

prodomo

zeitschrift in eigener sache

Jan Huiskens

Philosophie des Eiertanzes

Niklaas Machunsky

Metaphysik des Sexus

Lukas Reuß

Das Verschwinden der Lüge

Jonathan Schröder

Vom Verspritzen der letzten Tinte

Werner Fleischer

Von Tieren und Menschen

In eigener Sache

Liebe Leserinnen und Leser,

„Warum unsere Studenten so angepasst sind“ war der Titel einer öffentlichen Veranstaltung, die am 29. Januar an der Universität Bonn stattfand. Ausgerichtet wurde die Podiumsdiskussion nicht etwa vom SDS oder der Grünen Hochschulgruppe, sondern vom Rektor der Universität, Prof. Dr. Jürgen Fohrmann. Der ist zwar Geisteswissenschaftler und insofern qua Profession auf Studenten angewiesen, die nicht vollends borniert sind, aber auch Jens Mutke, Dozent des Nees-Instituts für Biodiversität der Pflanzen, und Ministerialdirigent Peter Greisler, ein studierter Jurist, waren sich einig, dass die Studenten zu langweilig sind. Sie wollten einfach nur noch Ehe, Hund, Kind, Karriere und Reihenhaushälfte haben, während soziales Engagement allein als soft skill zur Aufbesserung des Lebenslaufes in Betracht komme. Auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* monierte: „An Vorschriften hält man sich willig, man fordert sie sogar, um frei für die Wahl des Mobilfunktarifs zu sein. Politisches Interesse hat man an dem, was in emotionaler Nähe zum Alltag liegt oder was sich – Stichwort nachhaltiger Konsum – mit Lifestyle-Aspekten verbinden lässt. Schon lange vor Berufseintritt sind diese Studenten perfekte Angestellte, wie sie sich Arbeitgeberverbände nicht besser wünschen können.“

Feuilletonredakteur Thomas Thiel, der das aufgeschrieben hat, ist Jahrgang 1975 und hat laut Verlagsinformation Germanistik, Geschichte und Kulturwissenschaft in Heidelberg, Paris und Berlin studiert, bevor er 2005 als Volontär zur *FAZ* kam. Nach zwei Jahren Volontariat trat er in die Feuilletonredaktion ein – offenbar dank guter Führung. Thiel ist ein gutes Beispiel für kritisch denkende junge Intellektuelle, die spätestens an der Universität begonnen haben, wild herumzuvögeln, Fahrradreifen von blöden Dozenten zu zerstechen, Haschisch zu konsumieren, Bücher jenseits des akademischen Einheitsbreis zu lesen, provozierende, weil den Nerv der Zeit treffende Flugblätter zu verteilen, Demonstrationen gegen die Wohnsituation zu organisieren, Flüchtlinge in den hübschen

Stadtvierteln, wo die Professoren leben, unterzubringen und Sitzstreiks aus Protest gegen das schlechte Mensaessen zu veranstalten. Ergo ein Rebell, wie er im Buche steht.

Weil Thiel also nicht zu den Angepassten gehört, ist er besonders berufen, auch heikle Themen der Zeit anzupacken. Das wissen auch seine Chefs, deshalb haben sie ihm die verantwortungsvolle Aufgabe übertragen, in der *FAZ* jeweils die öffentlich-rechtliche Talkshow vom Vorabend zusammenzufassen und zu kommentieren. Anfang April etwa berichtete er über eine Sendung von Sandra Maischberger, die sich selbstverständlich „kritisch“ mit der selten dummen Frage auseinandergesetzt hatte, ob sich die Deutschen siebzig Jahre nach Kriegsende als Opfer betrachten dürfen. Wer es denn verbieten sollte, wurde ebenso wenig erläutert wie die Tatsache diskutiert, dass die Deutschen sich spätestens seit dem 8. Mai 1945 – eigentlich schon seit 1918 – regelmäßig als Opfer inszeniert haben. Thiel fiel all dies nicht auf. Stattdessen fand er „eindrucksvoll“ dargestellt, „warum viele Deutsche den 8. Mai erst sehr viel später als jenen ‚Tag der Befreiung‘ betrachten konnten, als den ihn Richard von Weizsäcker 1985 in seiner epochalen Rede bezeichnete. Das subjektive Gefühl nach Kriegsende war eine Mischung aus Schuldgefühlen, Angst vor Rache und Verwunderung über das unverhoffte Überleben. Erhard Eppler, der die deutsche Kapitulation als Wehrmachtssoldat erlebte und sich auf einem achtzehntägigen Fußmarsch nachhause über die neue Situation klar wurde, vermittelte davon einen lebendigen Eindruck.“ Zwar hat Thiel dank der Gnade der späten Geburt die Landsergeschichten aus dem Schützengraben vermutlich nicht mehr ertragen müssen, um so faszinierter zeigte er sich aber von einer Opfergeschichte, in der die deutsche Jugend noch nicht angepasst war, sondern aus Angst vor jüdischer Rache um ihr unverhofftes Überleben kämpfte.

