. Bei dem orgiastischen Prinzip dachte Warburg natürlich noch an Dionysios und den Kult der dionysischen Feste, inklusive Rauschgifteinnahme, vom Alkohol bis eben zur Sexualität. Das orgiastische Prinzip à la Dionysios haben wir ersetzt durch das augiastische Prinzip à la Herkules. Das heisst, für uns spielt der Lustgewinn durch Besäufnis, durch Sexualität, durch Rauschgifte keine Rolle mehr. Wir beziehen unseren Lustgewinn, vor allen Dingen die Form der tiefsten Befriedigung, durch Erschöpfung, eben aus der Leistungsanstrengung. Wir machen einen 10.000-Meter-Lauf und haben den Punkt erwischt, von dem das Gehirn Eigenopiate produziert und damit einen Lustgewinn durch Anstrengung ermöglicht. Das ist die physiologische Seite. Wir machen das im Hinblick auf die Bürgerlichkeit. Nämlich der

Bürger fand seine Befriedigung in der Feststellung, er hat seine Pflicht getan. Er schaute am Tagesende zurück und sagte: Dies alles habe ich geleistet. Ja? Das ist das, was mir meine Existenz lustvoll macht, weil ich es hinter mich gebracht habe, also Augiasmus, Lustgewinn durch Pflichterfüllung, durch körperliche Anstrengung, durch titanisches Arbeiten. Wie Herkules es vorgemacht hatte: im Augiasstall reinigen. Und wir nennen das eben Augiasmus, weil der Besitzer des grossen zivilisatorischen Schweinereiraums, der vollgeschissen war mit ökologischem Abfall, den Herakles beauftragte, den Stall zu säubern. Weil der eben Augias hiess, also augiastische Lust. Das zweite ist nicht Sophrosyne, sondern Mnemosyne, also tatsächlich Erinnerung; aber in der Erkenntnis, dass alle Änderung geschaffen werden muss. Und das Schaffen der Erinnerung ist ja genau das, was man mit literarischem Ethos oder Pathos verbindet. Der naive Mensch glaubt, dass erinnert wird, was einmal abgespeichert wurde. Das Gehirn erarbeitet aber keinen abgespeicherten Bestand vormaliger Lebensäusserung, sondern es greift aktiv auf das, was ihm als Welterfahrung zugekommen ist, zu und baut dann, sozusagen als literarische Gattung, als künstlerische Gattung, Erinnerung auf. Ja? So wie es Spekulationen aufbaut als

Muster der Rationalität, so baut es auch Erinnerungen auf als Selbstthematisierungsform. Also, wir haben Aby Warburg 1966/67, noch bevor Warnke tätig wurde, dabei war er noch Assistent und ich war schon Professor (lacht), da haben wir den Warburg in Hamburg, wo ich ja auf der Hochschule war, umgebaut und dieser Umbau, das ist das Entscheidende. Von dem her kann man überhaupt nur kapieren, was mit Warburg nach dem grossen Desaster 1914/17 geschehen ist. Also: Wir sind tatsächlich seine Nachfolger, aber als Vorgänger. Denn inzwischen hat sich die Weltgeschichte ja umgekehrt und die Nachlaufenden sind die, wir nennen das die Arrière-Garde. Ja, die Garde, die nach hinten schützt, die als Truppe unsere gesellschaftliche Überlebenschancen erhöht, indem sie deckt gegen den Einbruch der fiktiven Vergangenheiten.

KS: Nun ist und war in Ihrem Denken und auch in Ihrer Arbeit immer die politische Dimension eine unverzichtbare.

BB: Bei Aby Warburg auch.

KS: Bei ihm ist sie stark anthropologisch ausgerichtet, bei Ihnen stärker politisch. Ist das richtig?

BB: Wir begründen ja alle physikalischen, philosophischen, ästhetischen Modellvorstellungen auf anthropo-

logischen. Und auch der Homo politicus ist ja nur eine ausgebildete Figur des Anthropologischen.

KS: Gut, da greife ich nach.

Es ist mir nämlich etwas aufgefallen.

In dem Lustmarsch durchs Theoriegelände nennen Sie die Kränkungen.

Die erste, die Kopernikanische ist klar:

Der Mensch in seiner Welt ist nicht im Zentrum des Universums.

Die Darwin'sche: Der Mensch ist ein Folgeprodukt einer Evolution.

Die Einstein'sche: Wir können uns keine absoluten Begriffe von Raum und Zeit machen. Und dann kommt die Kränkung durch die Hirnforschung, welche

sagt: So wie wir zu funktionieren meinen, ist es gar nicht; wir funktionieren ganz anders, als wir es uns andauernd vorgemacht haben. Interessant ist, und

deswegen komme ich da drauf, dass Sie die klassische dritte Kränkung aus-

lassen, sprich, mit der Hirnforschung identifizieren. Nämlich die Kränkung,

welche von Sigmund Freud proklamiert wurde: Wir sind gar nicht Herrscher in

unserem eigenen Hause. Wie kommen Sie dazu – da gibt's eine Differenz dann

doch – diesen Sprung zu machen? Natürlich können Sie jetzt sagen, beides

sei identisch. Wir werden ja sehen. Aber es ist trotzdem ein erstaunlicher

Sprung, der den Sigmund Freud einfach auslöst.

BB: Also bei anderen Texten habe ich natürlich Freud drin. Nur scheint ja Freud jetzt quasi ein Vorläufer der Neurophysiologen, speziell der Neurologen zu sein. Er hat mit kulturwissenschaftlichen Methoden das erarbeitet, was heute die Hirnforscher machen. Und Freud ist ja weitergekommen als die Hirnforscher es bisher sind oder wahrscheinlich überhaupt sein können, selbst wenn sie grossen Erfolg haben. Aber identisch setze ich das nicht.

Es sind nur zwei verschiedene Ansätze für die gleiche Fragestellung. Und mir

ist gegenwärtig für die Polemik, Polimosophia, also die Liebe zu der Auseinandersetzung, aus der heraus ich eine

Behauptung wagen kann, wichtiger, von der heutigen Singer'schen und anderen

hirnphysiologischen Positionen wie etwa der Roth'schen aus zu reden.

Weil Freud ist sozusagen heute schon Liebkind selbst beim Kleinbürger.

KS: Das Orgiastische stellt in der französischen Denktradition, bei Foucault

beispielsweise und vor allem auch Deleuze, ein stärkeres Moment dar.

Ein irrationales, starkes Moment, das aber sein Eigenwerden, sein Eigen-

leben hat und niemals eingeholt werden kann durch die Sophrosyne. Darauf werden wir noch kommen. Aber ich gehe

über zu einem zweiten Punkt, der mir bei Ihnen sehr auffällt: das Sacrificium

operum. Nämlich dieser Duchamp'sche Verzicht auf das Werk. Und da sagen Sie wörtlich: «Wir müssen das Sacrificium operum täglich gegen Verwertungsansprüche verteidigen. Aus dem Schöpferpathos der Grosskünstler im Wettbewerb mit dem Weltenschöpfer der Genesis ist ohnehin bestenfalls noch der Status von Mitarbeitern Gottes abzuleiten.»

BB: Ja, das ergibt sich aus der Einsicht, dass die Werkontologie, also das Pathos der Werkschöpfung, wie Gott eben die Erde durchgeknetet, durch Griff in den Lehm gewickelt hat. Da fehlt aber das Begreifen, ja? Denn nur er selber, Gott, hat das begriffen. Es ist also kein Werk für uns, denn wir sind nur der behauchte Lehm, aber können uns selbst gar nicht begreifen. Aber was das Hirn in Koevolution mit der Hand dann macht, nämlich begreifen, ist die Entwicklung oder die Nutzung der Werkzeuge. Ja? Also ist Werk für uns immer nur Werkzeug. Und insofern es irgendwo betrachtet wird, ist es eben abgelegtes Werkzeug. Das hat die ganze Generation verstanden, weil die Werkpathetiker, zum Beispiel auch jetzt die Informellen, glaubten, mit einer solchen Bewegung hätten sie grosse Kunst geschaffen. Wir wussten, dass sie anthropologisch, neurophysiologisch interessante Experimente gemacht haben – ja? – die unge-

heuer wichtig waren, die besser ausfielen als die in den Labors der Frankfurter Psychologen. Aber von Kunstwerk im Sinne der pathetisch-ontologischen Auffassung konnte natürlich dabei gar keine Rede sein. Deswegen haben wir radikal in der Generation gesagt, Werk ist abgelegtes Werkzeug. Selbst Beuys hat das ja mitgemacht. Beuys hat beispielsweise im Pavillon in Venedig die Strassenbahnstelle aufgestellt, indem er sie abgelegt hat. Das heisst, wenn sie gezeigt wird, ist sie abgelegtes Werkzeug und nicht pathetisch inszeniertes Werk. Also das ist ganz grundlegend: Wir sind Werkmeister im hegel'schen Sinne der Phänomenologie, Kapitel Werkmeister. Im Sinne der Werkmeister sind wir Fachleute für die Entwicklung und Nutzung von Werkzeugen und nicht für die Abspaltung eines Produktes dieses Tuns an die Bankhauswände oder die Sammlungswände von vermögenden Liebhabern, ja? Sondern wir bieten Werkzeug, und wer von unseren Werkzeugen keinen Gebrauch hat, an dem haben wir kein Interesse. Selbst Geld ist ja nur ein Werkzeug. Wer aber Geld für einen ontologisch begründeten Wert hält, ist ein Narr.

KS: So wird es wohl sein. Wenn wir dann Duchamp genau anschauen, etwas genauer noch als jetzt, dann hat er mit seinem «Etant Donné»,

seiner letzten grossen Inszenierung, doch eigentlich ein Werk geschaffen. Da versetzt er uns dann allerdings in die Position des Voyeurs, und im Hintergrund steht dann auch sein Lebensmotiv «Eros c'est la vie». Also da bleibt die Werkseite, wenn ich die jetzt wieder reinhole, dann doch sehr lebendig.

BB: Werkeuphorie ist Pornografie. Das heisst, alle diese Frauen (Künstler? Galeristen?), die da Sammlern das Geld aus der Tasche ziehen, sind Pornografen. Das heisst, sie geilen sich an den Werken auf. Das Werk von Beuys hängt an der Wand! Ja? Das ist Pornografie, und deswegen hat Duchamp es als Schlüsselloch gemacht und gezeigt: Wenn ihr auf der Suche nach dem alles-eröffnenden letzten Werk dann doch tätig sein wollt, dann müsst ihr verstehen, dass das nur in pornografischer Absicht geht. Denn das, was er selber zeigt, ist ja lächerlich, ja? Das ist ja nicht einmal auf dem Niveau von nackten Schaufensterpuppen.

KS: Es gibt eine andere Theorie, wegen er nicht mehr weitergearbeitet hat. Und die geht davon aus, dass Duchamp irgendwann mal eingesehen hat, nach «Nu descendant un escalier», dass im Grunde genommen das Kino die zeitgemässe Kunstform ist, dass Kunstwerke es nicht einholen können.

BB: Warum überhaupt noch Kunstwerk? Wenn es zeitgemäss ist, dann ist es eben kein Kunstwerk mehr. Dann ist es eben Kino. Es liegt doch ein grundsätzlicher Fehlgedanke darin. Hätte er das gesagt, dann hätte er verzichten müssen auf den Begriff Kunstwerk. Ja? Das ist ja klar. Wenn das Kino das zeitgemässe Thematisieren ist, Wecken von Vorstellungen, Ideen etc., dann kommt es ja grade nicht mehr aufs Werk an.

KS: Walter Benjamin, der ebenfalls diese politische Dimension hat, ist interessanterweise auch davon ausgegangen, dass das Kino, dessen mediale Form, das zeitgemässe Medium ist und mittels Schockwirkungen eine Art Parallelität zum Alltagserleben der modernen Welt darzustellen vermag. Und Godard, auch eine wichtige Figur, hat ebenfalls gemeint, das 20. Jahrhundert war ein Jahrhundert des Kinos.

BB: Also bei Gott, da ist es am deutlichsten zu sehen: Der Film ist deswegen so euphorisch begrüsst worden, weil es schien, dass das die angemessenste Arbeitsmethode war, um etwa ein Notizsystem aufzubauen. Das heisst, filmend, fotografierend konnte ich besser als mit Bleistift skizzieren, sofort in einer aktuellen Situation alle Bedingungen eines Gedankens mit aufnehmen und sie da abspeichern und

später untersuchen. Es war damals das vollkommene Werkzeug bis dato, also das gehirnanalogischste. Sie sahen ja, dass da nicht nur alle Medien vermittelt waren, sondern dass es immer auf die Eröffnung von bestimmten Konzepten hinauslief, auf Pointen, auf Differenzbildung, auf Schockieren, auf Abkopplungsphänomene zwischen Bild und Ton und der symbolischen Repräsentation und der imaginären Vorstellung und dem kognitiven Arbeiten. So dass man sagen kann, die allgemeine Euphorie für die Medien, technischen Medien, bestand darin, dass man sie für die optimalsten Werkzeuge hielt. Die waren eben in der Tat ... Godot zeigt ja, äh, Godard zeigt ja, Godard (lacht), Godard ...

KS: ... in der ganzen Absurdität ...

BB: Vielleicht habe ich es jetzt gelöst, Godot ist Godard, Godard, Godot ist Godard, wir warten auf Godard. Also, das heisst, alle sahen darin das überlegene Werkzeug. Und so haben sie es auch alle genutzt und Godard ist absoluter Meister im Nutzen der filmischen Medien.

KS: Man kann auch sagen, dass Godard in seiner reflexiven Art und Weise den Film durchaus auch als Werkzeug verstanden hat. Hingegen der Mainstream,

bis und mit Fernsehen, hat genau das nicht durchgeführt, oder? Deswegen kann man sagen, Benjamin hat nicht Recht in dem Punkt. Es sei denn, er hätte nur das Autorenkino im Auge gehabt und nicht das, was im Mainstream aus dem Kino entstanden ist. Das Kino hat sich völlig anders entwickelt und ist quasi zur Massendroge geworden, welche genau den Denkraum wegnimmt, der eigentlich so nötig ist. Ich komme noch auf einen Punkt, nämlich auf die Dennoch-Pathetik von Dada. Und bin wieder bei einem Warburg-Motiv, nämlich dem Schlingern in Achterbahnen, in dem man sich dann befindet, wenn einem die existenzielle Grundlage, die eigene persönliche Sicherheit, aber auch die politische oder die militärische Sicherheit, abhanden kommt. Dann kommt man ins Schlingern und danach kommt so etwas wie der freie Fall, ja? Und mit Dada entsteht das Dennoch. Was kann man denn in einer solchen Situation noch machen? Das nennen Sie dann «Dennoch-Pathetik». Zum Dennoch gehört, dass die Somatisierung des Schreckens gerade der Anlass war, solcherart gestapelte Formen – ich nenne es jetzt mal so – in den Denkraum zu überführen.

BB: Also «dennoch» hat einen ganz simplen Hintergrund. Wenn jemand im Krieg ein Bein verlor oder einen Arm

und sagte: «Dennoch lasse ich mich nicht unterkriegen und bewege mich». Ja? – dann eben mit Holzbein oder an der Krücke oder wie immer: das war der Ursprung von «dennoch». Das heisst eine tatsächliche Bewältigung eines Verlusts. Wenn man heute sagt, wir können objektiv – Adorno oder Thomas Mann, Herr Dr. Faustus – wir können heute nicht objektiv grosse musikalische Werke schaffen, das wäre nur um den Verlust der Zeitgemässheit möglich (Auf dem Niveau von Mahler war das noch möglich, aber danach gibt's keine Werksmöglichkeit, Werkformmöglichkeit mehr in der Musik), dann bedeutet das, dass wir aufgrund dieser Einsicht nur noch instrumentell künstlerisch zu arbeiten vermögen, ja? Wenn wir das eingesehen haben, können wir Dennoch-Pathetik entwickeln, wie zum Beispiel Sloterdijk, der ja am Werkbegriff empathischerweise festhält. Seine Riesenbände sind ja der Versuch, alleine dadurch ein Werk zu simulieren, indem man immer mehr Material anhäuft. Und der eine sagt 600 Seiten, das muss schon ein Werk sein, 800, das muss aber wirklich ein Werk sein, drei mal 800 Seiten, das ist ganz bestimmt ein Werk und zwar ein Hauptwerk, ein philologisches Hauptwerk. Ja? So versucht man den Leuten nahezu legen, dennoch daran zu denken, dass objektiv alles Unmöglich-

liche dann dennoch von einem Genius wie Sloterdijk erreicht werden kann. Also Dada war ja die reale Zusammenbruchsnahme des Zusammenbruchs, nachdem man gesehen hat, es geht nicht mehr. Da muss man dann dennoch ... Denken Sie immer an den Mann, der das Bein verliert und nun dennoch mit der Krücke, mit der Prothese läuft. Ja? Das ist der Dennoch-Pathetiker. Die Leute hatten Hände verloren und mussten dann mit dem Munde malen. Um eine alte kunstgeschichtliche Fragestellung von Lessing aufzunehmen: Kann es einen Raphael ohne Hände geben? Die Soldaten, die Maler waren, und im Krieg beide Arme verloren hatten, haben diese Lessing'sche Aufgabe bearbeitet, indem sie ihm sagten: Doch, er kann mit dem Munde malen.

KS: Gut. Aber jetzt gibt's noch zwei weitere Verluste, die ich für die Dadais-ten und dann für uns halt auch festmachen möchte. Der erste ist der Verlust Gottes – Nietzsche hat das exemplarisch vorgeführt – und der zweite ist der Verlust des Glaubens an die Humanität.