Einen Monat später diskutierte Günther Jauch mit seinen Gästen über Oskar Gröning, der von 1942 bis 1944 als SS-Unterscharführer im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz „tätig“ war und endlich wegen Beteiligung am Mord in 300.000 Fällen ange-

klagt worden ist. Thiel gab, wie gewohnt grüblerisch, zu bedenken, „wie sinnvoll es ist, NS-Verbrecher heute noch vor Gericht zu stellen“, schließlich seien einige Diskutanten der Meinung, es müsse doch mal Gras über die Sache wachsen. Überdies stelle sich die Frage, „ob man es nur tut, weil die Tätergeneration am Aussterben ist und letzte Gelegenheiten gesucht werden, ihre Verbrechen öffentlichkeitswirksam zu inszenieren“. Mit anderen Worten: Thiel vermutete, es könne sich um einen am Ende gar politisch-moralisch motivierten Schauprozess handeln! Doch er konnte seine Leser beruhigen: „Nach dem bisherigen Verlauf ist nicht zu befürchten, dass der Prozess ein unwürdiges Gezerre um einen sterbenskranken Mann wird, wie es dem Prozess gegen den ukrainischen Lageraufseher John Demjanjuk vor vier Jahren vorgehalten worden war.“ *Unwürdig*, versteht sich, weder für die deutsche Justiz noch für Demjanjucks Opfer, sondern für den zum lebenswerten Rollator-Opi stilisierten Schlächter selbst.

Zum Glück hat der nonkonformistische Herr Thiel im Studium aufgepasst. Er kennt sich aus, weiß, worüber er schreibt. Und wie man es schreibt. Souverän schwadroniert er daher über „fünfzig Ausschwitz-Überlebende“, die „Rampe von Ausschwitz“ und das, was Juden in „Auschwitz“ erlebt haben. Thiels Message: Zum Glück gibt es noch kritische Jugendliche, die sich von den studentischen Mitläufern abheben. Nazis, ihr habt ausgeschwitz.

Redaktion *Prodomo*

Köln, im Juni 2015

Impressum:

Prodomo

V.i.S.d.P.: J. Schröder
Postfach 301045
50780 Köln

Website: prodomo-online.org

ISSN: 1867-5832

E-Mail: redaktion@prodomo-online.org

Die Prodomo ist als Online-Zeitschrift konzipiert, es gibt für Interessierte jedoch die Möglichkeit, die gedruckte Version des Heftes zu abonnieren. Für ein fünf Ausgaben umfassendes Abonnement berechnen wir € 20 (reguläres Abo) bzw. € 35 (Förderabo) inklusive Versandkosten überall hin, auch ins nichteuropäische Ausland.

Bestellung und Bezahlung sind ausschließlich im Voraus bar über den Postweg möglich. Auch Spenden nehmen wir auf diesem Weg gerne entgegen. Einschreiben werden nicht angenommen. Einzelausgaben versenden wir grundsätzlich nicht.

Die Artikel spiegeln die Meinung der Autoren wieder und müssen nicht mit der Redaktion übereinstimmen.

Die Redaktion haftet nicht für unverlangt eingesandte Manuskripte. Textvorschläge können per E-Mail eingesandt werden.

www.prodomo-online.org

6	Jan Huiskens	<i>Philosophie des Eiertanzes</i> <i>Der islamische Faschismus, das Elend der Postmoderne und das Verschwinden politischer Urteilskraft</i>
15	Werner Fleischer	<i>Von Tieren und Menschen</i> <i>Anmerkungen zur post-humanen Kunst des Pierre Huyghe</i>
27	Lukas Reuß	<i>Das Verschwinden der Lüge</i> <i>Über Identifikation mit Waren</i>
32	Jonathan Schröder	<i>Vom Verspritzen der letzten Tinte</i> <i>Martin Walsers Shmekendike Blumen (2014)</i>
37	Niklaas Machunsky	<i>Metaphysik des Sexus</i> <i>Zu Houellebecqs Unterwerfung</i>
41	Ralf Frodermann	<i>Interrogativer Auswurf und hasserfüllte Navigation</i> <i>Über die Fragepartikel ‚HÄ?‘</i>

Philosophie des Eiertanzes

Der islamische Faschismus, das Elend der Postmoderne und das Verschwinden der politischen Urteilskraft

Jan Huiskens

Als Angela Merkel die Deutschen sogar in ihrer traditionell richtungsweisenden Neujahrsansprache vor der Pegida-Bewegung warnte, musste auch der letzte Idiot verstanden haben, dass ausländerfeindliche Massenaufmärsche aus der Sicht des Staates unerwünscht sind. Die 17.000 Dresdner, die gegen die „Islamisierung des Abendlandes“ auf die Straßen gegangen waren, gelten der Kanzlerin als Volksmob, der gefährlichen Rattenfängern auf den Leim gegangen sei. Zwar beeilten sich die Politiker von links bis rechts, vor Pauschalvorwürfen gegen ihre potentielle Wählerschaft zu warnen, aber insgeheim müssen auch sie kapiert haben, dass zumindest in Ostdeutschland die Fremdenfeindlichkeit immer schon ein einigendes Band der sich bedroht und betrogen wahnenden Volksgenossen war. Allerdings ist es nicht nur aus wahlstrategischen Gründen unstatthaft, die Dresdner als das zu bezeichnen, was sie sind – autoritäre Volksfreunde –, sondern auch, weil sich die Xenophobie mit Argumenten schmückt, die einem politischen Diskurs entlehnt sind, der in respektableren Kreisen gepflegt wird. Ein Tor, wer leugnen wollte, dass Islamfeindlichkeit heute in Deutschland nur die Herzensangelegenheit der einschlägig Verrückten aus den Internetforen wäre. Publizisten aus dem tatsächlich meinungsbildenden Umfeld der liberalen Website „Achse des Guten“, konservative Transatlantiker und Abendlandschützer, aber auch an-

tideutsche Ideologiekritiker schreiben seit Jahren gegen eine Islamisierung des Westens an. Ihnen gegenüber steht eine linke und linksliberale Öffentlichkeit, die zwar penetrant und unermüdlich im Auftrag der Staatsräson unterwegs ist, aber längst nicht mehr die Mehrheit repräsentiert, nicht einmal die der herrschenden Klasse. Der ostdeutsche Mob, der nicht nur ausländer-, sondern auch staatsfeindlich ist, hat nun die linke Dauerwarnung vor „Islamophobie“ aufgegriffen, um sich als mundtot gemachte Minderheit zu inszenieren; die linke Elite, gegen die Pegida demonstriert, bevormunde das Volk und führe damit die Demokratie ad absurdum – wobei mit „Demokratie“ selbstverständlich nicht die westlich-repräsentative, sondern die Paranoia des Volkzorns gemeint ist, der in Herrschaftspraxis übersetzt werden soll. Auch die islamfeindlichen Intellektuellen stellen sich als Hüter der Demokratie dar und gehen konsequenterweise ein Bündnis mit dem Mob ein. Henryk Broder etwa ist ein Beispiel für die absurde Situation, dass ein politischer Autor mit seiner Europa- und Islamkritik gerade bei jenem Publikum besonders beliebt ist, das ihm antisemitische E-Mails schreibt, wenn es um deutschen Antisemitismus geht. Der Konservatismus, der tendenziell immer schon fremdenfeindlich, wertekonservativ und nationalistisch war, hat in der „Berliner Republik“ nach Jahren des Außenseitertums wieder an politischem Gewicht gewonnen. Dieser Erfolg verdankt sich der Strategie, sich als Fürsprecher der vom linken

Mainstream unterdrückten Opfer aufzuführen und den Marginalisierten eine politische Stimme zu verleihen. Und tatsächlich ist diese Stimme in fast allen politischen Spektren mittlerweile wieder vernehmbar. Die Regierung steckt dadurch in einer Zwickmühle: Einerseits ist der islamfeindliche Konservatismus – der auch ostzonal-staatsfeindlich daherkommen kann – fest im eigenen Wählerkreis verankert, andererseits gefährdet der politische Bodensatz dieser Strömung – von Pegida bis zu Moscheen anzündenden Neonazis – Deutschlands Bild als weltoffene, kosmopolitische Republik. Verschärfend hinzu tritt, dass die Untaten der islamischen Community ja keine Erfindungen der Islamfeinde sind, sondern die demokratische Freiheit ganz real bedrohen. Insofern ist die Regierung gezwungen, ständig hin und her zu schwanken zwischen Signalen an die verschiedenen Wählerschichten – an die konservativen Kräfte, die Zivilgesellschaftsideologen, die pro-israelischen Liberalen (einschließlich der Antideutschen) und natürlich auch an die Muslime selbst. Ein Eiertanz, der der Sache geschuldet ist.

Verdrängung der Gefahr

In dieser konflikthaften Situation ist es jedem politischen Lager ein leichtes, Konsequenzen zu fordern. Die linken Ideologen nutzen die Gunst der Stunde und denunzieren jeden, der nicht nur gegen „radikal-fundamentalistische Islamisten“ das Wort erhebt, sondern auch auf den Zusammenhang von islamischem Faschismus und islamischer Kultur verweist, ein Pegida-Aktivist im Geiste – also ein Staatsfeind – zu sein. Das musste zuletzt auch die Georg-Weerth-Gesellschaft Köln (GWG) erleben, als sie angesichts der antisemitischen Aufmärsche während des letzten Gazakrieges gegen die islamistische Vereinigung *Millî Görüş* demonstrierte, die

unaufhörlich gegen Israel hetzt. In der vielgelesenen Online-Zeitschrift „Ruhrbarone“, die auch in israelolidarischen Kreisen eine gewisse Reputation hat, durfte der Redakteur Sebastian Weiermann seine Meinung kundtun, die GWG sei „auf der Überholspur Richtung Pro NRW unterwegs“. Scheinheilig fragte er, „ob es wieder so weit ist, dass junge Deutsche vor Gotteshäuser von Minderheiten ziehen“, als ob die SA-Kundgebungen vor Moscheen von antisemitischen Islamverbänden abgehalten und gegen Antizionismus protestiert hätte. Die implizite Gleichsetzung der Juden mit antisemitischen Türken, die beide vielsagend als „Minderheiten“ bezeichnet werden, diene nur einem Zweck: Kritiker des islamischen Faschismus als Wiedergänger der Nazis bloßzustellen.

„Islamfeindschaft“ gilt als Makel, von dem sich sogar die Dresdner distanzieren: Man sei nicht gegen den Islam, sondern nur dagegen, dass die Muslime nach Deutschland kämen. Dass Gruppen wie die GWG sich mehrfach deutlich gegen die deutsche Abschiebepaxis positioniert haben, weil das zwar banal, aber angesichts der politischen Situation notwendig ist, hält ihre Gegner nicht davon ab, immerzu eine ideologische Nähe zu behaupten, die schlicht nicht da ist. Aus Gründen der Vernunft gegen die islamische Kultur und Religion zu sein, weil sie das Individuum unterdrücken und für den Wahn anfällig machen, der heute massenhaft zur Gewalt gegen die „Ungläubigen“ führt, bedeutet nicht, Muslime ausweisen, entrechten oder inhaftieren zu wollen. Anders als die Staatsanwaltschaft, die sehr zu Recht nur gegen Straftäter (etwa Personen, die Terroranschläge planen oder terroristische Vereinigungen unterstützen) vorgeht, richtet sich der kommunistische Kritiker gegen die Ideologie des Einzelnen, um diesen zur besseren Einsicht zu bewegen, von sei-

nem Vorhaben abzubringen oder zumindest einzuschüchtern. Mehr kann kritische Theorie, die notwendig interventionistisch gestimmt ist, nicht ausrichten, will sie ihr aufklärerisches Erbe nicht preisgeben; zugleich aber bedeutet das, gegen den Islam nicht wirklich etwas ausrichten zu können.