BB: Also beides ist nicht wahr. Nur Denkfäule können sagen: Gott ist tot. Oder Naivlinge, die meinen, Gott sei eine Entität irgendwo. Was wir doch seit Nietzsches Zeiten längst gelernt haben, ist, dass Gott eine Denknötwendig-

keit ist und dass es keine verbindliche Form des Denkens gibt, in der nicht in einer bestimmten operationalen Stelle der Begriff «Gott» eingeführt werden muss. Sie können auch «das Absolute» sagen oder «letzte Autorität» oder «Ultima Ratio» oder was immer. Es ist nicht möglich zu denken, ohne eine Letztbegründung, ohne Ultima Ratio, ohne Gott etc. Also, wenn man kapiert hat, dass Gott eine viel grössere Evidenz hat als Operationsmodus unseres Gehirns – das heisst, wir sind ja real in unserem Gehirn, das operiert ja, dann ist das doch der Weltbeweis. Es funktioniert ja. Dass innerhalb dieses realen Arbeitens des Gehirns Gott als unabdingbare Notwendigkeit, das Absolute und Ultima Ratio vorkommt, setzt doch das ganze Gequatsche – Gott ist tot und Humanismus – wirklich auf die Arbeitsämter, wo arbeitslose Philosophen umgeschult werden. Da hat's einen Sinn, sonst ist es doch völlig hirnriessig. Die Denknöwendigkeit Gott hat noch niemand umgehen können. Das gibt's nicht. Ultima Ratio. Selbst wenn Sie sagen, alles ist relativ – was haben die Leute daraus gemacht, alles ist relativ, es gibt kein Halten. Quatsch! Alles steht in Relation, das ist das ganze Gegenteil – ja? Das Halten besteht gerade darin, die Relation aufzubauen. Mit Einstein zu sagen, alles ist relativ, heisst, die Dinge dadurch bedeutend zu machen,

dass man sie in Beziehung setzt. Das ist das Relativitätsprinzip. Also ist das gerade das Gegenteil von «alles ist relativ». Es kommt grade darauf an, die Dinge in Relation zu setzen. Und dann sind sie verbindlich in diesen Relationen.

KS: «Der Tenderenda der Phantast» sagt Ihnen etwas?

BB: Ne, weiss ich nicht ...

KS: Tenderenda der Phantast ...

BB: Wer war das?

KS: Das ist Hugo Ball.

BB: Jetzt weiss ich ...

KS: ... seine Lebensbeschreibung in Romanform hat er unter dem Titel «Tenderenda der Phantast» verfasst.

BB: Ach, ja ja ja.

KS: Tenderenda der Phantast lebt das ja genau so, wie Sie das sagen. Wenn Gott tot ist, ist nicht das Mysterium tot, sondern das Mysterium ist stärker. Ja? Weil wir das Bild nicht mehr haben, kommt das Mysterium umso stärker. Wenn ...

BB: Ich hab dagegen etwas, physisch, weil das immer so in die Richtung der

christlichen Mystiker und Ekstaten geht.

KS: Braucht es nicht.

BB: Ja genau, deswegen möchte ich das ...

KS: Viel der schönere Begriff ist der des Homo Sacer, wie der Giorgio Agamben den zum Beispiel nennt, oder?

BB: Ist ja auch eben eine uralte, antike Präsentation, nämlich das Prinzip «der ausgegrenzte Bezirk» also des Templums, und das heisst der Verbindlichkeitsunterscheidung von diesseits der Linie und jenseits der Linie, oder offenen Linie und geschlossenen Linie. Templum ist nichts anderes als die geschlossene Furchenziehung – ja? Im Acker ist die Furche immer offen nach beiden Seiten, beim Tempel ist sie geschlossen. Und das heisst, man zahlt Tribut an die Fähigkeit, Dinge vom Anfang in die Enden zu führen, also ein Ganzes zu bilden, indem man den Anfang ins Ende zurückführt, also Templum baut, das heisst der heilige Bezirk. Und der Homo Sacer ist ja dann der Ausdruck für diese beiden Aspekte. Einerseits ist es der, der im Schweisse seines Angesichts als Sklave sozusagen existenziell den Ochsen vor der Furche macht und die Furche zieht, und bis er zum Anfang zurückkommt, bis er

heilig wird, natürlich der unendlichen Gefahr der Rechtlosigkeit, der Ausbeutung ausgesetzt ist, sozusagen vogelfrei ist. Aber wenn er zurückkommt, dann ... also zum Beispiel der Westener, der durch Scheisse und Gewitter marschiert und durch den Urwald und durch die Herero-Steppe oder weiss der Teufel aber am Ende ankommt ... dann sitzt er in der Londoner National Society und berichtet über seinen Gang durch Afrika. Das ist der Homo Sacer.

KS: Und wenn wir dann noch einen Schritt weitergehen und Tertullian nehmen, das Credo quia absurdum. Und ich möchte das eigentlich, das Credo quia absurdum, das scio ut credam, das quia absurdum, eigentlich packen und Tertullian gegen Tarantino stellen.

BB: (lacht)

KS: Ja?

BB: Gut. Das kann man einfacher machen. Man kann sagen: Die gesamte Moderne im Sinne der historischen Bestimmung, Aufklärungstätigkeit, also seit Anfang des 18. Jahrhunderts, besteht darin, die Welt nicht mehr zu teilen in eine kulturalistische und eine zivilisatorische, in eine der dummen animistischen Bauernidioten auf der einen und auf der anderen Seite die

aufgeklärten Wissenschaftler und Gelehrten. Hier die fundamentalistischen Fanatiker, die aus Offenbarungswissen und Glaubenspathetik heraus sich berechtigt fühlen, Terror auszuüben, auf der anderen Seite die zögernden, vorsichtigen, nach Recht und Besitz Strebenden ... Das ist Quatsch. Die Moderne hat gesagt: Es ist viel radikaler als ihr es denkt. Nicht die Teilung, hier die Blöden und da die Aufgeklärten, sondern wenn ich darauf bestehe, rational vorzugehen, dann heisst das, rationell die Grenzen meines Aussagenanspruchs zu kennen. Wie Kant es sagt: Bis hier hin, bis zum Ende des Transzendentalismus. Das Transzendente ist prinzipiell verschlossen; das Ding an sich ist nicht mehr zugänglich. Also können wir rational sein bis zur Grenze dessen, was wir begründet vertreten können. Wenn ich aber, wie Hegel sagt oder auch Kant, wenn ich aber eine Grenze ziehe und sage, rational und vernünftig ist es, die Grenze seines eigenen Aussagenanspruchs zu kennen, dann ist mir der Begriff der Grenze sofort als jenseits der Grenze mitgeliefert. Das heisst, die Modernen kapieren, dass gerade durch das Bestehen auf Rationalität die Irrationalität erzeugt werden muss. Es ist nicht das Gegenteil von Rationalität, sondern ist das Jenseits, das sie (die Aufklärung) selber erzeugt. Und wenn bis hierher zu gehen, rational

begründet heisst, dann ist das Jenseits zwangsläufig damit schon gegeben. Wenn ich sage, alles hier auf Erden muss für aufgeklärte, wissenschaftlich orientierte, positiv denkende Menschen gebunden sein, also das Prinzip der Faktizität, dann ist mit der Eingrenzung nur des Faktischen natürlich das Kontrafaktische schon gegeben. Dann aber auch, gerade wenn wir auf Rationalität bestehen, erzeugen wir das Irrationale, wenn wir uns auf Faktizität beziehen, erzeugen wir das Kontrafakt. Und wenn wir auf Kalkül bestehen, sagen, dass ich hier mit Ihnen rede, hat nichts mit irgend etwas zu tun ausser mit meinem Kalkül, ich möchte wieder rauskommen, mich verkaufen oder bewundert werden – ja? – oder was auch immer –, dann erzeuge ich damit das Jenseits des Kalküls, nämlich das Absurde. Das ist ja geschehen, das quia credo quia absurdum heisst, es ist vernünftig, an das Jenseits der Vernunft zu glauben. Ja? Denn Glauben heisst, nicht widerlegbar zu sein, weil es ja gerade die immanente Logik des rationalen Selbst ist, der den Glauben erzwingt. Mit anderen Worten, Moderne heisst: Irrationalität contra Faktizität und Absurdität sind die unmittelbaren Folgen des Bestehens auf Rationalität, auf Kalkül und auf Fakten. Das ist der Aufklärungsvorgang. Und da sitzen alle diese entscheidenden Probleme, die wir heute haben.

KS: Und Tarantino?

BB: Ach, das ist doch ein Dummkopf! Das ist Spielerei mit kleinbürgerlichen Omnipotenzvorstellungen – ja? – die Knarre oder ... das ist so ekelhaft blöde. Nein, die haben's noch gar nicht kapiert. Das heisst, die Welt besteht für die tatsächlich noch aus der Horde der Dummen und der heute Aufgeklärten. Die haben wechselseitig noch nicht erkannt, dass sie eine Einheit darstellen, nämlich dass die fundamentalistische religiöse Dogmatik, die Absurditäten, die Normativität des Kontrafaktischen ja grade das Resultat der Aufgeklärtheit sind. Das ist tragend. Mit anderen Worten: Der moderne verfassungskonforme Mensch weiss, dass er Säkularisierung braucht, weil er grade durch dem Bestehen auf der säkularen Ebene das Sakrale erzeugt. Das heisst, Säkularisation ist die notwendige Anerkennung der Folgen des Rationalen. Das heisst, ich brauche Säkularisierung, weil durch Rationalität die Irrationalität erzwungen wird und weil durch Faktizität die Kontrafaktizität erzwungen wird. Also, Säkularisierung, nicht das Abweisen dieser anderen irrationalen, absurden Welt, sondern ihre Anerkennung. Und das ist genau der Umschwung, um den es geht. In unserem Denken. Deshalb sind wir die führenden Philosophen.

KS: Die (Tarantionos) Herde der Dummen, nicht? Das ist ja dann wirklich ein Problem. Wenn wir davon ausgehen, dass ein Problem darin besteht ...

BB: Die Dummen sind für sich kein Problem, das ist ja gerade das Problem.

KS: Sondern?

BB: Die Dummen sind ja grade die Leute, die kein Problem haben! Ja? Das heisst, aufgeklärt wird man, vernünftig wird man dadurch, dass die Welt einem problematisch erscheint!

KS: Für die «Dummen» gibt's Fernsehen!

BB: Nein, gerade umgekehrt. Man redet ihnen ein, keine Probleme zu haben, weil das Fernsehen ihnen ja die Problematisierung abnimmt und sie auf die Ebene der Fiktivität von Krimis und weiter ablegt. Also, die Dummen sind alle diejenigen, unabhängig von ihrem IQ oder von ihrem Stand der Zugehörigkeit, die in der Welt kein Problem sehen. Ob die Generaldirektoren sind, wir haben ja reihenweise Minister, Abgeordnete, die absolut dumm sind, weil sie nicht einmal kapieren, dass die wichtigen Probleme der Welt gar nicht gelöst werden können. Sie sind so dumm, dass sie glauben, sie könnten ein paar Probleme mit dem Finger

schnipsend und mit dem Gesetz und ein paar Fördermassnahmen aus der Welt bringen. So dumm sind sie. Die Intelligenz beginnt darin, wo man erkennt, auf welche Weise selbst das Selbstverständliche noch problematisch ist. Ja? Monochromes Weiss auf einer weissen Wand, das sind Künstlerfähigkeiten, das Selbstverständliche zum Problem erheben. Also, Leute, die nicht kapieren, dass die Probleme deswegen wichtig sind, weil sie nicht gelöst werden können – da beginnt die Aufklärung. Das ist der Punkt. Hier ist die dumme Horde der Leute, die glauben, wir könnten mit bisschen Vereinheitlichung, mit bisschen Fingerschnipsen, bisschen Parlamentsausschüssen, bisschen Geld in den Kreislauf pumpen, die Probleme lösen. Und auf der anderen Seite die Leute, die sagen, weswegen beschäftigen wir uns mit den Problemen, weil sie eben unlösbar sind und wenn sie unlösbar sind, dann gewinnen wir einen neuen Status des sozialen Verhaltens. Nämlich, wir gesellen uns nicht mehr, weil wir Blutsverwandte sind, weil wir zur selben Kultur gehören, dieselbe Sprache sprechen, dieselben Gerichte essen, etc. Sondern wir gesellen uns, weil wir die gleichen Probleme vor uns haben – und zwar jenseits unseres Glaubens und der Kultur etc. Und das ist die Dimension der Aufklärung, das Schaffen vollständig neuer Begründungsmotive für das

Sich-Gesellen mit anderen. Nämlich die Konfrontation mit der prinzipiellen Unlösbarkeit des Problems. Also braucht man Intelligenz, um sie bewältigen zu können. Es geht um die Bewältigung der Probleme und niemals um ihre Lösbarkeit. Das ist eben der Glaube der naiven Dummen.

KS: Wir hatten bereits die negative Dialektik, welche das ja klar gemacht hat, dass wenn es zu einer zu starken Rationalität kommt, die Gegenkutsche sofort entsteht. Und dann haben wir aber auch ...

BB: Nicht die Gegenkutsche, sondern ... Das ist wieder ein bisschen alt. Es ist nicht die Gegenwelt, die kommt.

KS: Ich muss hier nachhaken, weil da sind wir in einem eminent politischen Problem drin. Nämlich, im Grunde genommen haben wir einen Parcours de la méthode, den Diskurs, aber wir führen ihn eigentlich nicht dialogisch, sondern wir führen ihn unter uns diskursiv. Hingegen mit der Horde oder der Herde nicht dialogisch. Was uns übrig bleibt, sind Paradoxien. Paradoxien, Parallelwelten und immer wieder Momente, wo wir das packen können.

BB: Ja, also, Paradoxien taugen nur, soweit wie man weiss, wie man aus ihnen rauskommt. Sonst geht man in

ihnen unter. Deswegen vermeiden die Menschen natürlicherweise Paradoxien. Ja. Sie müssen sich wirklich fragen, was nutzt mir eine Paradoxie als Erkenntnisinstrument, wenn ich sie nicht beherrschen kann. Ja? Davon haben wir ja genug Beispiele. Es geht schon um die Frage, wie komme ich aus den Paradoxien raus. Und da kennt man die einfachen Formulierungen durch Gelächter, durch Zyne, durch Ironie, durch Kabarett ...

KS: ... Orgiasmus.

BB: Ja. Mit anderen Worten, die sensationelle Fortsetzung der kantischen Schule durch das Kabarett im 20. Jahrhundert. Die ganze Philosophiegeschichte im 20. Jahrhundert ist die Geschichte des Kabarett. Im Kabarett werden die entscheidenden Sachverhalte verhandelt, die alle aus Paradoxien unlösbarer Art bestehen und deswegen von allen Besuchern des Kabarett derart interessiert aufgenommen werden. Ja? Sie müssen sich das vorstellen. Die Bundesrepublik nach dem zweiten Weltkrieg ist ausschliesslich denkerisch nicht durch Adorno/Horkheimer ... Ist alles Quatsch. Die ist durch die Kabarettbewegung von Berlin über München, Düsseldorf, geprägt worden, und zwar so, dass eigentlich Adorno nur als Mitglied eines Kabarett-Ensembles eine Bedeutung hat. Man kann dann sagen,

die Gruppe Horkheimer/Adorno war das Cabaret Académique in Frankfurt. Als solches konnte man sie ernst nehmen. Aber wenn die wirklich im Hoch-Bewusstsein pathetischer Aufgeklärtheit als überlegene Philosophen auftraten, dann haben alle Leute wirklich gelacht.

KS: Nun, dann müssen wir auf den grossen Schamanen, Joseph Beuys, zu sprechen kommen in diesem Zusammenhang. Denn er hat ja eigentlich die Parallelwelt der direkten Demokratie in einer indirekten Demokratie so realisiert und so ritualisiert, muss man sagen, dass es sie parallel eben gibt, wohl wissend, dass das nicht ein Diskurs ist, sondern dass das eine paradoxe Situation ist, die er darstellt.

BB: Also, er war immer extrem rational und entdeckte etwas auch in dieser Hinsicht für uns alle ganz Wichtiges, die wir ja nicht als seine Jünger auftragen, sondern als die, die lernen wollten. Und Jünger wollen nie was lernen, die wollen glauben und nachbeten. Wir wollten etwas lernen und das heisst, den Meister überbieten, was sinnvollerweise die Aufgabe von Schülern ist. Wobei man dann Folgendes entdeckte: Beuys ist bedeutsam, weil er als Erster nachgewiesen hat, dass das moderne Prinzip «Autorität durch

Autorschaft», das für Künstler und Wissenschaftler gilt, auch bei Kulturalisten vorkommt. Nämlich, dass es im Kontext von Kultur und Religion auch Autonomieansprüche gibt. Der Schamane ist nämlich auch jemand, der sich selbst legitimiert, sich selbst beauftragt. Ja? Die Selbstbeauftragung des Künstlers und Wissenschaftlers – nicht mehr vom Papa, vom Papst inauguriert, vom Herrscher etc. – korrespondiert auf der kulturellen Ebene mit dem Schamanismus, weil der Schamane nicht von einer sozialen Institution, von der Kulturhierarchie anerkannt wird. Sondern er gibt sich selbst die Anerkennung durch die Bewältigung eines Beispiels, nämlich dem In-den-Tod-, oder wenigstens In-die-Vorhölle-gegangen-Seins, um wieder zurückzukehren. Und der Beuys war in der Lage, gleichzeitig schamanistische Selbst-Legitimierung mit künstlerisch-wissenschaftlicher Selbst-Legitimierung, also Autorität durch Autorschaft gleichzusetzen mit dem Prinzip der Selbstbeauftragung durch die Beispielhaftigkeit des eigenen Tuns, als schamanistischen Tuns. Und das war das Bedeutende an seinem Wirken auf Erden. Jetzt werden's vielleicht mehr und mehr Leute kapieren, weil ich ihnen damit in den Ohren liege. Und sie kommen einfach nicht mehr umhin, das auch anzunehmen, anstatt dieses blöden

Gequassels von Beuys als eine Art von Supergespens des 20. Jahrhunderts.

KS: Ich habe von Christel Raussmüller die eindrückliche Erzählung mitbekommen, wie Joseph Beuys, gezeichnet durch den Tod bereits – man kann nicht mehr von Krankheit sprechen – sich verabschiedet hat vom «Kapital», das in den Hallen für neue Kunst untergebracht ist und als Schlüsselwerk verstanden werden kann und seine Aktualität gerade heute in einem unglaublichen Ausmasse wiederbekommt. Vornehmlich die Künstler entwickelten die Rituale als Kernstücke ihrer Arbeit, ob als Happening, Action-Theater, Action-Painting, Action-Musik, und ich füge dazu Action-Teaching. Die das Ritual bestimmenden Objekte sind dabei Instrumente oder Werkzeuge. Als Teilnehmer am Kult muss man sich auch bewegen, den Parcours des Schlangentanzes absolvieren. Und da sind wir wieder bei Aby Warburg.

BB: Ja, das ist ja ganz schön. Aber es ist im Kern doch noch einfacher oder harmloser. Je nach dem, wie Sie's sehen wollen. Wir haben die Parallelaktion im Kern immer auf zwei eben gleichwertigen Formen der Autorisierung gesehen, nämlich durch Beuys. Schamanismus und künstlerisches, wissenschaftliches Arbeiten. Ist immer das gleiche, ja?

Jeder Wissenschaftler ist bildend, was durch Crick und Watson 1953 durch die Erfindung der Doppelhelixstruktur bewiesen worden ist. Alle Wissenschaft ist bildend und alle Künstler sind erkennend. Das heisst, dass die Parallelaktion tatsächlich eine aufschliessende Möglichkeit bietet, die grosse Antinomie von religiösen, kulturellen, ethnischen Kräften der Gesellschaftsbildung auf der einen Seite und der Aufklärung durch Künstler und Wissenschaftler eben der Rationalitäts- und Faktizitäts- und Kalkülunterworfenheit, tatsächlich als Parallelwelten miteinander ins Joch gespannt werden können, so wie das bei dem Joch früher der Fall war: Ehejoch, wo Mann und Frau ins Joch gespannt wurden, nach dem Ochsenpaar, das vor dem Pflug herging. Und darin liegt eigentlich auch die Bedeutung dieses Beuys'schen Beispiels, wie man in dieses Joch kommt. Die Antwort, die der normale Künstler gibt, heisst: Wenn ich meine Künstlerproduktion nicht mehr parallel zu der Ritualisierung und Liturgie der Kulte anbiete, dann sind sie nichts, dann sind sie das, was sie sind, nämlich reine Werkzeuge. Wenn ich aber darauf bestehe, ich bin ein Künstler, ich habe ein grosses Werk geschaffen, ich bin Gott-ähnlich und bin sein Assistent usw. – ja? – dann muss ich natürlich versuchen, mein Werk selbst wieder vollständig innerhalb eines

Kultes zu zeigen, also nicht nur parallel dazu, sondern es zurückzuverwandeln, wie als hätte ich das Kreuz oder das Käppi oder was immer erfunden und würde liturgisch mittanzen. Das ist natürlich eine groteske Vergewaltigung. Das heisst, wenn die Künstler versuchen, wieder zurückzukommen in die Kultur, wie das heute Belting oder andere Reaktionäre tun, die jedermann einreden, alles was man mit Gestaltung macht, ist eigentlich auf Hochniveau von Kunst anzusehen, dann ist das natürlich grotesk. Global Art ist genau der Irrweg, in den man die Leute führt. Es geht nicht zurück in den kulturellen rituellen Kontext. Man kann nicht etwas von Künstlern Geschaffenes jetzt als neuen Kult begründen, sondern es geht um die Parallelaktion. Das heisst wirklich, das Joch auf sich zu nehmen und in beiden, auf beiden Seiten, auf beiden Schultern zu tragen. Wir sind von Natur aus kulturpflichtig, also kommen wir aus unserer kindlich erworbenen Kulturalität, Ethnizität, Sprachlichkeit etc. sowieso nicht raus. Die aber muss auf der anderen Seite mit einer Zwillingengeburt, nämlich mit dem zivilisierten Agenten der Rationalität, der Faktizität und des Kalküls verbunden werden und der Autorität durch Selbstlegitimation, ja? Das ist der Punkt. Dieses Tragen auf den beiden Schultern, das ist der Ausdruck der Moderne.

KS: Dann komme ich auf den letzten Punkt. Ich wäre gerne noch auf Nietzsche und Rée und die Lou Andreas-Salomé zu sprechen gekommen.

BB: Wir haben diese Parallelaktion als Gespann vor einem Zirkuswagen gemacht. Ich hab das im Buch das ja auch gezeigt, wie Lou Andreas mit der Peitsche Rée und Nietzsche als Pferde, als dieses berühmte Ochsen gespann vorführt.

KS: Und zwar mit dem Mittel des Volkskultes, oder? Das ist ja ein Jahrmarktvergnügen, sich da vor irgendeine Szenerie zu stellen und dann irgendwas zu spielen. Aber der Hintergrund ist natürlich das Sonnengleichnis. Kunst oder Profanierung oder schliesslich der Vollzug der Profanierung: «Wie kann nun ein Publikum die Bereitschaft entwickeln, tragender Pfeiler des gesamten Kults Kunst zu sein?» Das ist Bazon Brock. «Wir sind gegenwärtig dazu aufgefordert, entweder die Museen als Schatzkästlein voll toten Zeugs zu würdigen oder aber die Lebendigkeit des Weltbezugs im System Wissenschaft und Kunst zu sehen.» – Oder aber anzuerkennen, dass die Mediatisierung, und ich meine jetzt ein Thema, das Sie auch sehr stark bearbeitet haben, nämlich die Okkupierung der anthropologischen Voraussetzung Orgiastik aber

auch Vernunftorientierung in den Massenmedien weit fortgeschritten ist.

BB: Augiastik ...

KS: Müssen wir diese Okkupierung nicht angreifen, müssen wir nicht auch zur Tat übergehen? Können wir im hehren Tempel der Museen unsere Diskurse führen oder müssen wir dialogisch hier etwas gegen die Medien wirklich tun?

BB: Im Dialog kann man nicht etwas Gegen-tun. Da muss man schon sich verwahren, da muss man schon antreten und kämpfen. Das heisst, ohne die Bereitschaft zu kämpfen geht es nicht. Die Frage ist, was setzt man ein? Natürlich der Verlierer zu sein, der Enteignete zu sein, der Nichtnutz zu sein, der Hausnarr zu sein etc. Das kennt man ja alles. Aber in Wahrheit kämpft man ja nicht gegen jemanden, sondern kämpft mit sich im Hinblick auf die Frage Standhalten oder Fliehen – ja? Widerstand oder Unterwerfung, das ist ja ein Motiv, das jedem Künstler und Intellektuellen unmittelbar einleuchtet. Das Museum als Schatzkästchen, das ist zur Zeit die kapitalistische Methode, einen Tresor anzulegen, der uneinnehmbar ist und das Aufbewahrte durch seine Rarität hohe Preise erzielt. Nein, hier geht es nicht um das Schatzkästchen, sondern hier geht es um eine

Agentur, in der die kulturalistischen Ansprüche, also die eine Seite, an der wir ziehen, die Kultur, die Religion, die Ethnie etc. – ja? – bewertet werden. Wie? Indem ich anerkenne, es gibt ja nicht nur meine Kultur, meine Sprache, meine Götter, meine Kochrezepte, sondern es gibt alle Arten. Und wenn ich das ernst nehmen will, dass ich ein kulturalistisch, von Natur aus kulturalistisch geprägter Mensch bin, durch die Muttersprache, die Religion, die Kochrezepte etc., dann muss ich das, was ich sehe, was ich glaube in Beziehung setzen auf andere. Und zwar so, dass ich meine Überzeugung gar nicht verlieren kann dadurch, dass es viele andere gibt. Sondern indem ich notwendigerweise zum Gedanken komme, wenn ich anerkennen muss, was der Fakt ist, dass es so viele Religionen, so viele kulturalistische Prägungsformen, so viel Kochrezepte, so viele Ethnien, so viele religiöse Vorstellungen und kulturalistische Vorstellungen gibt, dann wird die Bedeutung meines Systems, Ethnie, Sprache etc. grade dadurch erhöht, dass ich sie vergleiche mit allen anderen.

KS: Und meine Position einbringe in den Dialog .

BB: ... und einbringe ... Dialog ist schon wieder zu harmlos und zu weich. Sagen wir mal, in die Bewältigungs-

anstrengung. Dialog klingt so, als ob man verpflichtet wäre, an einem Ziel anzukommen, das ist ein unendlicher Prozess, das nützt nicht viel.

KS: Ich verwende den Begriff nicht so. Im Flusser'schen Sinne, bedeutet Dialog, dass ich mindestens mit zwei Diskursuniversen umgehen muss, mit meinen, mit deinen.

BB: Oder mit vielen anderen noch.

KS: Und vielen anderen. Und das Dialogische heisst, dass ich bereit bin, aus dem Diskurs heraus den härteren Anspruch dieses Dialoges auf mich zu nehmen.

BB: Aber der härtere Anspruch ist immer der: Wenn ich eine Vielzahl von Dingen nebeneinander setze, wie im Museum, dann brauche ich Kriterien der Unterscheidung dieser einzelnen untersuchten Dinge. Und diese Kriterien der Scheidung können nicht einer dieser Kulturen zugehören. Also ist das Museum der Ort, an dem transkulturelle, universelle Geltungsansprüche als Kriterien der Unterscheidung aufgebaut werden, durch den die einzelnen Religionen und Kulturen grade dadurch ihre Bedeutung bekommen, dass sie als unterscheidbar, singuläre sogar, gegenüber allen anderen auftreten.

Das heisst, erst das Museum gibt einem kulturalistisch geprägten Menschen in seiner Ethnizität, in seiner Sprachlichkeit, in seiner Enkulturation, die Würde zurück. Damit er nicht aus Blödsinn, Dummheit, aus fundamentalistischer Überzeugtheit sagt: Mein Gott ist der grösste, meine Kirche ist die grösste, mein Essen schmeckt am besten etc. Und deswegen ist das Museum die einzige Hoffnung, neben der Universität; übrigens die einzige westliche Erfindung, die die ganze Welt anerkennt. Museen haben sich wirklich durchgesetzt, ohne dass man ihnen vorwirft, sie seien Instrumente des Imperialismus. Weil alle wissen, wenn wir in einer vielkulturellen Gesellschaft, eben multikulturellen Gesellschaft, leben, kann die Einheit in der Vielheit nur mit einem zivilisatorischen, umfassenden Konzept von Regeln aufgebaut werden, an die sich alle zu halten haben. Und das ist unsere Aufgabe. Das heisst, wir sind Agenten einer universalen Zivilisation, an der Weltzivilisation, und müssen dafür sorgen, dass Kriterien der Unterscheidbarkeit so aufgestellt werden, dass das Unterschiedene, jede Kultur, jede Sprache, jede Ethnizität, grade ihre besondere Würde und ihren Anspruch bekommt durch die Unterscheidbarkeit nach allgemeinen Gesichtspunkten. Das ist die Mission der Gegenwart.

KS: Wenn ich in das gegenwärtige kulturelle Schaffen gucke, zum Beispiel von Tanztheatern, wo ich mich ein bisschen auskenne, sehe ich eine unglaubliche Somatisierung – auch ein starkes Thema. Eine Somatisierung, in welcher der Tremor vorherrscht. Der Tremor ist im Schicksal von Nietzsche in den Wahn gesteigert – das Schicksal auch von Hölderlin, auch ein Stück weit das von Aby Warburg, der 1923 sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf gezogen hat und wieder quasi dialog- und diskursfähig wurde, als enthaupteter Frosch, wie er sich dann da genannt hat ...

BB: Als gekreuzigter Frosch ...

KS: Was, als «gekreuzigter» Frosch?

BB: Ja, denn er war ja einer der ganz wenigen, die wussten, was Achternbusch oder Kippenberger später über den gekreuzigten Frosch gesagt haben. Dass einer seiner Bekannten, der Ensor – der belgische Maler Ensor, grosses Malergenie – Ende der 80iger Jahre Präsident der Antivivisektionsbewegung gewesen ist. Und das Logo, das Ensor für die Antivivisektion entwickelt hat, war der gekreuzigte Frosch. Warum? Weil die Menschheit alles Wissen über sich selbst, neurophysiologisch, ausschliesslich den Fröschen verdankt. Jeder Student musste noch in der Zeit

des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einen Frosch auf dem Brett fixieren, ihn aufschneiden, dann die einzelnen Nerven freilegen und am lebenden Frosch Experimente machen. Das war wirklich die Kreuzigung. So wie der Mensch im Sinne der Gotteskindschaft alles über sich weiss durch das Leiden Christi, durch den Kreuzestod Christi, so wissen alle Menschen über sich neurophysiologisch, evolutionär, alles nur durch die gekreuzigten Frösche. Und der gekappte Frosch bei Warburg, das meinte er ganz einfach. Nämlich, man hatte Experimente, in denen man den Zentralnervensystemstrang durchtrennte, also den Kopf abtrennte und der Frosch dann trotzdem auf Reizungen der Glieder reagierte. Also Warburg sah sich als einen dekapierten Frosch, bei dem man durch Reizung der einzelnen Nerven noch zu Gliederbewegung kam, obwohl er gar keinen Kopf mehr hat. Das war Warburg nach der Therapie.

KS: Das wollen wir allerdings nicht für unsere heutige Zeit reklamieren und auch nicht fürchten. Mit einem schönen Satz möchte ich aufhören, der steht auch in diesem grossen Buch der Bücher. «Denn sie wissen nicht, was sie tun.»

BB: Ja, das ist natürlich eine sehr humane Entlastung. Denn man kann

ja jemanden, der etwas tut, aber gar nicht weiss, was er tut, keinen Vorwurf machen. Man möchte die Menschen entlasten von der Einsicht: Ihr seid Scheisse und Dreck und ihr seid verdammt und aus euch wird nie was werden und Gott schämt sich, euch schon hervorgebracht zu haben. Man möchte sie entlasten, ja? Das war Nietzsches Hauptproblem: Wann kann ich endlich Ja sagen, wenn jeder Gedanke mir sagt, diese Welt kann nicht bejaht werden? Das ist eine Katastrophe. Dann geht das eben nur auf diesem Wege. Die Menschen sind entlastet, dadurch dass sie gar nicht wissen, was sie tun. Dann forschen sie aber. Und in dem Augenblick erheben sie den Anspruch, zu wissen, was sie tun, ja? Also ist der Forscher der eigentliche Verbrecher, so wie das etwa die Rassenhygieniker gewesen sind, die als Biologen auftraten und den Politikern einredeten, man könnte Rassereinheit durch Züchtung unter Menschen herstellen: Wir retten die doofen Menschen, indem wir sie nach den Prinzipien der Zuchtoptimierung vollkommen machen, ja? Das war die Vision, die dahinter steckte. Mit dem «Sie wissen nicht, was sie tun» hat es nur bis sozusagen Niveau Untertertia etwa seine Bewandnis. Dann aber macht man ja alles, um es tatsächlich zu wissen. Und dann ist die Illusion nicht mehr haltbar. Dann gilt genau, sie sind verdammt, weil sie genau wissen, was sie tun.

KS: Gut, damit können wir aufhören. Wir erkennen unser Schicksal nicht, und dem ist glaub' ich gut so.

BB: Eine kleine Geschichte. Heute. Die Tops der Finanzinvestmentfirmen sagen ja oder wollen sagen: Wir haben ja unsere eigenen Produkte gar nicht mehr verstanden und dadurch sind wir entlastet. Und sie wissen nicht, was sie tun. Also, die grossen Crash-Generatoren an den Peaks der Investmentfirma sind entschuldigt, weil sie selbst ihr eigenes Tun nicht verstanden haben. In Wahrheit ist es ganz anders. Sie haben aus krimineller Absicht es so kaschiert, so camouffiert, so getarnt, dass ihnen niemand hinter die Schliche kam, ja? Das ist die Doppelung, das ist der Irrsinn aus der Dummheit und die Kriminalität aus der Intelligenz, ja? Weswegen wir bei Verbrechern ja immer in der wahnsinnigen Widersprüchlichkeit stehen, sie doch bewundern zu müssen, weil sie so intelligent sind, die Verbrecher, ja? Und die Massenmörder etc. Und das ist die gefährliche Paradoxie, in der wir mit unserer Kritik an uns selber geraten.

KS: Und nicht zuletzt deswegen fahren wir im Moment alle etwas Achterbahn.

BB: Nein, nein. Wir gehen ganz stracks geradeaus und lassen uns in keiner

Hinsicht beirren. Wir marschieren ... Was war das? Ah ja, die ... (zeigt auf die Briobahn auf dem Boden, eine liegende 8)

KS: Die Achterbahn ... (Gelächter) ...

BB: Sehr schön. Also die Unendlichkeitsbahn ist es ja nicht.

KS: Die liegende Acht ist ...

BB: ... die Unendlichkeit.

KS: Oder die ewige Wiederkehr.

Quelle: *rebell.tv* AG. «ABC». Kurt Schmid im Gespräch mit Bazon Brock (15.07.2009). Produktion Stefan M. Seydel. Transkription Irene Hilpertshauer. Abrufbar unter: <http://tv.rebell.tv/p3323.html> / <http://radio.rebell.tv/p451.html>

Literatur

Ball Hugo (1967): *Tenderenda der Phantast*. Zürich: Arche.

Brock Bazon (2008): *Lustmarsch durchs Theoriegelände*. Köln: Du Mont.

Brock Bazon & Reck Hans Ulrich: *Utopie und Evidenzkritik*. Dresden: Philo und Philo Fine Arts/Fundus.