Diese Ohnmacht muss bewusst gemacht werden, ohne dass dies eine Rechtfertigung dafür wäre, die bescheidenen Waffen zu strecken, über die man dann eben doch noch verfügt. Angesichts der Vernichtungswut und des imperialistischen Anspruchs des islamischen Faschismus käme das Verstummen einer gleichsam suicidalen Kapitulation gleich. Es mag im scheinbar sicheren Deutschland albern klingen, aber der „Islamische Staat“, Hamas, Hisbollah, Al Kaida, Boko Haram und nicht zuletzt der Iran sind Europa näher, als so mancher glaubt. Diese Wahnsinnigen kennen allenfalls temporäre Waffenstillstände, ihr Endziel ist – das sprechen sie immer wieder aus – die Weltherrschaft. Man sollte sich nicht täuschen und nicht beschwichtigen lassen: Auch wenn es dem IS nicht gelingt, die schwarze Fahne auf dem Weißen Haus zu hissen, wie er vollmundig verkündet, so kann er doch mit relativ einfachen Mitteln Angst, Schrecken und Tod auch in Europa verbreiten. Was schon jetzt in Nordafrika und im Nahen Osten geschieht, ist ein gigantischer Massenmord. Dieses Grauen kleinzureden, indem die Islamfeindlichkeit, die in eben jenem Grauen auch einen rationalen Grund hat, allen Ernstes zur ebenbürtigen Gefahr erklärt wird, ist eine Form der Verdrängung, die dem islamischen Faschismus sein Werk erleichtert. Nicht zufällig führen die salafistischen Prediger, die in Deutschland durch die Talkshows tin-

geln, ständig das Wort „Islamophobie“ im Munde.

Der deutsche Staat jedoch glaubt noch immer, durch Handelsbeziehungen, diplomatisches Appeasement und Outsourcing des Islamismus ruhig seinen Geschäften nachgehen zu können. Konsequenterweise will man arabische Terroristen wahlweise abschieben oder in ihrer Reisefreiheit beschränken – nicht, weil man fürchtet, sie könnten in Syrien Verbrechen begehen, sondern weil sie irgendwann nach Deutschland zurückkommen. Um seine Politik ideologisch zu rechtfertigen, zieht der Staat sich seit eh und je Geisteswissenschaftler heran, die ein feines Gespür für die Nöte der Nation haben. Bezogen auf den Islam werden die plumpen Apologeten, die in den letzten Jahren so sehr genervt haben, zunehmend unbrauchbar. Es bedarf Theoretikern, die den Eiertanz beherrschen, die also auf der einen Seite Islamismus, Antisemitismus und Sexismus ablehnen, auf der anderen Seite aber den Appeasementkurs der Regierung zu legitimieren in der Lage sind. All jene, die dazwischenfunken und die Islamisten durch ungebührliches Verhalten „provizieren“ könnten, müssen stillgestellt, die Kritik am islamischen Terror in staatsmännische Hände unter universitärer Aufsicht gegeben werden.

Ein Ideologe bewirbt sich

Einer, der sich hierfür seit einigen Jahren besonders eifrig bewirbt, ist Floris Biskamp. Er war jahrelang im antideutschen Umfeld unterwegs und hat dort gelernt, dass Antizionismus und Islamismus schlecht, der „Westen“ und der Rechtsstaat aber gut sind. Die Antideutschen als intellektuelle Avantgarde des deutschen Weges in den postnazistisch-postnationalen Westen haben nolens volens Figuren wie ihn hervorgebracht, die sich besonders für den (frei-

lich prekären) Posten des Staatsideologen eignen. Doch Biskamp ist noch in der Probezeit, er muss noch unter Beweis stellen, dass er kein Kommunist mehr ist, sondern nur die „legitimen Anteile“ der antideutschen Kritik aufgesaugt hat. Und so nutzt er jede Gelegenheit, sich von seinen ehemaligen Genossen zu distanzieren und zugleich seine Tauglichkeit für Staatszwecke unter Beweis zu stellen. Weil das nicht ausreicht, klatscht er unter jedes Elaborat, das er verfasst, noch den Hinweis, dass er bald ein akademisch zertifizierter Denker sein wird: „Floris Biskamp promoviert [sic!] über kritische Theorie, Postcolonial Studies und antimuslimischen Rassismus in Deutschland“.