Out of Remote Control

Kurt Schmid im Gespräch mit Peter Gross

KS: Wenn die Dinge ausser Kontrolle geraten, und das geraten sie ab und zu, dann werden Grenzen sichtbar. Bestimmt nicht Grenzen, die es vorher nicht gab, aber solche, auf die man dann achtet. Und es ist eigentlich egal, ob wir jetzt über's Klima sprechen oder über Finanzsysteme oder ob wir über persönliche Dinge sprechen. Das Alter zum Beispiel signalisiert eine solche persönliche Grenze, die Krankheit signalisiert eine, der Tod ist sie dann spätestens. Aby Warburg, von dem ich gerne ausgehe in diesem Gespräch, hat ja vielerlei Grenzen erfahren, durchschritten, und er hat sie auch durchlitten. Seine Krankengeschichte ist bekannt. Er kam darauf, dass das Streben des Menschen um zwei Pole kreist, nämlich einmal um den Orgiasmus, um die Verbindung der Person mit dem Körper, als eigentliche, unerfindliche und unergründliche Entität, die wir haben und mit der wir umzugehen haben. Und auf der anderen Seite dann um den anderen Pol, die Sophrosyne, nämlich die Chance, die darin besteht, in einem Denkraum mittels Sprache

und Wissenschaft sich über einige Dinge Klarheit zu verschaffen. Aber es sind immer und gleichzeitig beide Pole da. Worüber ich gerne sprechen möchte in diesem Gespräch ist «Out of Remote Control», also wenn etwas ausser Kontrolle ist und sogar wenn es ausserhalb der fern gesteuerten Kontrolle ist: Was passiert dann eigentlich? Du hast dich mit sozialen Phänomenen beschäftigt, scheust dich aber auch nicht davor, individuelle Komponenten einzubringen und persönliche anzusprechen. Da hast du keine Berührungsängste. Deswegen ist es ideal, wenn wir dieses «Out of Control» in diesen Dimensionen ansprechen können. Was sind denn aus deiner Sicht die Grenzphänomene des Soloings und der Ich-Jagd?

PG: Zunächst einmal würde ich verschiedene Gruppen von Leuten unterscheiden. Es gibt solche, die lieben das Ausser-Kontrolle-Sein, das Out-of-Control. Ich kann mir vorstellen, sogar im Finanzbereich. Die sind ganz glücklich, wenn es einmal richtig rasselt und bergab geht, alles ausser Kontrolle ist. Das Orgiastische schliesst ja das bis zu einem gewissen Grad ein. Und dann gibt es Leute, die das Out-of-Control nutzen gewissermassen oder bewirtschaften, um Grenzen ausfindig zu machen. Wo ich bei Aby Warburg, auf den du dich ja beziehst in seinem

Denkraum, etwas Probleme habe, ist: Ich weiss nicht, ob er selber Out-of-Control war oder ob er immer nur wieder beschreibt, was damit verbunden ist. Diese reflexive Art, mit dem Ausser-Kontrolle umzugehen, ist natürlich genau das, was jemand, der ausser Kontrolle ist, eben weder hat oder will. Man kann auch keine Anleitung geben, um ausser Kontrolle zu geraten. Das ist etwas, was passiert, was irgendwie anthropologisch gegeben und vorhanden ist. Das bringt mich dann zu einem anderen Thema noch, mit diesem Denkraum, den Aby Warburg aufspannt. Aby Warburg ist ein Jude, kommt aus einer jüdischen Kaufmanns- oder Bankkaufmannsfamilie und er ist meines Erachtens ein strenger Anhänger der jüdischen Prophetie. Die jüdische Prophetie sagt wie die christliche Prophetie, es gibt irgendwo eine Art Erlösung, eine Heilung, es gibt Heil. Und er, glaube ich, wenn ich ihn recht verstehe, er erachtet die orgiastischen und die meditativen Praktiken als Wege zum Heil und nicht als Wege, um sich seines eigenen Unheils klar zu werden. Also ich vertrete ja, in Bezug auf die christliche Heilsauffassung in meinem Religionsbuch eine völlig andere Sicht der Dinge. Ich meine, das grosse Geschenk des Menschen ist, dass er unvollendet ist oder irgendwie schizoid ist oder defekt ist. Und er darf das ja nicht

loswerden. Wenn er das loswird, verliert er jegliche Energie. Wenn jemand erlöst ist im Sinne der jüdischen Prophetie oder der christlichen Heilsgeschichte, dann macht er keine Musik mehr und schon gar keine orgiastischen Praktiken liegen mehr drin. Dann ist man gewissermassen still gestellt in einer anderen Welt. Irgendwie ist dieser Denkraum für Aby Warburg doch ein heikler, unheimlicher und leidvoller Raum, der gewissermassen mit diesen beiden Praktiken in eine andere Lage oder in eine andere Situation gebracht werden soll. Und das kommt daher, weil er, wenn ich es recht sehe, an der Heilsvorstellung, die ja in verweltlichter Form immer noch unter uns wirksam ist, im Unterschied zu Max Weber verhaftet ist. Max Weber hat er, glaube ich, nicht gelesen, oder? Max Weber ist ja interessant: In seinen Religionsschriften, insbesondere in seinem Stufenaufsatz, «Stufen der religiösen Erlösung» heisst er, glaube ich, nimmt er in einer ganz deutlichen Weise Stellung zu orgiastischen Praktiken. Er sagt, das sind naturnahe, bodennahe, magische Praktiken, wo der Mensch sich seiner Instinktreste vergewissert und weiss, dass er die nie los wird. Also, dass da etwas Dumpfes, nicht etwas Erlösendes ist in orgiastischen Praktiken. Darum redet auch Sigmund Freud von den naturnahen Göttern, wie sie ja auch in der Antike noch vorhan-

den waren, als von kleinen, dreckigen Göttern gegenüber dem grossen, monotheistischen Gott in einer anderen Welt.

KS: Wenn wir auf Aby Warburg jetzt eingehen, gibt's diese beiden Dimensionen bei ihm doch. Erstens Erweiterung des Denkraumes durch den zweiten Pol. Jetzt kann man natürlich sagen, es ist dann immer noch ein Denkraum, auch wenn da ein zweiter Pol angesetzt wird, dem allerdings keine orgiastische Praxis in irgendeiner Form folgt. Das ist deine Aussage. Die andere Dimension ist seine Krankengeschichte. Da ist sein Wahn, da ist sein Erleben eines Abgrundes, der durchaus auch orgiastisch gesehen werden kann, nämlich als manische Form der Angstbewältigung. Dabei gibt es viele Bezüge zu Nietzsche, auch sehr konkrete, der ja an sich selber dieses Entzweibrechen eines Denkraumes erfahren hat. Ganz im Sinne eines Erlösungsbedürfnisses, das er in seinen letzten Briefen als «Der Gekreuzigte» auch signalisiert, aber an dem er dann faktisch zerbricht. Aby Warburg gelingt es in Kreuzlingen 1923, sich am eigenen Schopf sozusagen aus dem Sumpf zu ziehen. Er sieht sich aber dann als dekapierten Frosch. Ein Ausdruck, den er verwendet, um zu sagen, es sei ihm nicht mehr möglich, sich nur innerhalb eines Denkraumes zu bewegen. Sondern es war ihm etwas

widerfahren, was es immer es auch war. Und das machte ihn dann natürlich hellwach und hellensibel für Dinge, die in diesem Sinne Out-of-Control geraten. Und eben Out-of-Control, ausserhalb der Kontrolle dessen, was wir uns Menschen so zurechtlegen, ja?

PG: Gut, okay. Lass mich in diesem Punkt das Schlangenritual ansprechen, auch die Astrologie und entsprechende Praktiken, um gewissermassen das Schicksal zu besänftigen und zu wissen, dass es in der Zukunft besser wird als es jetzt war. Da habe ich persönlich eben auch eine völlig andere Beurteilung der Frage der Zukunft. Ich gehe davon aus, und habe das auch häufig vertreten in meinen Arbeiten, dass es wunderbar ist, dass die Zukunft dunkel und ungewiss ist. Ich glaube, es wäre auch persönlich eine absolute Katastrophe, wenn wir wüssten, was die Zukunft bringt. Schon in der Bibel steht übrigens, es gibt nur Hoffnung, wenn wir nicht wissen, was in der Zukunft passiert, sonst gibt es keine Hoffnung. Also, die Hoffnung, dass etwas besser wird oder allenfalls auch schlechter werden kann besteht nur dann, wenn ich nicht weiss, was in der Zukunft passiert. Und dieses Schlangenritual ist gewissermassen nicht nur eine Besänftigung des Schicksals, der Regengötter oder was auch immer, sondern es ist auch die Vorstel-

lung, dass man damit das Morgen und das Übermorgen und das Überübermorgen klarer vor sich hat. Und ich betone einmal mehr, dass der Mensch immer weniger weiss, weil er mehr weiss. Der Umfang der Kugel des Wissens wird immer grösser und die Kugeloberfläche des Unwissens damit auch. Das finde ich grossartig. Das finde ich ganz supermässig, dass wir in einer Situation leben, wo es immer mehr Unwissen gibt, wo es immer mehr Experimente braucht, immer mehr Innovationskraft, wo wir, wie wenn wir im Wald spazieren gehen, viel lieber unterwegs sind auf unbekanntem Weg, wo wir schauen müssen, was da passiert, es gelassen an uns herankommen lassen. Das ist besser, als die ewig gleichen rituellen, kultischen Wege abzumarschieren, wie das Kierkegaard etwa in seinem Buch «Die Wiederholung» geschrieben hat, wo er sagt, dass die Wiederholung das Wunderbarste ist, was der Mensch tun kann. Ich sehe das im Unterschied zu Kierkegaard überhaupt nicht so. Die Wiederholung ist manchmal schön, aber meistens langweilig.

KS: Kierkegaard hat das von Nietzsche, die ewige Wiederholung der Verhältnisse. Und bei dem Schlangenritual steckt die andere Dimension eben auch drin. Die wird nur selten gesehen. Und die besteht darin, dass diese Indianer in einer

Vorphase, bevor sie dann die Schlangen losschicken als Boten in die Landschaft, damit die jetzt die Naturgewalten beeinflussen, diese Klapperschlangen, diese giftigen Klapperschlangen in den Mund nehmen. Und das ist ein unerklärliches, aber gleichzeitig lebensgefährliches über das bewältigende Ritual hinausreichendes schicksalhaftes Bündnis, das durchaus, finde ich, die Dimension des Unvorhersehbaren drin hat, die du vorher beschrieben hast – und nicht reduziert werden kann, zum Beispiel auf das abendliche Fernsehritual, das mir in Miniportionen meine Glücksversprechungen übermittelt, auf die ich dann am nächsten Tag im Konsum reagiere, gefahrlos, ohne Risiko. Also das würde ich dem Schlangenritual schon zugute halten.

PG: Also das ist schon eine andere Dimension, das leuchtet mir durchaus auch ein. Und ich kann jetzt leicht aus der Position oder der Situation eines hoch gerüsteten Europäers sagen: Wunderbar, wenn ich nicht weiss, ob es morgen regnet oder schön ist. Das ist doch viel schöner, als wenn ich es wüsste, dass es regnet, zum Beispiel. Aber für die Hopi-Indianer ist das natürlich ein echtes Problem. Ihre Existenz hängt natürlich von diesem Regen möglicherweise ab.

KS: Und unsere Situation?

PG: Man muss sich schon fragen, ob es nicht merkwürdig ist, dass in einer zukunfts zugewandten Zeit, in der wir ja leben, die ja fortschrittsbewegt ist und das Heil in der Zukunft sucht, wie Aby Warburg darauf kommt, dass er das durch das Zusammenstecken von Tableaus in seinem Bilderatlas Mnemosyne so etwas wie den Code für die Zukunft auffindet. Also, das ist eine interessante Idee. Aber kein Wort über die Zukunft bei ihm in dem Einleitungstext, und was das Sammeln betrifft, immer nur Vertrautes, antike Büsten oder weiss nicht was. Und jetzt, wenn wir die Medien anschauen, haben wir ein doppeltes Phänomen. Die Medien beleuchten weder die Zukunft noch, ausser in Rückblicken, befassen sie sich mit der Vergangenheit. Sie sind Seismographen der Jetzt-Zeit. Und diese Jetzt-Zeit wird jetzt nicht nur einfach eingefangen. Sondern es gibt, ich würde wieder sagen, zwei Gruppen von Leuten, die etwas in dieser Jetzt-Zeit sagen wollen. Die einen entblößen sich auch in den Medien. Die suchen gewissermassen das Risiko in den Medien. Denen ist das vollkommen egal, Panoptikum, ob sie beobachtet werden, ob sie aufgezeichnet werden oder nicht. Ich behaupte, es gibt sogar sehr viele Leute in unserer Gesellschaft, die begehen Kleinkriminalitäten, um nachher ausgewertet zu werden, um überhaupt

eine minimale Rolle in dieser Welt zu spielen, in der man ja nicht mehr in den Himmel, sondern ins Fernsehen will.

KS: Um dann für eine Minute weltbekannt zu sein, im optimalen Fall, wenn das weltweit ausgestrahlt wird.

PG: Gut, also diese etwas düstere Perspektive, die du mir genannt hast, also dass die Leute eingespannt werden und Kunden sind in einem Objektraum. Einige arbeiten selber daran, dass dieser Objektraum immer grösser wird und versuchen sich selber, als Solisten gewissermassen, in dieser Kuppel, in der Medienkuppel darzustellen.

KS: Um dann endlich auch mal eine Rolle zu spielen, das ist klar, um nicht immer nur Adressaten zu sein.

PG: Ja, weil ja die Münze, die heute zählt, ist ja scheinbar – ich traue dem nicht so ganz nach dem Buch von Miriam Meckel «Das Glück der Unerreichbarkeit» – die Aufmerksamkeit. Ab einem bestimmten Punkt ist dann die Münze, die dann wieder zählt, die Unerreichbarkeit und das Verschwinden. Also, mein Sohn, der in diesem Metier eine Dissertation schreibt an der Uni für Angewandte in Wien sagt mir, in seiner Gruppe, die sehr genau versteht, was da abläuft, arbeiten viele

dran, alle Spuren von ihnen komplett im Netz zu tilgen. Und es wird neben den Reputationscontrollingfirmen im Internet andere Firmen geben, die anbieten, dass du vollkommen unsichtbar wirst im Netz. Ja, aber jetzt sind wir aber schwer vom Thema abgekommen!

KS: Ich führe auf den Pfad zurück, dass Aby Warburg sich mit Vergangenheit, vergangenen Phänomenen, beschäftigt habe und eigenartigerweise daraus vielleicht doch so etwas wie eschatologische Muster erkennbar sein könnten. Es gibt eine Fortschreibung seiner Arbeiten. Didi-Huberman, ein französischer Autor, beschreibt in seinem Buch «Ninfa Moderna» zum Beispiel den Weg von der hohen Kultur bis tatsächlich und wörtlich in die Gosse. Bis der Abfall in der Gosse eine Rolle spielt. Eine Sache, die du aus der Kunst kennst, wo plötzlich Abfall das Grundmaterial von Collagen, von Objekten wird. Er setzt im 19. Jahrhundert, Ende des 19. Jahrhunderts in Paris mit Baudelaire an. Da wird nämlich das befragt, was den Aby Warburg interessiert: Wo kommen die dunklen, die motivischen, die energetischen Seiten des Orgasmus überhaupt zum Vorschein? Wenn Aby Warburg sich mit der Renaissance beschäftigt, dann natürlich eben wegen dieser Sachen. Wenn man das weiterführt, ist es dann das Spannende,

dass die orgiastische Lebensenergie grad nicht in der Hochkultur fassbar ist. Didi-Huberman findet sie auf dem Weg in die Gosse. Der Künstler, der mit den ganzen zeitgemässen, auch postmodernen, Märchen nicht mehr mitspielen möchte, der greift in die Gosse, um zu sagen: Schaut mal, die Energie ist da! Das sagt schon Baudelaire. Eigentlich sind die Abfallsysteme, die Abwassersysteme der Stadt der Lebensnerv und nicht der Louvre.

PG: Also, mich interessiert da ein Punkt, von dem ich nicht weiss, ob Aby Warburg ihn behandelt hat. Ich habe dir ja schon gesagt, dass ich mich auch darum ein bisschen scheue, mich mit ihm zu beschäftigen, weil einer meiner Freunde Dieter Wuttke ist, ein derart profunder Kenner und der ... der die Bibliographie von Aby Warburg macht. Das beste, um nicht darüber zu diskutieren, ist, sich nicht als Kenner seines Werkes aufzuspielen. Jetzt aber zurück zu dieser Frage, also, dass Aby Warburg in seiner Ikonologie versucht, gewissermassen die Kleckse zu sammeln und die verborgenen Triebkräfte und Motive zusammenzustellen, die – wie hat er das genannt? – zu dieser selbsttherapeutischen Energie führen.

KS: ... welche Pathosformeln sind.

PG: Ja. Und was mich eben eher interessiert ist: Woher kommt diese Energie? Man kann das gut im Nationalsozialismus ja illustrieren, wo nicht nur konservative Denker sagen, die ungeheure Energie des deutschen Soldaten ist auf gar keinen Fall eine Energie, die gewissermassen losgelöst wurde durch die Parolen des Führers. Das ist irgendwie lächerlich, auch wenn wir den Führer sehen. Diese Energie kommt von etwas anderem, nämlich von dieser – ich sag's einmal so – Endlösungsvorstellung, von einer religiös bewirtschafteten Vorstellung, dass diese Welt einen Defekt hat. Das bedeutet, dass auch wir alle einen Defekt haben und einer unendlichen Heilung bedürfen, weil wir nie einer Heilung teilhaftig werden. Und diese Energie, nicht wahr, die wird in die Richtung einer endgültigen Erlösung instrumentalisiert. Wir wollen von diesem Leid, von unserem eigenen Leid und vom Leid, das wir sehen, nicht wie in der Antike heroisch kapitulieren und sagen, wir pflegen eine tragische Weltanschauung, der Mensch ist eine Tragik und die Welt ist eine Tragödie, wir unternehmen nichts. Sondern wir wollen diese Welt einer anderen Welt zutreiben, wo die Erlösung ist für uns und für die Welt insgesamt. Das ist die Energie, die wirkt und die über 2000 Jahre jüdische Prophetie, Christentum und dann durch den Islam noch einmal

verstärkt für unseren Kulturkreis derart bedeutend war. Und die Frage ist natürlich, wie das alles aussehen würde, auch diese Kleckse, auch das, was man Abfall nennt der Kunst, das Überflüssige usf., wie das alles aussehen würde, wenn man sagen würde, der Mensch arbeitet wie Sisyphus an einer Geschichte, von der er selber weiss, dass er sie nie zu Ende bringt. Und jetzt haben wir von Kraepelin diese interessante Diagnose, was Aby Warburg betrifft. Er bringt die Selbsteinsicht in die Krankheit ins Spiel. Entscheidend ist demnach die Einsicht des Kranken in seine eigene Krankheit. Aber wenn er seine eigene Krankheit einsieht und trotzdem an der Vorstellung festhält, dass er sie überwindet, dann kommt er sofort wieder in diese Fortschritts-, in diese Erlösungsvorstellung hinein. Wenn das der Mensch einsieht, dann ist das die echte Heilung, behaupte ich – ich bin kein Religionsphilosoph und schon gar kein Prediger. Aber die echte Einsicht, die vonstatten gehen müsste und die die Welt anders machen würde, wäre – Entschuldigung, wenn ich das jetzt so bombastisch sage – dass er einsieht, dass er die Welt nie verbessern kann, dass er partiell gelegentlich Heilungsversuche unternimmt, dass er aber im Prinzip mit seinem eigenen Defekt nicht fertig wird und lernen muss, ihn zu schätzen, um mit ihm zu arbeiten. Die Energie kommt genau

aus diesem Defekt, dass der Mensch immer denkt: Ich bin leider nicht der, der ich bin. Ich habe Probleme mit mir, mit meinen Freunden, mit den Medien, mit meinen Lehrern, mit weiss ich, mit meiner Frau, mit meinen Enkelkindern. Überall Probleme. Und die Vorstellung, endgültig mit diesen Problemen fertig zu werden, ist eine Wahnsinnsvorstellung. Hingegen die Vorstellung, etwas aus diesem Problem produktiv zu machen, Energie aus diesen Problemen zu schöpfen, das ist das, was ich meine, ein Ausweg aus dieser fortschrittsorientierten, immer noch einer verweltlichten Heilsgeschichte anhängenden – ich sage jetzt einmal – westlichen Welt.