Bevor es soweit ist, verlegt sich Biskamp aber auf linke und linksradikale Medien, die ihn drucken, weil sie den Jargon auch gern so gut beherrschen würden wie er selbst. Ohne Frage strebt Biskamp nach Höherem: Es soll nicht die *Phase 2* sein, sondern eines Tages einmal die *Zeit* oder die *Süddeutsche Zeitung*. Einen Vorgeschmack gab er Ende November auf dem journalistischen Nachwuchsblog *Publikative.org*, das unter dem vielsagenden Motto „Die vierte Gewalt klärt auf!“ von der Amadeu Antonio Stiftung betrieben wird und 2013 völlig zurecht den Alternativen Medienpreis erhalten hat. Unter dem Titel „Abgründe der Israelsolidarität“ rechnete Biskamp mit den Organisatoren der Kölner Demonstration „Es gibt kein Menschenrecht auf Israelkritik!“ ab, die gegen die antizionistischen Aufmärsche im Sommer 2014 gerichtet gewesen war. Genau wie der bereits erwähnte Weiermann behauptete auch Biskamp, das temporär bestehende „Bündnis gegen Israelkritik NRW“ (in dem die GWG Mitglied war) sei „tendenziell rassistisch“. Um diesen ja doch harten Vorwurf zu begründen, führte Biskamp weitschweifig vor, dass sich sein Studium der Politikwissenschaft

gelohnt hat: Wie in akademischen Qualifikationsarbeiten üblich, referierte er zunächst die verschiedenen Rassismustheorien, die in „der Forschung“ kursieren. Selbstverständlich – das gehört zum Ritual dazu – seien diese Theorien alle mangelhaft, weshalb er eine eigene vorlegen müsse, die die Stärken der anderen vereine und deren Schwächen vermeide. Wie instrumentell er dabei vorging, hatte schon etwas Hemdsärmeliges: Allzu offensichtlich war, dass eine Rassismusdefinition gefunden werden sollte, die das israelolidarische Bündnis auf Biegen und Brechen der Ausländerfeindlichkeit überführte. Das gelang zwar nicht, weil sich der Gegenstand trotz allen Bemühens beharrlich der Manipulation verweigerte, aber Biskamp hatte zumindest gezeigt, dass er ein großer Theoretiker ist, der weiß, wovon er spricht.

Ohne sich um die vorherigen Ausführungen zu scheren, ging Biskamp dann zur Textexegese über und analysierte den Aufruftext der Demonstration sowie die dort verlesenen Redebeiträge: „Das mindeste, was man sagen kann, ist, dass die Autor_innen sich keinerlei Mühe gegeben haben, differenzierende Formulierungen zu wählen. Liest man den Aufruf, findet man keinen Hinweis darauf, dass es innerhalb der islamischen Tradition Brüche, Spaltungen, Differenzen und Dynamiken gibt, oder gar darauf, dass individuelle Muslim_innen vielfältige Möglichkeiten haben, sich zu dieser Tradition zu positionieren.“ Biskamp warf also dem Bündnis vor, undifferenziert zu sein und die Existenz eines nicht-antisemitischen Islams unerwähnt zu lassen. Dass ein Aufruftext nicht dazu gemacht ist, alle Möglichkeiten und Eventualitäten zu berücksichtigen, sondern sich notwendig polemisch zu seinem Gegenstand verhält, weil er die Menschen zum Selbstdenken bewegen will, blieb Biskamp verborgen. Er kann sich Texte

nur als Forschungsarbeiten denken, in denen der Autor seine souveräne Verfügungsgewalt über die Realität unter Beweis stellt.

Viel hatte Biskamp bis zu diesem Satz noch nicht erreicht, obwohl er an dieser Stelle doch schon eine halbe Bachelorarbeit verfasst hatte: Undifferenziertheit ist kein Rassismus. Deshalb bescheinigte Biskamp dem Bündnis eine „homogenisierende und entmenschlichende Sprache“: Es gehe nicht an, Muslime, die gegen Israel auf der Straße randalieren, „Lumpen“, „Brüller“ und „Mob“ zu nennen. Was daran „entmenschlichend“ ist, wo doch nur ein Mensch, nicht aber ein Affe ein „Lump“ sein kann (brüllen können sie beide) und eine Herde kein Mob ist, musste er nicht verraten, weil niemand nachfragte. „Homogenisierend“ war der Aufruf nur insofern, als er alle, die sich positiv auf den Dschihad beziehen, denunzierte. Das liest sich etwa so: „Bei den meisten der Jünglinge wird der Alltag nicht so sehr von Moscheebesuchen als von schlechtem Hiphop und stupidem Krafttraining geprägt sein. Bei den Mädchen wäre großteils von einem möglichst sorgfältigen Kontrollregime über ihr Leben auszugehen, das bei manchen von ihnen in totale Affirmation, totale Identifikation, totale Selbstnegation – arabisch ‚Dschihad‘ – umschlägt. Deutlich zu sehen bei den verschleierten Fanatikerinnen, die etwa in Köln die schwarze Flagge des dschihadistischen Terrors über ihren Köpfen schweben, dem Symbol ihrer totalen Entrechtung als Frauen. Der ostentative Muslimeifer aber, der sich im Alltag mancher ‚Allahu-Akbar‘-Brüller vielleicht doch sehr in Grenzen hält, findet im blanken Judenhass unverhoffte Nahrung, wo ihnen unter unendlich öden Koranrezitationen und geistlosen, absurden Vorschriften längst das bisschen ungeglaubten Glaubens zwischen den Fingern zerrann und ihr Muslim-

sein kaum je mehr ist als das typisch dauerbeleidigte, immer schon jeder Verantwortung ledige Gruppengefühl. Überhaupt will jeder Eifer – insbesondere der aktuelle, rasende Eifer des weltweit angreifenden Islam – den Stachel eines weniger drohenden als hinterrücks längst geschehenen Glaubensverlustes kompensieren.“ Mit anderen Worten: Muslime wurden nicht für ihr abstraktes Muslimsein kritisiert, sondern dafür, was – global betrachtet – die Mehrheit konkret darunter versteht: Die von Gott gegebene Ermächtigung zu Terror, Entrechtung, Antisemitismus. Wer differenziert, sollte nicht unerwähnt lassen, dass Osama bin Laden, Hassan Nasrallah und wie all die schrecklichen Figuren so heißen, in der muslimischen Welt als Helden gefeiert werden – und zwar nicht von einer minoritären Sekte, sondern von Millionen Muslimen, auch in Deutschland.