KS: Du kennst die Gegenthese, nehme ich an, die ich jetzt dann gleich bringe ...

PG: ... ja! Bitte ...

KS: ... die Gegenthese, die sagt, es gibt auch hier keine Lösung.

PG: Wo, hier?

KS: Dass quasi, wenn ich die eschatologischen Wege, also die Heilswege verlasse und dann meine Problematik erkenne, deswegen das Heil finde, dann ist die Gegenthese ...

PG: ... ja, ich verstehe, ja ...

KS: ... dann ist die Gegenthese die, dass ich dann einfach manisch bin. Und manisch im Sinne von, ich kann ... die Probleme nicht lösen kann, wie du selber sagst, ich kann versuchen, sie zu leben, schon gar nicht kann ich sie denkerisch bewältigen.

PG: Ich kann verbessern, ich kann das Porzellan verbessern, ich kann das Sozialhilfesystem verbessern.

KS: Ja, aber ich kann die existentiellen Probleme nicht rationalisieren.

PG: Die Geschichte wandert weiter, vorwärts. Immer treten neue Cluster von Problemen auf. Und überall müssen wir versuchen, partiell die Probleme zu lösen, Gesundheitsreformen in den USA, was halt ansteht.

KS: Aber – einverstanden? – das ist der ganz entscheidende Punkt hier, bei dieser Geschichte. Übrigens hat Bazon Brock dieselbe Haltung, um das noch rasch einzuschieben. Wie Nietzsche erkennt: Wagner bringt eine neue Form der urgermanischen Heilsversprechung, die in mythologischen Sümpfen wadet, um dann in bombastischen Inszenierungen das zu verkünden, was später eine direkte Ideologielieferung für den Nationalsozialismus war. Das andere, was ich meine, ist, was bei

Kraepelin den Unterschied macht zu der Binswanger'schen Diagnose, indem er die zweite der beiden klassischen Diagnosen Schizophrenie und manisch-depressives Irresein feststellt. Und was jetzt hier möglich wird, ist das, was du sagst und etwas darüber hinaus: Wenn ich anerkenne, dass ich in diesem Sinne mein Problem nicht lösen kann, kann ich damit leben, muss ich aber auch anerkennen, dass es grundsätzlich nicht lösbar ist. Das hat Sloterdijk zum Beispiel dazu gebracht, zu sagen, jeder Mensch sei in diesem Sinne manisch. Weil zum Beispiel, wenn wir das jetzt auf uns beziehen, die Angst, dass ich sterbe, die Angst, dass du stirbst, die Existenzangst lässt sich nicht rationalisieren noch leben noch lösen.

PG: Wir haben jetzt die Enkelkinder hier. Ein Enkelkind, Tristan, Wagner'scher Name, ja?, schwierig in der Zukunft. Das ist ein keltischer Name, der auch in der Schweiz vorkam. Der Tristan weint nachts um drei. Es gibt drei Möglichkeiten mit diesem Weinen eines Kindes umzugehen. Das kann man wunderbar illustrieren. Die erste Möglichkeit ist, ach – tragisch-heroische Lebensauffassung – lass es weinen, das heilt sich aus, das hört dann nach ein oder zwei Stunden schon auf. Die zweite ist die christliche Vorstellung, eine endgültige Erlösung

der Grosseltern und des Kindes von diesem plagenden Weinen, von diesem Unglücklichsein, oder? Was wäre eine endgültige Lösung dieses Problems bei Kindern? Man kommt da in sehr gefährliche Gefilde. Und die dritte Lösung, die präferiere ich: Man muss versuchen, aus dieser Differenz, dass das Kind weint, dass ich das irgendwie beruhigen will, Kraft zu schöpfen für sich selber und für das Kind. Man geht und springt gewissermassen in diese Differenz hinein und produziert zum Beispiel Geschichten eine halbe Stunde lang mit dem Kind, über das Weinen, über das, was es geträumt hat. Das ist das Menschengemässe und das, was ich meine, nicht nur die Differenzen akzeptieren, sondern aus den Differenzen immer etwas Produktives, gewissermassen die Energie aus dieser Differenz herausholen. Und wenn man krank ist, ist das selber ein wunderbares Beispiel dafür, kann man sich immer wieder überlegen, ob sogar die Krankheit einem schubweise solche Kräfte zuführt. Für sehr viele der ganz grossen Literaten in unserer Gesellschaft hat der Spruch «Mens sana in corpore sano» überhaupt nie gegolten. Das waren Getriebene, die gekämpft haben mit einem Defekt in sich, körperlich oder psychisch. Das letzte für mich sehr irritierende Beispiel ist der David Foster Wallace, dieser grossartige amerikanische Schriftsteller, der sich auf dem

Höhepunkt seines Ruhms – Nachfolger von Pynchon wurde er schon bezeichnet – erhängt hat. Aber über 20 Jahre, nicht wahr, hat er aus dieser Depression, in die er immer gestürzt ist, seine ungeheure Kraft geschöpft, um dieses Oeuvre, das jetzt ins Deutsche übersetzt ist, herzustellen. Ja, jetzt sind wir wieder etwas vom Pfad abgekommen ...

KS: Bei dem einen Punkt ...

PG: Soloing ...

KS: Nein, Manien und Rituale. Manien und Rituale der Angstverdrängung. Nehmen wir wieder die Situation. Der Tristan weint, es ist Nacht. Da würde der Hirnphysiologe sagen, Kraft deiner Spiegelneuronen, die du hast, versetzt du dich in die Lage dieses Kindes und Kraft deiner Liebe für dieses Kind, die du auch hast, wirst du tätig, um mindestens abzuklären, weint er aus Verlassenheit, weint er, weil er Schmerz hat, weint er sonst aus einem unbekanntem Grund? Das checkst du dann ab, um in dieser Situation verantwortungsvoll und aus der Erfahrung heraus zu handeln, ja?

PG: Oder rituell ihm über den Kopf zu streichen, das sind ja so kleine Zwischenschritte, die noch nicht etwas mit Entfachen von Produktivität zwi-

schen Tristan und mir zu tun hat.

KS: Und was ich meine, was dann auch geschieht, und das ist ein ganz wichtiger Teil, dann gehst du hin und dann wieder zurück. Und die Ursula, sie persönlich zu nennen, guck dich an. Und ohne dass sie irgendwas sagt, findet sie, das ist genau gut, was du gemacht hast. Und du hast es eigentlich gemacht, im Kerne, aus deiner liebevollen Zuwendung zu deinem Enkelkind, das für dich wichtig ist, für den du jetzt als Person wichtig bist. Das ist eigentlich in diesem Punkt nicht stärker reduzierbar, oder? Denn das ist eine gefühlsmässige Regung, die wir – deswegen komme ich auf die Ursula – sehr stark den Frauen verdanken. Weil sie nämlich sagen, es gibt eine simple Tatsache innerhalb dieser ganzen Geschichte und die heisst, wenn wir Leid sehen, werden wir reagieren. Wir werden nicht rationalisieren. Aber wir werden's ansehen und werden handeln. Und eigentlich ist dieser Impetus weder eine Erlösung noch wirklich eine grundsätzliche Lösung des Problems.

PG: Richtig, ja.

KS: Im Kern geht es um eine liebevolle Zuwendung und das, wenn du die fertigbringst, gibt sie dir zu stehen, ist okay so.

PG: Ja, doch, da stimme ich dir vollständig bei. Und diese Art des Umgangs, die also nicht, wie meine Art da gleich etwas da wie ein Goldgräber rausholen will aus dieser Differenz, führt dann zu der Gelassenheit, nicht zur heroischen Annahme des Weinens, aber zu der gelassenen Vorstellung, dass es wohl schon auch wieder nächste Nacht oder übernächste Nacht vorkommt, dass es weint, und dass man dann die gleichen Prozeduren und Rituale vielleicht vorsieht.

KS: Und dann? Also, wenn ich an dieser Stelle auf das Soloing eingehe oder auf die Optionen, die man da hat, dann werden ja Bindungen spürbar, oder? Da werden Bindungen spürbar, die durchaus eine Gegenkraft sind zur Emanzipationsbewegung, welche sagt, du musst dich da gegen etwas durchsetzen.

PG: Gut, ich meine, wir müssen ja nicht nur von den Bezügen zu den anderen reden, sondern versteckt ist ja auch immer wieder in diesen Arbeiten, Aby Warburg und so, auch in seiner Krankheitsgeschichte, der Bezug, den man zu sich selber hat. Also, wie ich das nenne, das Soloing, das Solistentum, das so wichtig geworden ist seit der Aufklärung, wo die Geburt der autonomen, selbstbewussten und selbstverantwortlichen Person zu Stande kam, mit allen

Problemen, was die Demokratie betrifft usf., aber vor allem aber auch den psychischen Problemen. An dieser Frage des Solistentums kann ich wiederum verdeutlichen, jetzt etwas einseitig, wie ich den Solisten besänftige, gewissermassen. Also der Solist, die Person hat ja auch eine Differenz zu sich selber. Man ist, wenn man über sich nachdenkt, in einer ganz merkwürdigen Art und Weise schon zwei. Man ist ja nie allein, sondern wenn ich mir Gedanken mache über mich, wenn ich nicht schlafen kann, denkt irgend jemand über jemand anderen, über mich nach oder ich denke über mein anderes Ich nach. Und jetzt gibt's diese eigenartigen Verschmelzungsfantasien, was das Ich betrifft. Ich muss demnächst an der Volkshochschule in Zürich einen Vortrag halten über Loslassen, Einlassen, Ankommen. Die ganze Beraterliteratur zu diesen Themen hat die gleiche merkwürdige Vorstellung, dass ich irgendwie mich mit mir vermählen muss. Ich muss mich mit mir gewissermassen verschmelzen. Ich nenne das im Buch «Ich-Jagd» Selbstinzest. Und die Frage für mich ist, ob das Ich nicht besänftigt wird und beruhigt ist, wenn es auch einmal gelassen annimmt, dass es immer in Möglichkeiten einerseits und in Wirklichkeiten andererseits lebt. Und dass es überhaupt nicht darauf ankommt in seinem Leben, wie viele der

Identitätstheoretiker meinen, möglichst viele dieser Möglichkeiten wie an eine Pinwand an sich zu heften, sondern dass man gelassen erst dann lebt, wenn ich annehme, dass ich selbst auf dem Totenbett noch überlegen werde, was es allenfalls für andere Möglichkeiten des Sterbens gegeben hätte als meine. Dass das ganz zum Mensch-Sein auch gehört.

KS: Und das erweitert eben den Aby Warburg'schen Denkraum, und gerade deswegen führe ich sehr gerne das Gespräch mit dir. Es gibt hier eine klar soziale Kategorie, die nicht auf anthropologische Grundkonstanten zurückzuführen ist. Also, dass wir soziale Wesen sind, dass wir in sozialer Gemeinschaft leben, dass wir Bindungen eingehen, das kann ich jetzt natürlich wieder auf die anthropologische Dimension zurückführen. Aber ich muss es nicht. Weil ja dieses Soloing auch ein Solipsismus sein könnte. Wir sind aber keine Tänzer, in diesem Sinne, auf dem Seil, sondern soziale Akrobaten. Wir stürzen mal ab. Wir nehmen mal jemanden auf, wir lernen Kunststücke, wir bringen sie anderen bei. Und diese grundsätzliche Geschichte, dass wir in unserem Schicksal, auch in der Unwägbarkeit des Schicksals nicht allein sind – ich nehme jetzt wieder die Grossvater-Rolle – dass wir in einer Generationenfolge leben, die uns tröstet in unserer Existenz:

Das ist, denke ich, das, was ich bei Aby Warburg nicht gefunden habe, hingegen bei deinen Sachen, die einerseits das persönliche Schicksal durchaus anerkennen und andererseits deutlich die sozialen Bezüge betonen. Das denke ich, ist sehr interessant bei dir.

PG: Ja, das ist sehr interessant. Ich habe bei Aby Warburg, ich muss es ganz ehrlich gestehen, ich habe ihn immer als jemanden angesehen, der keine Kinder hat – Max Weber übrigens auch. War Max Weber kinderlos?

KS: Das weiss ich nicht.

PG: Bei Aby Warburg musste ich nachsehen, hat der Mann überhaupt Kinder? Übrigens eine köstliche Episode: Der Reinhold Götz hat an einer Podiumsdiskussion einen Literaturprofessor, der ihn angegiftet hat, hat er ihm gesagt: Haben Sie überhaupt gedient? So ähnlich ist das: Haben Sie überhaupt Kinder. Oder? Stell dir mal vor an Diskussionen über Unterjüngung der Gesellschaft usw. würden plötzlich Leute die anderen fragen: Also sagen Sie mal, haben Sie überhaupt Kinder? Dann gehen sie, wenn sie keine Kinder haben. Gut, so ist das etwa. Aber trotzdem habe ich mich auch gefragt, ob Aby Warburg Kinder hat und inwiefern diese sozialen Bezüge bei ihm ganz

stark an den Rand gedrängt werden durch seine Schwierigkeiten mit der eigenen Person, oder? Und was seine Kinder über ihn gedacht haben, weiss ich nicht oder ob's Schriften gibt im Umfeld von seiner Verwandtschaft, die sich Gedanken gemacht hat über ihn.

KS: Es gibt in der «unendlichen Heilung» Briefstellen mit Nachfragen Aby Warburg über Binswangers Kinder.

PG: Ja?

KS: Ja. Das gibt's. Also kennt er sie.

PG: Und der Gombrich? Befasst er sich mit der Familie von Aby Warburg?

KS: Nicht dass ich wüsste. Sicher nicht in der intellektuellen Biografie. Weiss es aber nicht im Detail. Müsste ich auch nachschauen. Nein, es ist erstaunlicherweise die anthropologische Dimension immer sehr stark, die soziale eigentlich immer sehr schwach.

PG: Ja, das leuchtet mir ein.

KS: Das fällt auf und das charakterisiert ein Lebenswerk. Wobei die soziale Dimension ebenso unverzichtbar ist wie die anthropologische.

PG: Ja, das ist für mich selbstverständ-

lich. Ich arbeite ja neuerdings über das Alter auf der einen Seite und über die Kinder auf der andern Seite. Sowohl was das Kind-Sein betrifft als auch was das Altern betrifft, ist es ohne soziale Bezüge unmöglich. Am Anfang des Lebens und am Ende des Lebens bin ich hoffnungslos anderen – in der Regel – in die Hände gegeben, die das dann hoffentlich auch gut machen. Und weil viele meinen, die machen das nicht gut, haben wir diese ganzen Überlegungen über die Vorsorgepraktiken, über Sterbeverfügungen, Testamente, all diese Dinge. Manche Leute meinen, sie müssen bis zur Todesanzeige in der Zeitung alles selber managen, was ihren eigenen Tod betrifft. Das zeugt von einem ungeheuren Misstrauen auch der Menschen untereinander. Natürlich auch von einer Abnahme der Verwandtschaften.

KS: Und was ich jetzt schliesse daraus, aus dem, was wir besprochen haben, ist, dass diese zweifache Orientierung – Orgiasmus und Sophrosyne –, welche Aby Warburg anthropologisch fasst und dann auf die Bilderwelt überträgt, ebenso zumindest als Zweipoligkeit, bei dir ist es eine Dreipoligkeit, sozial gefasst werden kann. Und zwar mit den selben Dimensionen. Es macht keinen Sinn, einseitig sozialtechnokratisch unterwegs zu sein. Was nicht heisst, dass wir uns nicht sozial engagieren müssen.

Aber Sozialtechnokratie alleine macht es nicht, weil es genauso diese sozialen Dimensionen des Orgasmus gibt, wie zum Beispiel die Liebe, die nicht technologisiert werden kann. Also auch hier haben wir mindestens zwei Pole, die uns davor auch schützen, eben in diese eschatologischen oder heilsversprechenden Botschaften abzugleiten. Das ist für mich ein sehr schönes Resultat, dass es dieses eben auch gibt auf der sozialen Ebene. Wenn du dem zustimmst.