Biskamp aber resümierte: „Man kann in dem Aufruf nichts über Probleme im Islam erfahren, sondern nur Hass auf den Islam als Ganzen lernen. Es wird keine Kritik geübt, sondern eine kollektive Selbstvergewisserung in Sachen Gesinnung vorgenommen. Die Muslim_innen werden hier zu einer homogenen, gefährlichen, zu bekämpfenden Masse von Ungeheuern stilisiert, der Islam zur einer radikal abzuschaffenden mörderischen Ideologie.“ Sind Terror und Entrechtung etwa keine „Probleme im Islam“? Ist das Anprangern von Judenfeindschaft „keine Kritik“? Von Biskamp jedenfalls ist über diese „Probleme“ nicht viel zu hören. Zu groß ist die Gefahr, undifferenziert zu werden. Den Begriff der „antisemitischen Gesellschaft“, der von Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* verwendet wird, muss er ablehnen. Antisemitisch, so insinuiert Biskamp, kann nur ein Individuum sein, dabei sämtliche Erkenntnisse der Massenpsychologie vergessend, die dar-

auf verweisen, dass Judenfeindschaft ein Kitt ist, der noch die heterogensten Individuen zur Masse, zum „Mob“ *homogenisiert*. An dieser Homogenisierung soll aber weder die Ideologie noch die autoritäre Gemeinschaft schuld sein, aus der die Antisemiten kommen, sondern der Antisemitismuskritiker, der unzulässigerweise durch seine Sprache aus Einzelnen eine undifferenzierte Masse macht.

Ontologie des Antiessentialismus

Zu Biskamps heiliger Trias „Undifferenziertheit“, „Entmenschlichung“ und „Homogenisierung“ gesellte sich aber noch ein vermeintliches viertes Merkmal von Rassismus, das einen kleinen Exkurs erfordert: Die Rede ist von der berüchtigten „Essentialisierung“. Die ist in den Universitäten verboten, seit jemand spitz gekriegt hatte, dass Platon nicht mehr den „state of the art“ der Erkenntnistheorie abgibt. Postmodernen Ideologen ist es tatsächlich gelungen, den philosophischen Wesensbegriff einfach mit jenem zeitenhobenen unveränderlichen Himmelswesen schlechthin gleichzusetzen und damit all jene anrühlich oder zumindest alt (in der Universität ist das dasselbe) erscheinen zu lassen, die sich nicht zum antiessentialistischen „Anything goes“ der Postmoderne bekennen. Dass gerade Hegel den Wesensbegriff zutiefst historisch-genetisch verstand, muss ignoriert werden, um die philosophischen Nebelkerzen weiter zünden zu können. Die Ablehnung des Wesensbegriffs aber ist eins mit der Absage an begriffliches Denken, letztlich an das Denken als synthetisierendes (also verstehendes) Prinzip schlechthin. Sie entspricht letztlich dem politisch geforderten Eiertanz, der die divergierenden Interessengruppen in der postnazistischen Demokratie nicht mehr zum Ausgleich bringt oder zum Kompromiss nötigt, sondern

mit den Stimmungen und Meinungen spielt und jegliche Gewissheit aufzuheben gedenkt, um tun zu können, was je gerade „sachlich erforderlich“ ist. Die Absage an einen substantiellen Wahrheitsbegriff ist auch mit einem politischen „Anything goes“ verknüpft, das nur noch dem anonym wirkenden „Sachzwang“ gehorcht, der selbst nicht wahrheitsfähig ist. Die Aufspaltung der Welt in heterogene Differenzen, die nichts vereint außer ihre Nichtidentität – das Bezogensein auf die reine Negativität, den Wert –, ist ein geistiger Nachvollzug des Zerfalls der Gesellschaft in widerstreitende, aber sich die Beute „pragmatisch“ teilende Rackets.

Die Ontologie der reinen Differenz, wie sie von Derrida und anderen Postmodernen gepredigt wird, ist somit etwas völlig anderes als Adornos Philosophie des Nichtidentischen, die nicht einseitig gegen die synthetisierende und subsumierende Allgemeinheit des Begriffs Stellung bezog, sondern das, was in ihm nicht aufgeht, zu retten bestrebt ist. Während Adorno mit dem Begriff gegen den Begriff denkt, setzt die Postmoderne autoritär und eigentlichkeitsfixiert die angeblich ursprüngliche Differenz voraus, affirmiert sie (und damit das Bestehende) und stellt ihr abstrakt, strukturell bereits antisemitisch, ein Allgemeines gegenüber, das mit der Macht o.ä. identifiziert wird. Dass die Philosophie der *différance*, ihrem Vater Heidegger folgend, essentialistischer ist als es Hegel und Marx je sein konnten, ficht deren Verfechter nicht an. Was „Differenz“ oder „Vielfalt“ heißt, könne, auch wenn es an sich so unbestimmt bleibt wie beim „Hitler des Denkens“ nur das „Sein“, partout nichts wesenhaftes sein. Der unfreiwillige und verborgene Essentialismus der Postmoderne macht das Begreifen unmöglich, weil er die Beziehung zwischen Allgemeinem, Besonderem und Einzelem nicht mehr zu thematisieren vermag. Wenn nur noch

¹ Vgl. dazu Alex Gruber/Philipp Lenhard: *Gegenaufklärung. Der postmoderne Beitrag zur Barbarisierung der Gesellschaft*. Freiburg i. B. 2011.

² Philipp Lenhard: *Die Kontraktion des Kapitals. Überlegungen zum Charakter der Totalität im Spätkapitalismus*, in: Prodomo, Nr. 16 (2012).

³ So „modern“ die Islamisten damit sind, so wichtig ist es, angesichts der allgemeinen Verdrängung darauf hinzuweisen, dass sie damit selbstverständlich an die islamische Tradition anschließen können. Die Islamisten verstehen den Koran und „missbrauchen“ ihn nicht. Das besagt allerdings nicht, dass man sich aus dieser Tradition nicht auch einen anderen modernen Islam basteln kann, wenn man es denn will. Der Fantasie sind in dieser Hinsicht keine Grenzen gesetzt.

Vielfalt herrscht und Einzelnes und Allgemeines gewaltsam auseinandergerissen werden, bleibt die Verstandesleistung des begreifenden Subjekts auf der Strecke und die scheinbar ursprüngliche Differenz wird zum Mythos. Nicht nur dem Begriff des Allgemeinen, das ja ein noch einzulösendes ist, wird Gewalt angetan, auch dem Besonderen, dessen Unglück darin besteht, *nur* ein Besonderes zu sein, und das sich, weil es kein versöhnendes Ganzes gibt, dem schlecht-Allgemeinen, dem Racket nämlich, anschließen muss.

Dass die Postmoderne, wie bereits ausgeführt, nicht nur eine philosophische Denkschule ist, sondern in vielerlei Hinsicht Objektivität für sich beanspruchen kann, weil die schlechte Wirklichkeit ihr tatsächlich entgegenkommt, zeigt sich auch daran, dass der islamische Faschismus, der mit säkularen Denkern wie Derrida, der auch noch jüdischer Abstammung war, eigentlich nichts zu schaffen haben will, ohne größere Schwierigkeiten in den postmodernen Kategorienapparat eingepasst werden kann.¹ Das hat nichts mit einer Verschwörung zu tun, sondern hat seinen Grund in der Krisis kapitalistischer Vergesellschaftung. Je unübersehbarer wird, dass der Wert keine positive Synthesis ist, sondern ein Unwesen, „ein gesellschaftliches Verhältnis, in dem die heterogenen Teile nur durch ihre Lebensnot aufeinander bezogen bleiben“², um so mehr verfällt auch die bürgerliche Ideologie des Liberalismus, die noch von dem Gedanken beseelt war, das Zusammenwirken der Vielen ergebe letztlich – wenn auch über Widersprüche vermittelt – ein harmonisches Ganzes. Schon Marx hatte mit diesem Glauben aufgeräumt, war aber davon ausgegangen, dass das Proletariat als Klasse der Ausgeschlossenen das harmonische Ganze in spe verkörpere und revolutionär verwirklichen werde. Bekanntlich kam es dazu

nicht, stattdessen zerfiel die Gesellschaft in Rackets, die miteinander um Macht und Reichtum rangen. Diese Disintegration der Gesellschaft korrespondierte mit der totalen Integration des Individuums, das als Vereinzelt nicht mehr überleben kann, sondern sich den Rackets anschließen muss. Die vermittlungslose Vielfalt, der sich der Einzelne ausgesetzt sieht und die durch den „Wert heckenden Wert“ (Marx) reproduziert statt aufgehoben wird, stellt sich als Schicksal dar, dem nicht zu entkommen ist. Nur durch Affirmation, durch unbedingten Anpassungswillen kann es dem Individuum scheinbar noch gelingen, auf der Seite der Sieger zu stehen: zum Siegen aber ist es verdammt. Der islamische Faschismus steht wie der Nationalsozialismus für solch eine Herrenmenscheneideologie, die die Vielfalt der Rackets im Kampf gegen die Juden entfesselt und der allseitigen Konkurrenz damit eine Richtung gibt. Der Gottesbegriff der Islamisten entspricht solcherart dem des Seins bei Heidegger oder dem des Schicksals bei Hitler, die ebenfalls eine vorgängige, mythische und für die menschliche Ratio uneinholbare Einheit des Mannigfaltigen (des Seienden) postulierten, der sich der Einzelne zu unterwerfen habe.³ Der Islam ist aus historischen Gründen die Religion des Rackets par excellence, weil schon Mohammed die heterogene Vielheit der arabischen Stämme mittels einer Feinderklärung zur Einheit zusammenschweißte, die ihren materiellen Grund im Kampf um Kriegsbeute hatte. Darin geht der Islam selbstverständlich nicht auf, aber dieses konstitutive Moment macht ihn für die Krieger der Gegenwart so attraktiv.

Die Rehabilitation Heideggers

Sind nicht wenige postmoderne Denker also aus ganz „philosophischen“ Gründen vom radikalen Islam

fasziniert, so kann es auch nicht verwundern, dass ein Bedenkenträger wie Floris Biskamp, der jegliche begriffliche Islamkritik als rassistisch verunglimpft, die Ontologie des Antiessentialismus für sich entdeckt hat. In einem kürzlich erschienenen Artikel, den er gemeinsam mit dem Stammtischphilosophen Sebastian Schreull in der *Phase 2* veröffentlicht hat, erläuterte er sein Verständnis von kritischer Theorie. Dieses Mal ging es nicht um den Islam, sondern um die Postmoderne, aber der Gegenstand ist vollkommen unerheblich, denn immer wiederholt sich dasselbe Muster.