PG: Einen kleinen Einwand muss ich machen, wieder mit Rekurs auf Max Weber. Max Weber behandelt in seinen religiösen Arbeiten, insbesondere in seiner Stufenschrift, die Erotik, insbesondere die sexuelle Liebe. Und da wird, meint er, von sehr vielen im zwischenmenschlichen Bereich eine Art mystische Verschmelzung angesetzt, wo man so etwas wie eine individuelle Erlösung erreichen kann in der Sexualität, also deutlich gesagt im Orgasmus. Und er hat sehr interessante Argumente dagegen und sagt, diese Vorstellung, eine Erlösung zu finden im Zwischenmenschlichen, die wird von der Brüderlichkeit bis zur Sexualität dauernd kontaminiert und unterwühlt von ganz anderen Dingen, die ich gerade wegen der Sexualität überhaupt nicht mehr – eben Orgiastisches – kontrollieren kann. Und dieses Nicht-mehr-kontrollieren-Können zeigt

für ihn genau, dass das völlig daneben ist, in der Sexualität so etwas wie eine Erlösungsfunktion anzusetzen. Also, das als kleiner Abstrich an die Sozialität. Die Sozialität muss natürlich, das sieht man ja auch in Bezug auf die Kinder, auch in Bezug auf die älteren Menschen, von einer gelassenen und vorsichtigen Distanz begleitet sein. Das Nehmen-Wollen von anderen, das Inkorporieren-Wollen, das ist in allen Lebenslagen sehr problematisch und stösst – bei den Kindern kannst du das deutlich sehen, wenn du sie unbedingt für dich einnehmen willst – sofort auf Ablehnung. Und in der Liebe kannst du noch einmal selber an dir beobachten, dass ausgerechnet so eine Art beiläufige Befassung mit einem Partner eventuell viel erfolgsversprechender ist, um das einmal so zu sagen, als das possessive Ich-Will. Und die Management-Geschichten da vorne an der Universität, an der ich ja tätig bin, die sind halt noch sehr stark durchdrungen von diesem Beiläufigen. Wir müssen mal überlegen, was wir nicht managen können, sondern abkommen von diesem proaktiven Machbarkeitswahn, dass man richtig führen muss und dann läuft es in der Schweiz besser, dass man das mit Libyen richtig managen muss und dann hätten wir die Geiseln schon lange hier, usf.

KS: Es gibt den Verschmelzungsmythos, den du jetzt angesprochen hast. Es gibt auch die andere Redewendung, die du auch schon gehört hast nämlich die vom kleinen Tod. Und was für ein schöner Schluss, den wir da finden können.

PG: Schön, sehr gut, ja.

KS: Es ist der kleine Tod. Und der kleine Tod ist eigentlich – ist ja paradox – wirklich alles andere als das Verschmelzen, indem er in diesem Moment der grössten Vereinigung dich dann sehr alleine zurücklässt. Und das ist, meine ich, das Nicht-Zurückführbare auf Sozialtechnologisches oder irgendwie Bewältigbares. Das ist, was ich eben vorhin meinte, dieses Anerkennen eines Tatbestandes, bei dem es mir nichts nutzt, ihn zu rationalisieren, technologisch auszubeuten, zu entwickeln oder nachher zu instrumentalisieren. Das nützt mir alles nichts. Aber ich kann diesen Moment erfahren.

PG: Ja, da kann ich mit dir, lieber Kurt, mich nur einverstanden erklären. Nach dieser Achterbahn, die wir jetzt da gemacht haben, sind wir doch an einem gemeinsamen Punkt angelangt. Weisst du übrigens, dass der Internetroman von Stephen King «Achterbahn» heisst?

KS: Wusste ich nicht.

PG: Und auf der letzten Seite ... ja das ist interessant ... und auf der letzten Seite – das ist vielleicht ein guter Zusatz noch zu dem, was du Achterbahn nennst – auf der letzten Seite beschreibt Stephen King: Wenn man die Kinder oder die Leute ansieht, die die Achterbahn besteigen, dann gibt es natürlich viele, die keine Angst haben vor der Achterbahn, sondern das Gefühl, jetzt möchte ich mal kreischen und so fort. Die Achterbahn ist verlockend auch darum, weil sie Unbekanntes in sich birgt, etwas, das ich nicht genau meistern kann. Vielleicht, wenn man das überlegt, was eigentlich passiert – weswegen man als Kind, als ich noch Achterbahn gefahren bin, die doch unbedingt besteigen wollte, obwohl es mir ein bisschen Angst gemacht hat – kommt man dieser Sache auch ein bisschen näher, ja?

Quelle: rebell.tv AG. «Out of Remote Control». Kurt Schmid im Gespräch mit Peter Gross (28.08.2009). Produktion Stefan M. Seydel. Transkription Irene Hilpertschauer. Abrufbar unter: <http://tv.rebell.tv/p3326.html> / <http://radio.rebell.tv/p453.html>

Literatur

Peter Gross (1994): *Die Multioptionsgesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Peter Gross (19992): *Ich-Jagd*.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 Peter Gross (2008): *Jenseits der Erlösung*.
 Bielefeld: Transcript.

Ninfa Moderna

Das Nachleben, der Tanz und die Be-
 rührung – und das Schweigen

Kurt Schmid im Gespräch mit
 Gabriele Brandstetter, Berlin, 07.10.09

Nachschrift von Kurt Schmid

Wie zeichnet man ein Gespräch nach,
 das man aufgezeichnet wähnte?
 Noch nie habe ich einem Schweigen so
 intensiv nachgehört wie dem Schweigen
 des Aufnahmegeräts, welches
 eigentlich das Gespräch mit Gabriele
 Brandstetter hätte aufzeichnen sollen.
 Es, das Gespräch, dauerte dreiviertel
 Stunden. Es war das dritte in der
 Reihe nach dem Interview mit Bazon
 Brock und dem Gespräch mit Peter
 Gross. Und es sollte den Grenzen
 des Symbolraums nachspüren, dort,
 wo semiotische Systeme nicht mehr
 hinreichen – aber vielleicht der Körper
 sich bewegt. Und das tat es auch.

Wo der Umgang mit der Technik
 versagt, muss das Gedächtnis nachhel-
 fen – und die Schrift. Für diesmal fehlt
 die Tonspur; die stimmlichen Präsen-
 zen, Ausdrucksformen, Pausen und
 Intervalle fallen weg im Schriftraum.
 Doch sie hallen nach. So wie die Begeg-
 nung. So wie die vielen gesprochenen
 Worte. Das alles verdichtet sich zum
 Textkörper und gesellt sich zu den Text-
 stellen Aby Warburgs, die ich aus dem
 Bilderatlas Mnemosyne zitierte und
 immer mal wieder heranzog. Wie aus
 der Zeit herausgestellt, halten Buchsta-
 ben buchstäblich fest, was damit und
 nur damit fixiert ist. Mag sein, dass das
 Unheimliche einer identischen Wie-
 derholung der Tonspur damit wegfällt.
 Gerade wo die lebendige Stimme, ihr
 Timbre, ihr zeitlicher Wurf, ihre Adres-
 se dominieren, irritiert die identische
 Wiederholung. Aber es war nicht so vor-
 gesehen; und vor allem sollte der Part
 von Gabriele Brandstetter auch wirklich
 von ihr selbst stammen. Das Ritual des
 Interviews mit Mikrofon zwingt den Di-
 alog auf – wenn's denn klappt. Das im-
 merhin tat es. Und das ist auch der
 Grund der folgenden Nachzeichnung.

Und es kam einiges dabei heraus.
 Einmal zur Kunstauffassung des Aby
 Warburg und dem Stellen – oder besser
 Ausdruckswert des Tanzes, dann zur
 Entwicklung des zeitgenössischen
 Tanzes mit Beispielen einiger Positio-

nen aktuellen Tanzschaffens. Gabriele
 Brandstetter hatte in den «Tanz-Lek-
 turen» (1995), der «lecture corporelle»,
 direkt und indirekt ein Fortleben der
 Aby Warburg'schen Pathosformeln
 beziehungsweise ihr Wiederaufleben in
 der Moderne der Vorkriegs- und Zwi-
 schenkriegszeit aufgearbeitet, Perioden
 auch der äusserlichen Spannung zwi-
 schen Aufbruchs-Revolte und Angst ...

Ist Kunst eine Dämonenjagd?

Aby Warburg kennzeichnet im Vorwort
 zum Bilderatlas Mnemosyne seine Auf-
 fassung der Kunst differenziert:
 «Zwischen imaginärem Zugreifen und
 begrifflicher Schau steht das hantieren-
 de Abtasten des Objekts mit darauf er-
 folgender plastischer oder malerischer
 Spiegelung, die man den künstlerischen
 Akt nennt.» Die Kunst – jede Kunst? –
 bewegt sich in einem Zwischenraum
 «zwischen Antrieb und Handlung zum
 Gegenstand». Sie schafft ein «Idolon»,
 was nicht als Bild, sondern i.w. Sinne
 als Symbolraum zu verstehen ist.
 Und dieser Symbolraum ist eingespannt
 in die «antichaotische Funktion» auf der
 einen und die «kultisch erheischende
 Hingabe an das geschaffene Idolon»
 auf der andern Seite. Letzteres findet
 in der Ekstase statt, im Orgiasmus.
 Das begriffliche Distanzschaffen
 erfolgt im Denkraum der Sophrosyne.
 Das eine geht nicht ohne das andere.

Denn der Mensch wird von (seinen)
 Dämonen gejagt, und Kunst ist ein Ent-
 dämonisierungsprozess. So umfasst
 die Kunst «die ganze Skala des Ergrif-
 fenseins, die den Menschen gebärden-
 sprachlich umspannt, von der hilflosen
 Versunkenheit bis zum mörderischen
 Menschenfrass.» Das wiederum «ver-
 leiht der humanen Bewegungsdynamik
 auch in den Stadien, die zwischen den
 Grenzpolen des Orgiasmus liegen, dem
 Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen,
 Greifen, jenen Prägrand unheimlichen
 Erlebens ... wo sich nur die Gottlosen
 des freigewordenen Temperaments
 tummeln dürfen.» Das möchte Aby
 Warburg durch seine Bildmaterialien
 illustrieren und zwar an der Renais-
 sance «als Versuch der Einverseelung
 vorgeprägter Ausdruckswerte bei der
 Darstellung bewegten Lebens.»

Diese vorgeprägten Ausdruckswerte
 sind Pathosformeln, die Gabriele
 Brandstetter sowohl bei der Entstehung
 des modernen Tanzes (1995) als auch in
 der jüngsten Entwicklung (zumindest
 eines Teiles) des Tanzes (2007) wieder
 entstehen sieht. Und sie sind körper-
 nah, körpergebunden, teilweise gar
 körperspezifisch. Die Bewegung und
 der Tanz gehören nicht nur unverzicht-
 bar zur Kunst, sondern sie sind direkte
 Ausdrucksformen (Bewegung) und
 zeigen (medien-)spezifisch die seelisch
 motivierten «Ausdruckswerte» als

«Darstellung bewegten Lebens» (Tanz). Dieser Auffassung kann Gabriele Brandstetter nicht nur zustimmen; sie selbst ist es, welche diese Interpretation in die Kunstwissenschaften hineinträgt: *Tanz als Anthropologie* (2007).

Also ist Kunst Dämonenjagd? Bei dieser Frage lächelt sie und findet sie frech: eine gewagte These! Denn auch wenn die Warburg'sche Auffassung als Bannung der phobischen Antriebskräfte und somit der Ängste nicht übersehen werden darf (was in einigen Warburg-Interpretationen tatsächlich geschieht), so gibt es die «Handlung zum Gegenstand» als Spiegelung der (äusseren) Lebenswelten eben auch. Was Sasha Waltz beispielsweise in den Dialogen *og* im Neuen Museum zeigte, nimmt Bezug auf die antiken Plastiken, die dort wieder stehen werden und die sie gleichsam als belebten Fries inszeniert, transformiert, um die einzelnen Figuren aus ihrer Bildlichkeit wieder in die Bewegung zu entlassen.

Entgrenzungen

Wie steht es dabei um den Symbolraum, das «Idolon» bei den postmodernen Tanzproduktionen: sind nicht einige daraus ausgelegt, diesen Ausdrucksraum zu erweitern, gar zu überschreiten? Muss man nicht Pina Bausch – bei aller «Coolness» ihrer Choreographien – geradezu als Inkorporation einer

seelisch motivierten Ausprägung sehen, was über die Darstellungsform hinausreicht bzw. Voraussetzung dafür ist?

Tatsächlich gibt es, so Gabriele Brandstetter, seit einigen Jahren so etwas wie eine Wiederkehr des Pathos im ursprünglichen Sinne als Darstellung des Leidens und des Erleidens. Aber eben als Darstellung. Auch wenn die Tänzerinnen und Tänzer, etwa in Meg Stuarts «Alibi» fünfzehn Minuten lang im Tremor verharren, sind sie nach der Vorstellung wieder sich selber, erschöpft zwar, aber bei sich. Deswegen stimmt beides: Es gibt die teils höchst artistischen Überschreitungen bis anhin gezeigter Erleidenformen – als intensivst bis in die Unerträglichkeit gesteigerte Kunstform. Und das verweist auf diesen Formen zugrundeliegende, spürbare, Leidensmotive und damit die Passion. Das geht «unter die Haut» und kann, wie etwa bei Pina Bausch bis in den Körperhabitus reichen, der als solcher nichts anderes zeigt als sich selbst.

Tremor als Seismographie

Aby Warburg sah in der Kunst auch eine Art von Seismographie. Gesellschaftliche Erschütterungen, Krisen, potentielle Gefahren oder sich tatsächlich anbahnende Katastrophen sind in Zeiten des Umbruchs latent vorhanden. Seismographie sei ein treffender Ausdruck dafür, meint Gabriele Brands-

tetter. Und gerade darauf scheinen wichtige Tanzproduktionen hinzuweisen. Dazu gehören das bereits genannte «Alibi» von Meg Stuart, Astrid Endrurweits «Pigg in Hell». Und es tauchen dabei Bilder der jüngsten Vergangenheit wieder auf, wie beispielsweise der Hitlergruss in Thomas Lehmens «mono subjects». Dieses Nachleben vermeintlich längst erledigter Gesten und Bewegungen sind nicht nur persönlich motivierte Refigurationen zu sehen. In ihnen zeigt sich nicht nur persönlich Erlittenes und Verdrängtes, sondern sie verweisen auch auf gesellschaftliche Erschütterungen.

Passio und Pitié

Auf ganz unerwartete Weise tauchen in einigen Produktionen gerade der jüngsten Zeit Passionsmotive auf. So bringt Alain Platel in «Pitié» einzelne Szenen aus Pasolinis «Vangelo secondo matteo» zur Musik einer neu interpretierten Matthäuspassion von Bach. Muss man darin nicht gleichsam das Gegenstück der Erschütterungen sehen, nämlich das Wiederaufleben eines Erlösungsbedürfnisses und sei dies nur in den ersten Anflügen des Erbarmens? Aber nicht als Heilslehre! Gabriele Brandstetter macht klar, dass hierbei nicht religiöse Motive im Vordergrund stehen, sondern genau umgekehrt das Erbarmen beim Erbarmen bleibt.

Gezeigt wird das Erleiden anhand persönlicher Schicksalsereignisse. Sie werden gestützt, gleichsam aufgerichtet aber auch gerichtet anhand formal übernommener Elemente der Matthäuspassion. Diese werden gleichsam als Tableaus stehen gelassen, während die Körper der Tänzerinnen und Tänzer den physischen Erleidenspart teils drastisch übernehmen, Körper greifen, aufgreifen, an den Haaren ziehen, schinden oder nahezu verzweifelt anmachen.

Ohne mediale Scheidewand

Das ist etwas, meine ich, das nur der Tanz zeigen kann. Es braucht dafür die wirklichen Körper. Denn vieles teilt sich nicht über das Gesehene Bild oder die bei diesem Stück ebenso eindringliche Musik mit. Man geht auch physisch mit. Es ist, wie wenn der Körper «von sich aus» wüsste, worum es da geht. Liegt nicht grade auch darin ein Aufsprengen des Symbolraums des «Idolon»? Das Aufsprengen der Bühnensituation, nämlich die klare Auftrennung in Bühne und Spektakel hier und Zuschauer und Beobachtung dort, meint Gabriele Brandstetter, ist auf vielerlei Weisen möglich, wichtig und auch in den Inszenierungen etwa eines William Forsythe, in «Decreation» (2003) beispielsweise, konstitutiv. Der Einsatz von Medien ist nochmals eine andere Geschichte. Aber es stimmt, vieles ist im zeitgenös-

sischen Tanz darauf angelegt, gleichsam von Körper zu Körper überzuspringen. Dazu gehören nicht nur Leidenschafts-elemente, sondern auch Kontakte, Berührungen. Das ist aber motivisch – und teilt sich gleichsam «unvermittelt» mit. Das mag daherrühren, dass in diesen Tanzformen die Bewegung gleichsam freigesetzt wird, sich die Energien den Tanzenden selber mitteilen und diese die Bewegungen nicht steuern, sondern findend zulassen.

Berührungen

Und Gabriele Brandstetter macht folgendes deutlich: Die Sprache, welches vieles nicht abzubilden weiss, hat eine schöne Formel, die auf eben diesen Umstand verweist, etwa, wenn ich sage, ich bin wirklich berührt, dieses oder jenes Tanzstück ist wirklich bei mir angekommen, ich bin aufgewühlt, gerührt. Es handelt sich hierbei eher um Empfindungen, denn als Wahrnehmungen. Wenn man davon ausgeht, dass Wahrnehmungen das Fenster zur Welt sind und Empfindungen die Anzeichen des Körpers, dann findet hier ein Brückenschlag statt. Und mehr noch. Über die Berührung hinaus noch geht das Ergreifen der Körper, sei dies in ekstatischer Weise oder auch in der Form der Misshandlung, Gewalt, des Übergriffs, sozial gesehen, oder des Schmerzes oder der Lust, welche den Körper «ergreift»

persönlich. Der Gegenpart dazu wäre dann die Ergriffenheit. Das könnte es sein, was Aby Warburg meinte mit der ganzen Skala des Ergriffenseins, «die den Menschen gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass.» Die damit ausgesprochene Warnung folgt sogleich, denn dieses Übergreifen «verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen, dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens ... wo sich nur die Gottlosen des freigewordenen Temperaments tummeln dürfen.» Es sei denn, wir sprechen von der Liebe. Bei Pitié beispielsweise kommt sie nicht vor – aber ihr Mangel.

Tragik: Der Bezug zu Nietzsche

Jenseits von jedem Hedonismus, abseits von Heils- oder Glücksversprechungen, berührt Aby Warburg ebenfalls im Vorwort zur Mnemosyne das Nichtbewältigbare, den tragischen Kern: «Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins ... bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen.»

Dort erst gewahrt man das Prägework, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos. Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des Apollo-Dionysos zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches Tagen keiner revolutionierenden Attitüde mehr ...»

Allerdings bedurfte es zu seiner Zeit und bedarf es auch heute des Mutes, sich damit zu befassen. Dem gegenüber konstatiert er einen «oberflächlichen Tagesgebrauch», dem er die Einheitlichkeit der polaren Funktionen von Sophrosyne und Ekstase «bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillens» und im derartig gesehenen «gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen» entgegensetzt.

Diese Kritik macht auch für unsere Zeit Sinn: Hier das telegene «Micky-Mousing» (Kritik Merce Cunningham) des Life-Style-Dancings, und da z.B. das die «Pitié» Alain Platels oder Meg Stuarts «Alibi» – der Tremor der «phobischen» Angst. In ihnen kann man das Misstrauen gegenüber einer kollektiven Glücksversprechung in und durch die Medien erkennen. Oder nicht?

Vielleicht übersieht man dabei, so Gabriele Brandstetter, dass es in vielen Formen des populären Tanzes, also weniger des künstlerischen Tanzschaffens, jene Momente der Ergriffenheit

durchaus auch gibt – nur weniger individuell als im Kollektiv. Zu denken wäre dabei beispielsweise an die Techno-Party oder die balinesischen Tempeltänze, bei denen gar die Dämonen selber in vielerlei Gestalt auftreten. Wichtig dabei ist das rhythmische Element, das sich sogar in den skandierenden Massen der Fussballarenen wieder findet. Und sah nicht Nietzsche im Brauchtum des Volkes und insbesondere der Musik den Anstoss für die Geburt der Tragödie? Und, muss ich, Kurt Schmid, zugestehen, würde man den vielen (männlichen) Jugendlichen verbieten, die Baller- und Killergames zu spielen, müssten sie andere Formen der rituellen Aggressions- und Frustrationsbewältigung suchen ...

Das tragische Beispiel Waslaw Nijinskys

Über die besprochenen Entgrenzungen hinaus reichen jene Grenzüberschreitungen, von denen es kein oder nur im Glücksfall ein Zurück gibt. Aby Warburg hatte solches erlitten und war von den sich verselbständigenden Phobien gejagt worden. Er konnte sich wohl nie ganz von ihnen befreien, aber mit ihnen leben. Mit dem Vortrag über das «Schlangenritual» gelang ihm in der Binswanger'schen Bellevue-Klinik ein erster Schritt. Nijinsky, der vor ihm in derselben Klinik therapiert wurde, gelang dies leider nicht. Im wörtlichen

und im übertragenen Sinne haben Sie, Gabriele Brandstetter, von Nijinskys Bild-Sprung (1939) berichtet. Es handelt sich dabei um eine Fotografie, welche einen Sprung Nijinskys zeigt, den er, so der Bericht, mit der an ihn herangetragen Hoffnung auf eine Rückkehr als Tänzer tat.

Einmal geht es dabei um die fotografische Aufnahme und den Film als Bildmedien und ihre Rückkopplungswirkung auf die Bewegungsdarstellung. Und dann aber auch indirekt und unsichtbar um den «Sprung in der Schüssel», den Verlust der Identität in der Schizophrenie.

Das besondere Klima in der Binswanger'schen Klinik, so dazu Gabriele Brandstetter, das besondere Verhältnis von Arzt und Patient, mochten das ihre dazu beigetragen haben. Es gibt die bildnerischen Arbeiten Nijinskys – aber keine Heilung.

Was zu jener Zeit eine revolutionäre Entdeckung war, nämlich die multiplen (nicht gespaltenen) Identitäten, hat sich zum Spiel mit multiplen Identitäten, als Micky-Mousing von Rollen (Madonna) oder in Film-Stills (Cindy Sherman), die immer grausamer werden entwickelt. Oder eben dem «Alibi» der Meg Stuart, fügt Gabriele Brandstetter hinzu, ein Stück, das bereits im Titel eine zweite Identität vorgibt, welche die eigentliche kaschiert. Multiple oder unsichere

Identitäten, der Aufenthalt in Zwischenräumen wie Warteräumen, Transitzonen, dem Kontakthof einer Klinik, Situationen des Asyls und Vergleichbares, kommt in vielen zeitgenössischen Tanzproduktionen vor. Es sind dies Situationen des Drucks, des Exils, Vorhöfe zu anderem, vielleicht besserem, vielleicht auch nicht. Anna Viebrocks Bühnenbilder für Morgenthaler-Inszenierungen zeigen solche Räume. «Fois» von Sidi Larbi Cherkaoui (2003) führt sie vor oder «Myth» (2007), wobei bei beiden Stücken Aufdoppelungen erscheinen, bei «Fois» engelgleich und bei «Myth» teuflisch. Alle diese Situationen drohen abzugleiten, abzustürzen. Musik spielt eine tragende Rolle als zeitübergreifende Fassung der Energie des Ewiggleichen. Derart werden «Achterbahnen» sichtbar: bewegt werden und bewegen von den eigenen «magnetischen» Strömen (von Messner bis zu Duchamps Junggesellenmaschine) und den medialen Strömungen (von Benjamins Verlust der Aura bis hin zum Zeitalter der biomechanischen Reproduzierbarkeit Mitchells), von der vermeintlichen Heimatidylle bis zum Vorhof der weiss-nicht-welchen Hölle.

Die Faszination, was sich leider nur noch aus Bildern und Fotos erahnen lässt, weil es keine Filmdokumente gibt, setzt Gabriele Brandstetter hinzu, kam wohl aus seiner genialen Fähigkeit zur

Verwandlung. Wenn er ein Tier darstellte, so sieht man ihm einen Nacken wachsen, wo er doch einen schönen Hals hat, oder er verwandelte sich in ein androgynes Wesen, mehr Faun als Mensch. Zeitzeugen berichten von dieser magischen Fähigkeit, die in den Bann zog. Das machte sein Genie aus, das war der «Funke», der übersprang und das ist es, was manche in einer Nijinsky-Nachfolge noch heute suchen.

NINFA MODERNA

Mänaden und Nymphen sind Verkörperungen der Orgiastik, und sie haben ihr Nachleben und ihre Wandlungen auf Renaissance-Sarkophagen bis hin etwa zu Darstellungen der tanzenden Salomé der Bibel. Georges Didi-Huberman schreibt die Geschichte der energetischen Transfigurationen nach Warburg in seinem Buch «Ninfa Moderna» (deutsch 2006) fort. Zum Beispiel im Faltenwurf der barocken Heiligen (Berninis Beata Ludovica Albertoni, 1671, Rom), Germaine Krulls Fotografien «Sans Abri/ Sous les Ponts», welche (auch weibliche) Clochards in Paris zeigen: «Es enthüllt sich hier die tödliche Affinität der ihrem Schicksal überlassenen menschlichen Körper und des Pflaster» (S.107). Wobei sich die Anmutsschwelle zur Armutsschwelle verschiebt. Bis dann die Lumpen in der Gosse übrigbleiben? Wo finden wir

die heutigen Nymphen? Und weil sie gefallen sind: Stehen sie wieder auf?

Und nochmals Gabriele Brandstetter: Es gibt nichts Schöneres als das direkte Leben, heisst es im Film «American Beauty» als Kommentar zu einer im Winde tanzenden Plastiktüte. Es ist eine Schlüsselszene, und sie steht in hartem Kontrast zum kleinstädtischen Alltag, den der Film zeigt. Die heutigen Nymphen scheinen sich in den geschilderten Zwischenräumen zu bewegen. Sie sind nicht mehr anmutige Schönheiten, und sie zeigen keine mythischen Kräfte. Auch fehlen ihnen die reizvollen Gewänder, die erotischen Gesten. Aber in ihnen ist das ungeschminkte Leben. Und was sich mit und in ihnen körperlich mitteilt – nicht in der Spiegelung, sondern im eigenen emotionalen Mitgehen des Zuschauers, der nicht mehr Beobachter ist, sondern berührt – ist eben dieses Berührtsein über die Berührung, die Geste, die Bewegung und unser Schweigen.

Quelle: rebell.tv AG. «NINFA MODERNA» (07.10.09). Gespräch notiert und Text gelesen durch Kurt Schmid. Produktion Stefan M. Seydel. Abrufbar unter: <http://radio.rebell.tv/p480.html>

Literatur

Aby Warburg (1929): Vorwort zum Bilderatlas Mnemosyne. Siehe Textquelle.

Gabriele Brandstetter (1995): *Tanz-Lektüren*.
Frankfurt am Main: Fischer.

Gabriele Brandstetter (2005): *Bild-Sprung*.
Theater der Zeit: Recherchen 26.

Gabriele Brandstetter (2007): *Tanzwissenschaft
als Bildwissenschaft vom Körper*. In: Rolf Niehoff
und Rainer Wenrich (Hrsg.). *Denken und Lernen
mit Bildern*. München: kopaed.

Gabriele Brandstetter und Christoph Wulf (Hg.)
(2007): *Tanz als Anthropologie*. München:
Wilhelm Fink. Georges Didi-Huberman (2005)
Ninfa Moderna. Berlin, Zürich: diaphanes.

Tanz-Stücke

Pina Bausch (1978): *Kontaktthof*

Sidi Larbi Cherkaoui (2003): *Fois / Sidi*

Larbi Cherkaoui (2007): *Myth*

Astrid Endruweit (2003): *Pigg in Hell*

William Forsythe (2003): *Decreation*

Thomas Lehmen (2001): *Mono Subjects*

Alain Platel (2009): *Pitié*

Meg Stuart (2001): *Alibi*

Sasha Waltz (2009): *Dialogue 09*

Mama?!

Christoph Schlingensiefel am Telefon

ChS: Mama, ich bin's, Christoph.

Mama: Oh, schön.

ChS: Hallo, Mama. So, ich kann
erst jetzt anrufen. Wir haben
den ganzen Tag aufgebaut.

Mama: Ja, ich hab schon gedacht, un-
verschämt von mir, dich da zu beläs...

ChS: Was? Von Dir unverschämt?
Ne, von mir unverschämt, dass ich da
nicht mal den Aufbau abbreche und
dann mich bei dir zu melden, ne?

Mama: Ja, Quatsch, das geht ja auch
nicht. Ich muss mich daran gewöh-
nen. Und ich will das auch gar nicht,
dich immer stören, Christoph ...

ChS: Du störst mich überhaupt nicht.
Ich bin jetzt grade bei einer Veran-
staltung und bin in der Grabkammer
der Dadaisten in Zürich. In einer Art
Krypta. Und da muss ich jetzt gleich
mit Bazon Brock reden und ich weiss
aber natürlich noch nicht ... Das Fas-
zinierende am Dadaismus ist ja, dass
er stattgefunden hat. Und jetzt gibt's

natürlich viele, die glauben, dass der
wieder da ist oder kommt oder die war-
ten auf den dritten Weltkrieg, damit
man dann vielleicht dadaistisch werden
kann. Und da bin ich grade jetzt hier
am Suchen und wollte dich fragen, ob
du was über Dadaismus weisst.

Mama: Ne ...! Das habe ich aber, wie du
da in der Schule warst, wollte ich dir
– wie sagt man – die Sache als Thema
sagen, hast es aber nicht genommen,
da hast du etwas anderes genommen
und das war auch net richtig, ne, kann
dir da nicht weiter helfen, Christoph ...

ChS: Wart mal, noch Mal.
Du wolltest mir in der Schulzeit sagen,
ich soll was machen?

Mama: Ja, das von den Dadaisten, du
musst das Thema nehmen. Und das
hast du aber nicht getan, du hast etwas
anderes genommen, das war auch nicht
richtig ... aber ... so war das.

ChS: Warum hast mir denn den
Dadaismus vorgeschlagen?

Mama: Das weiss ich auch nicht Chris-
toph, wohl weil's so schön klang ...
Ich weiss nicht ... Du ...

ChS: Wegen dem Klang?

Mama: Ja, tu's net weitergeben,
das ist Quatsch.

ChS: Nein, aber das ... der geht ja immer
weiter, weisst du ja. Ich will auch, dass
das öffentlich wird, weil, weisst du,
weil, das ist ja so, dass man Leuten
was empfiehlt wegen dem Klang.

Mama: Was willst du?

ChS: Ich glaube, dass es gut ist,
wenn man Leuten etwas wegen
dem Klang empfiehlt.

Mama: Ja ...

ChS: ... und du hast es mir wegen
dem Klang empfohlen und hast
gesagt, es geht um Klang und nicht
um Inhalt. Und ich glaube, dass das
die grosse, treibende Kraft für die
Zukunft ist. Deshalb interessiere
ich mich ja jetzt auch für Oper.

Mama: Ja ...

ChS: ... weil ich kann ja mit Inhalt
eigentlich immer nur falsch liegen, weil
ich ja nichts erklären kann. Aber wenn
ich eben über den Klang gehe, so wie
deine Stimme ... oder meine Stimme ...
du hörst doch an meiner Stimme, ob
ich jetzt grade ... also, wenn du meine
Stimme hörst, hörst du doch auch, wie

ich mich fühle und hast dann auch eine Vorstellung vom Inhalt, oder?

Mama: Ja, so ist es, ja. Wenn du das sagst.

ChS: Ja, ne, und das ist das, was vielleicht jetzt von mir hier in der Krypta grade erforscht wird.

Mama: Ja, dann tu das mal und sagst mir das noch.

ChS: Dann erklär ich dir das mal ...

Mama: Ja!

ChS: Und was hast du heute sonst noch gemacht? ...

Quelle: rebell.tv AG. «Christoph Schlingensiefel telefoniert seiner Mama und versteht, warum er sich für die Oper interessiert ...». Produktion Stefan M. Seydel (31.10.2007). Transkription Irene Hilpertshäuser. Abrufbar unter: <http://tv.rebell.tv/p2461.html> | <http://radio.rebell.tv/p455.html>

Replik

Kurt Schmid

BENDERO BRIO RISA

Reflexion über einen Traum während der Arbeit an diesem Magazin.

Drei geträumte Worte ohne Zusammenhang erweisen sich als psychodynamische Wortfolge. Als Psychogramm des Motivraums, als Pathosformel der in den Worten fixierten psychischen Bewegung. Und Nachwirkung des Interviews mit Bazon Brock vom 15. Juli 2009. Dessen apodiktische Rede, der von den «Fragen» angestossene Redestrom, hatte sich im Interview, das ein Gespräch im Sinne eines Denkraums hätte werden sollen, nicht anhalten lassen – mit Ausnahme der kurzen Verblüffung zu «Tenderenda der Phantast», der poetischen Seinsbeschreibung Hugo Balls.

Im Traum nun wird der sich als Augiast bezeichnende Brock zum Verkäufer des SENDERO Luminoso, des (einzig) leuchtenden Pfads. Aber nicht heldisch überhöht, wie er das darstellte, sondern aus der Zentrumswirkung des Helden hinausgeschoben in das Umfeld des revolutionären Terrorismus mit seinem B voran (Bendero).

Die BRIO-Bahn, von Stefan M. Seydel präpariert als liegende Acht,

welche für die Achterbahn stehen sollte, lag während des Gesprächs am Boden, eine hölzerne Spielzeugeisenbahn, gut für gespielte Emotion am Modell. Dass beides, Brocks Agit-Pathos und Seydels Spiel-Figur ein Grund zum Lachen ist, meint der Traum. Auch wenn's einem spanisch vorkommt, und so war es mir auch vorgekommen: es war zum Lachen: de RISA.

Bazon Brock war nicht auf die Aby Warburg'sche oder die Nietzsche'sche Dynamik eingetreten, sondern hatte diese, sich als Nachfahre Warburgs ausgehend, uminterpretiert und usurpiert. Nicht Orgiastik (Orgiasmus), sondern Augiastik, nicht Sophrosyne, sondern Mnemosyne. Mit Manie wird das eigene, persönliche Unbewusste übersprungen und die Paradoxie (Ich weiss, dass ich mein Unbewusstes nicht kenne, aber lebe) wegbedungen. Wer den Mist der andern herumführt, bleibt auf dem eigenen sitzen.

Und das war auch mir passiert. Der Traum tröstete mich vor dem Fakt und rächt ihn, der Auseinandersetzung mittels der nachgeschobenen Fragen feige ausgewichen zu sein und mich selbst lächerlich gemacht zu haben.

Brief an Peter Sloterdijk

Am 27.08.2009 ging eine Mail zum Thema dieses Magazins an Peter Sloterdijk.

Nachdem keine Antwort kam, folgte ein (iden-

tischer) Brief. Hier der Wortlaut des Briefes:

Sehr geehrter Peter Sloterdijk

Kürzlich hatte ich, Kurt Schmid, Dozent für Medienpädagogik und Philosophie an der Pädagogischen Hochschule Thurgau, die Gelegenheit mit Bazon Brock ein längeres Gespräch über Aby Warburg, ihn, Bazon Brock und das Chaos zu führen. Er sei, so Bazon Brock im Gespräch, durchaus ein Nachfahre Warburgs, allerdings nicht in der Spannung Orgiasmus-Sophrosyne, sondern als Mnemosyne und Sicherung gegen die hinter uns liegende Vergangenheit und Ausmisten des zivilisatorischen Saustalls von heute ganz im Sinne des Augias. So ist er ja seit langem erfolgreich agierend unterwegs.

Sie, Peter Sloterdijk, haben anlässlich der Würdigung zum siebzigsten Geburtstag ihn, Bazon Brock, den ehrlichsten Menschen genannt und dies begründet, dass er spontan agierend gleichsam ohne Unterbewusstes handle und, so nehme ich an, der Doppelbödigkeit der Rationalisierung entgehe. Denn Menschen ohne Unterbewusstes gibt es ja nicht und Ehrlichkeit ohne Wenn und Aber bilden sich wohl nur fundamental Gläubige, rational Verblendete und vielleicht Orgiastiker ein.

Aber Bazon Brock? Er meinte, er beziehe seinen Lustgewinn beim Marsch

durchs Theoriegelände aus der Anstrengung und zwar konkret als Ausschüttung von hirneigenen Opiaten bei seinem sich selber und andern gegenüber im Sinne seiner Mission schonungslos tun. Hier beim Gespräch nachzuhaken, misslang mir gründlich. Anstelle der Sublimierung die Opiatausschüttung? Das hiesse, das eine Konstrukt mit einem andern auszuwechseln; warum auch nicht, wenn man nun mit den neu entstehenden Problemen umzugehen gewillt ist.

Der Punkt, auf den ich nun hinaus möchte, ist eines dieser Probleme. «Wer selber schuld sein will, hört auf, nach Schuldigen zu suchen; er wird daraus verzichten, theoretisch zu existieren und sich aus abwesenden Ursprüngen und vorgestellten Ursachen zu begründen; durch das Drama wird er selbst zum Helden des Wissens – zum Patienten der Wahrheit. Wenn Aufklärung in diesem Sinne sich in einem Individuum vollzieht, mündet sie in dionysische Autonomie; diese ist von der Subjektautonomie der idealistischen Moderne so weit entfernt wie das verkörperte Dasein von den Illusionen der Daseins-Bewältigung.» Diese Ihre Sätze zum «Denker auf der Bühne» Nietzsche – treffen sie nicht in ausgesprochenem Masse gerade auch auf Bazon Brock und seinen Lustmarsch durchs Theoriegelände als Action-Teaching

zu? Und auf Sie, auf mich, auf alle, die in diesem Impetus unterwegs sind?

Nietzsche, der «dekapierte Frosch» Aby Warburg und andere haben das Drama nicht nur erlebt, sondern auch vorgezeigt, erlitten. Deren Pathosformeln können als Ritualisierungen der Schmerzgrenzen aufgefasst werden. Ihre Umwertung in Handlungsmaximen, das war Nietzsche sehr bewusst, birgt die Gefahren jenes inhumanen Chaos, das wir gesellschaftlich veranstalten, wogegen Bazon Brock, was nicht zuletzt das dritte Reich angeht, noch heute antritt.

Nur macht angesichts dieser Spannweite jede Steigerung, jeder Euphemismus, keinen Sinn. Wer mag hierbei «ehrlicher», «heldenhafter», «apodiktisch» sein – es sei denn, an der Wirkung gemessen erfolgreich im Kampf gegen Ungerechtigkeiten, Ausbeutung, Unterdrückung, Leid?

Bazon Brock als den ehrlichsten aller Menschen zu bezeichnen ist aber ein Euphemismus. Das ist als Antinomie (weil alle andern unehrlich sind) widersinnig und als anthropologische Zuschreibung grundsätzlicher Art im Sinne der Subjektautonomie herabmindernd. Denn «die dramatischen Impulse der Spieler dürfen sich nicht direkt vom Ästhetischen ins Politische übersetzen; Walter Benjamins Warnungen gelten bis heute» (Der Denker

auf der Bühne, 186). Dem Drama des Lebens-Schicksals zwischen Orgiasmus und Sophrosyne, um es nochmals mit Aby Warburg zu sagen, sind wir aber gleichermassen und ungeschützt ausgesetzt. Wer also soll die Bürde des ehrlichsten aller Menschen tragen?

Das möchte ich Sie, werter Peter Sloterdijk, gerne fragen.

Autopoiesis

Mail und Brief an Peter Sloterdijk bleiben unbeantwortet. Nachfolgend eine Antwort, wie sie hätte sein können:

Es gibt kein menschliches Gehirn und es kann aus prinzipiellen Gründen keines geben, das bis ins Einzelne wüsste, wie es selbst funktioniert, geschweige denn eines, das sich bei laufendem Betrieb eine komplette Repräsentation seiner historischen und strukturellen Betriebsbedingungen im Sinne eines hier jetzt aktuellen in Totaltransparenz zu sich gekommenen Geistes gegenwärtig halten könnte, weil die dem Bewusstsein vorauslaufende, die dunkle von ihm abgewandte Autopoiesis des Systems einen uneinholbaren Vorsprung vor seinen Selbstrepräsentationen in Bewusstsein besitzt, ist evident, dass Selbstzüge immer schon und vorrangig als Ausrichtung an den Bauplänen der eigenen Lebenstypik wirksam sind und dies in aller Normalität und weit vor allen

Problemen maligner Selbstbetonung. Es gibt in dieser Hinsicht weder ein in sich selbst bis auf den Grund durchsichtiges Subjekt noch ein freies zur Revolte und zum bösen Selbstgenuss prädisponiertes Ego, das als Zentrale einer schuldhaften Verweigerung der Kommunion mit anderen Organismen oder Grosssubjekten fungieren könnte.

Aber es gibt gewiss fehlgesteuerte, misslungene Autopoiesen, die, wenn man ihnen abhelfen will, in therapeutischer Einstellung studiert werden müssen. Das Gehirnbeispiel ist hierfür zwingend gültig. Und es müsste – solange Argumente zählen – auch jene beeindrucken, die nicht so leicht loslassen vom Phantasma der sprachvermittelten integralen Selbstreflexion von Gesellschaften in Gesellschaften oder von höherstufigen Subjektivitäten in ihrer Geschichte.

Quelle: Peter Sloterdijk: Der Anwalt des Teufels – Vortrag vom 07.11.1999. Freiburger Reden. Abgerufen unter: www.uni-koblenz.de/~ffidkwitsch/Luhmann%20Freiburg/Freiburger%20Reden%20-%20Peter%20Sloterdijk.pdf (11.10.09)

Anhang

Kurt Schmid

Aby Warburg: Bellevue / Achterbahn

Als Aby Warburg 1921 in der Kreuzlinger Klinik Bellevue eintraf, waren seine persönlichen Aussichten alles andere als rosig. Der feinsinnige Kunsthistoriker aus Hamburg hatte seine Familie mit der Waffe bedroht, wohl um sie vor den Gefahren bzw. Folgen des ersten Weltkriegs zu schützen. Das war eines der Anzeichen eines wahnhaften Realitätsverlustes. Andere sollten folgen. Binswangers Diagnose: unheilbar. Die Gegendiagnose von Kraepelin: womöglich heilbar.

Am 21. April 1923 zog sich Aby Warburg gleichsam am eigenen Schopf aus dem Sumpf: Er hielt in der Klinik Bellevue erstmals nach langer Zeit wieder einen Vortrag und zwar zum Thema «Schlangenritual»¹. Mittels dieses Rituals versuchten die Pueblo-Amerikaner Nordamerikas, ihr Schicksal zu wenden, d.h. «das Erlösung bringende Gewitter» heraufzubeschwören. Dabei werden die äusserst giftigen Klapperschlangen eingesetzt, um nach dem Ritual als Boten für den Regen in die Umgebung entlassen zu werden. Warburg selber konnte 1926 aus der Klinik entlassen werden.²

Warburgs Botschaften wirken bis heute und heute wie nie zuvor. Das mag daran liegen, dass in den ritualisierten Bilderwelten des Medienzeitalters unbewusst Beschwörungsformeln enthalten sind, welche einenteils an die Schicksalsmächte appellieren, um andererseits die Beschwörung des Untergangs gleich mitzuliefern – etwas, was angesichts der vielleicht wirklich drohenden Gefahren den Charakter hilfloser Rituale annimmt. Am Beispiel der jüngsten globalen Finanzkrise lässt sich das ausmachen. Es war und ist die Zeit der Auguren, der Zukunftsdeuter, die umso mehr Publizität erhalten, desto lauter die Krisensymptome publik gemacht werden. Mehr als einen Kreislauf stellt dies eine Achterbahn dar: mal rauf, mal runter. Gänsehaut inbegriffen.

Was bei all dem fehlt ist die Zeit für eine vertiefte Auseinandersetzung. Die Massenmedien stellen den dafür notwendigen Denkraum nicht bereit. Und dies ist der zweite, der wohl wichtigere Grund für das Revival des Warburg'schen Ansatzes. Dieses setzt nämlich auf Kultur und zwar auf eine solche, der es gelingt, die Schicksalsmächte nicht nur darzustellen, sondern auch damit umzugehen. Dafür allerdings braucht es Mut und Unerschrockenheit. Denn mit Nachdenken ist es nicht getan. Der Warburg'sche Denkraum ist allem voran ein Raum der Lebens-Motive.

Und dazu gehören spätestens seit Nietzsche nicht nur die hehren apollinischen Motive etwa der Klassik, sondern auch die dunklen, dionysischen, die sich in Lust, Schmerz, Angst ausdrücken, an welche der Schauer der Achterbahnfahrer anrühren mögen. Oder der Kinogänger. So bildet denn die Orgiastik den einen Pol, dessen entgegengesetzter erst die Sophrosyne der gelebten Vernunft ist. Warburgs Denkraum ist kein Zentralraum, sondern ein zweipoliges Oval, die Grundform auch seiner Bibliothek.³

Zu denjenigen, die sich den Denkraum Warburg'scher Prägung zurückerobern, gehört auch rebell.tv.

Dieses Blogger-Portal folgt seinerseits der zweipoligen Motivik. Dies wird im Magazin des Monats November 2009 herausgestellt und an darin eingebundenen Beiträgen aufgezeigt. Dazu kommt ein eigens dafür hergestelltes Insert, ein «Magazin im Magazin» als Heft im Heft, wobei offen bleibt, welches nun das Messer und welches das Heft ist.

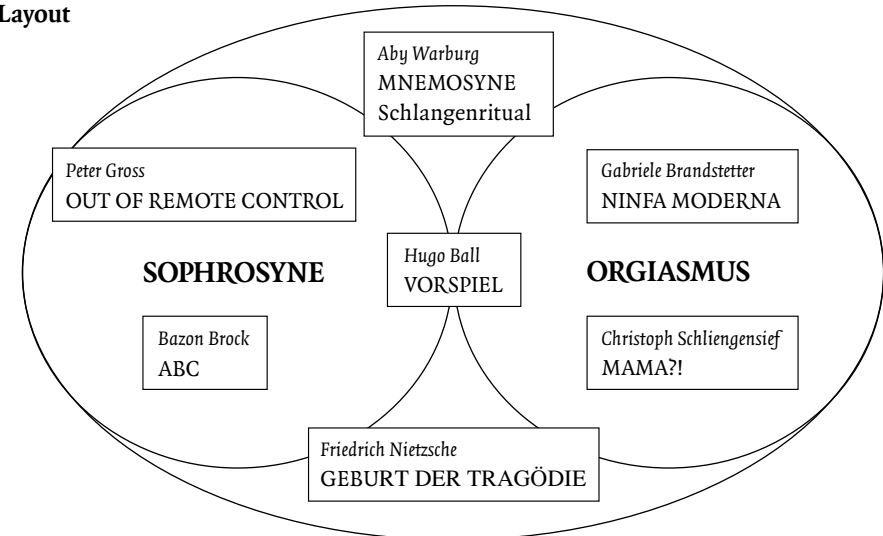
Und alle fahren Achterbahn.

¹ Warburg Aby (1988): *Schlangenritual*. Berlin: Wagenbach.

² Binswanger Ludwig / Warburg Aby (2007): *Die unendliche Heilung*. Berlin, Zürich: diaphanes.

³ Michels Karin (2007): *Aby Warburg*. Im Bannkreis der Ideen. München: C.H.Beck.

Layout



Definitionen

Orgasmus:

«Die Psychologie des Orgasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt, gab mir den Schlüssel zum Begriff des tragischen Gefühls, das sowohl von Aristoteles als in Sonderheit von unsern Pessimisten missverstanden worden ist. Die Tragödie ist so fern davon, etwas für den Pessimismus der Hellenen im Sinne Schopenhauers zu beweisen, dass sie vielmehr als dessen entscheidende Ablehnung und Gegen-Instanz zu gelten hat. Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen, der Wille zum Leben, im Opfer seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend – das nannte ich dionysisch, das erriet ich als die Brücke zur Psychologie des tragischen Dichters. Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen – so verstand es Aristoteles –, sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein – jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst. Und damit berühre ich wieder die Stelle, von der ich einstmals ausging – die «Geburt der Tragödie»

war meine erste Umwertung aller Werte: damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein Können wächst – ich, der letzte Jünger des Philosophen Dionysos – ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft ...»

Quelle: Friedrich Nietzsche (1889): *Götzen-Dämmerung, oder, Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Gefunden unter: <http://www.zeno.org> (11.10.09)

Sophrosyne:

Sophrosyne kommt aus dem Altgriechischen (griechisch; sophrosyne) und steht für: besonnene Gelassenheit, die Sokrates als menschliche Haupttugend hervorgehoben hat.

Zur Bedeutung des Wortes siehe auch Wiktionary: Besonnenheit (Sophrosyne) bezeichnet im Unterschied zur Impulsivität die überlegte, selbstbeherrschte Gelassenheit, die besonders auch in schwierigen oder heiklen Situationen den Verstand die Oberhand behalten lässt, um vorschnelle und unüberlegte Entscheidungen oder Taten zu vermeiden. Während Besonnenheit den rationalen

Aspekt betont, betont Gelassenheit die emotionalen Anteile innerer Ruhe.

Quelle: Wikipedia. Abgerufen am 11.10.2009.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Sophrosyne>

Nachwort

Tina Piazzai

Kurz nach Veröffentlichung unseres Magazins #3 zum Thema «Anstiftung zur Rebellion» im Frühjahr 2009 kam Prof. Kurt Schmid, Dozent für Medienpädagogik an der Pädagogischen Hochschule Thurgau auf uns zu. Er wollte ein gemeinsames Magazin zum Thema Aby Warburg mit uns gestalten. Aby Warburg, ein deutscher Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler, wurde bekannt u.a. durch seine oval gestaltete Bibliothek, welche die Brennpunkte der Kultur an zwei Polen – Mythos und Logos – zur Darstellung bringt. Mythos für die Magie der Bilder, Logos für die Ordnung der Theorie.¹ Kurt Schmid sieht insbesondere in der Auseinandersetzung Aby Warburgs mit diesen zwei Spannungspolen Parallelen zur Arbeit von rebell.tv. An diesem Ordnungssystem lassen sich auch Bewältigungsformen zeigen, wie mit Herausforderungen des Lebens umgegangen bzw. darüber kommuniziert wird: besonnen, rational, forschend und gelassen oder überströmend kraftvoll mit unerschöpflichem Gestaltungswillen. Hier in den zwei Grenzpolen der Sophrosyne und Orgiastik dargestellt.

Der hier wiedergegebene Text wie auch das multimediale Magazin,

welches auf <http://magazin.rebell.tv> umgesetzt ist, widmen sich dieser Dynamik. In dieser druckfähigen Unterlage sind Schriften, transkribierte Gespräche mit Vertretern und einer Vertreterin dieser Kraftpole assoziativ und fragmentarisch aufgereiht. Die Texte sind nicht auf ihre einfache Konsumierbarkeit getrimmt worden. Es geht vielmehr um den Klang, den Motivraum, welcher eine eigene Dynamik entwickelt.²

Am 21. April 1923 hält Aby Warburg als Patient des Psychiaters Ludwig Binswanger im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen einen Vortrag. Der Hamburger Bankierssohn verarbeitet Eindrücke, welche er auf einer Reise zu den Hopi-Indianern in den USA gewonnen hatte und weiter mit sich trug. Ihm schien, als könnte ihm das dort miterlebte «Schlangenritual» Fragen beantworten, welche ihn zeitlebens umgetrieben haben. Inspiriert von diesen Schilderungen, basierend auf einem aus den Untersuchungen von Kurt Schmid hervorgegangenen Konzept, kombiniert mit den Arbeiten von Tina Piazzai am Werte- und Entwicklungsquadrat hat der Grafikdesigner Bert Binnig zusammen mit Jarina Mühleisen mit Materialien aus dem Archiv von rebell.tv innerhalb der heute meistgenutzten Navigationspraxis – <http://www.google.com/maps> – eine Umsetzung realisiert.

Den Überblick haben, das Konkrete

verlieren und sich dort im Detail verzetteln. Bilder und Motive in Worte verpacken und in gewonnener, sachlicher Distanz (Sophrosyne) sich nach leidenschaftlicher Hingabe (Orgiastik) sehnen: Achterbahn fahren, schöne Aussichten geniessen und Einsichten gewinnen. Wenn Sie uns erzählen wollen, was Sie mit unserem Magazin #5 erlebt haben, freuen wir uns über Ihre Kommentare im <http://blog.rebell.tv/magazin>

Wir danken den Gesprächsteilnehmern Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, Prof. Dr. Bazon Brock, Prof. Dr. Peter Gross herzlich für das Mitmachen und ihre wertvollen Beiträge. Die Aufnahme mit Christoph Schlingensiefel fand bereits im 2007 statt.

rebell.tv – Die Form der Unruhe

Im November 2009, Tina Piazzai

¹ Dietrich Schwanitz (1999): In Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne. Freiburger Reden – Denker auf der Bühne*. 4 Audio-CDs. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag

² «Christoph Schlingensiefel telefoniert seiner Mama und versteht, warum er sich für die Oper interessiert ...»: <http://tv.rebell.tv/p2461.html>

Impressum

Herausgeber & ©: rebell.tv AG und Kurt Schmid.
Inhaltliche Konzeption & Textauswahl: Prof. Kurt Schmid, Pädagogische Hochschule Thurgau.
Projektleitung: Tina Piazzai, rebell.tv. Kreative Leitung: Stefan M. Seydel/sms, rebell.tv. Lektorat und Transkription: Irene Hilpertshauser, rebell.tv

Grafik & Design: Bert Binnig, Jarina Mühleisen, conactor.com, Konstanz
Die Herausgebenden haben sich mit grösster Sorgfalt bemüht, die Namen und Quellenhinweise korrekt wiederzugeben. Hinweise zu Fehlern oder Auslassungen nehmen wir gerne entgegen: hallo@rebell.tv

Mit freundlicher Unterstützung:
Stadt Kreuzlingen, Verein Kultursee,
Kulturamt des Kantons Thurgau