Schreull, der seine Inspirationen regelmäßig auf dem Blog „Wonnegrausen“ veröffentlicht, hält sich für einen großen Denker, der in immer neuen Anläufen dem imaginierten Publikum beweisen muss, dass er sich viel besser mit Adorno und dem Poststrukturalismus auskennt als Alex Gruber, Gerhard Scheit und andere ideologiekritische Autoren, die in den letzten Jahren die Postmoderne so schmerzhaft seziert haben. Wie Biskamp in seinem Großangriff auf die begriffliche Islamkritik nur noch Lippenbekenntnisse gegen den antisemitischen Terror zustande brachte, so beginnt auch die Verteidigung der Postmoderne mit einer Apologie Martin Heideggers. Weil Gruber et al. immer wieder auf den Ursprung der Postmoderne in der nationalsozialistischen Existentialontologie Freiburger Bauart hingewiesen haben, bemühen sich Biskamp und Schreull, Heidegger als Denker zu rehabilitieren. Das Nichtverstehen leistet ihnen dabei unschätzbare Dienste: Hatten Gruber und Scheit in einem in der *Jungle World* veröffentlichten Aufsatz die „Inszenierung der Debatte“ um Heideggers *Schwarze Hefte* beklagt, so weisen Biskamp und Schreull darauf hin, dass etliche Zeitungen Heideggers Antisemitismus klar verurteilt haben. Dass die Inszenierung

jedoch schon darin bestanden haben könnte, überhaupt darüber zu diskutieren, ob Heideggers Philosophie nationalsozialistisch ist, wo dies doch bereits hinlänglich bewiesen ist, sprengt ihren Denkhorizont. Nach den Büchern von Schneeberger (1962), Adorno (1964), Farias (1987), Wolin (1991), Faye (2005) und vielen anderen noch einmal darüber zu diskutieren, ob Heideggers Philosophie nationalsozialistisch ist, entspricht in etwa dem legendären *Titanic*-Titelcover „Schrecklicher Verdacht: War Hitler Antisemit?“. Offenbar geht aber noch immer eine – in der Sache begründete – Faszination von Heidegger aus, der als prototypischer Philosoph der Unmittelbarkeit Wärme, Orientierung und Halt verspricht, wo längst schon kein Sinn mehr auszumachen ist. Der vermittlungslosen Vielfalt der spätkapitalistischen Gesellschaft wird ein gemeinsamer Grund – das Sein – unterstellt, der nicht nur festen Boden unter den Füßen bereitstellt, sondern die Bestimmungslosigkeit und Leere der Partikularitäten gewissermaßen beseelt; eine mystische Kraft, die dem Einzelnen – welcher bei Heidegger als unwesentliches Moment treffend, wenn auch affirmativ gefasst wird – nicht nur seinen inferioren Status in der Seinsordnung zuweist, sondern ihn auch noch ganz und gar als das zu setzen vermag, was in Wahrheit nur das gesellschaftliche Verhältnis Kapital vermag: als bloße, verschwindende, jederzeit austauschbare Funktion des Seins. Das Nichts als Sein oder, was dasselbe ist: den Wert als Subjekt zu denken, ist zwar schlechthin unmöglich, aber gleichsam zwingend. Und nur weil Heideggers Philosophie der konsequenteste Ausdruck notwendig falschen Bewusstseins ist (das allerdings impliziert Fetischismus und fanatische Bejahung), wird diese überhaupt noch immer im Fach Philosophie behandelt anstatt, wie es eine Autorin der *Washington Times*

schon vor ein paar Jahren forderte, nur noch in den Geschichtswissenschaften als Quellentext neben Hitler, Rosenberg und Goebbels.

Schreull und Biskamp aber fordern eine „immanente Kritik“ Heideggers und meinen damit im Stile der Junius-Einführungsbände die gedankliche wie terminologische Reproduktion von Sein und Zeit. Hatten Gruber und Scheit das „Sein zum Tode“ als Vernichtungswahn entschlüsselt, so wenden die Immanenzkritiker treudoof ein: „Sein zum Tode‘ klingt nach jener Parole, mit der Antisemiten ihrem Vernichtungswillen Ausdruck verliehen [sic!]: ‚Ihr liebt das Leben, wir lieben den Tod!‘ Schlägt man jedoch *Sein und Zeit* einmal auf, zeigt sich, dass diese ‚Interpretation‘ mehr als nur gewagt ist. Das ‚Sein zum Tode‘ ist Reflexionstitel für ein Selbstverhältnis, in dem sich das Dasein als einzelnes begreife: Weil ich nun einmal für mich allein sterbe und den Tod nicht als Einzelner erfahre, da ich mit seinem Eintreten überhaupt nicht mehr bin, kann ich meinen eigenen Tod nicht als etwas verdinglichen, von dem ich mich bloß fürchten könnte, wie vor etwas, das mir als etwas Äußeres oder ‚Dingliches‘ zustößt.“ In der Tat: Wer *Sein und Zeit* „einmal“ aufschlägt und sich nicht die Mühe macht, über das, was er da liest, nachzudenken, der erkennt auch nicht die Barbarei, die im „Sein zum Tode“ lauert. Die eigene Existenz als Vorlauf zum Tod denken, ja, zu „erfahren“, bedeutet eine radikale Absage an das irdische Glück, aber auch an die Vernunft, der durch den Tod als Ziel allen Daseins gleichsam das Rückgrat gebrochen wird. Dass der bewusste Widerstand gegen den Tod, welchen man zwar nicht selbst erfahren kann, sehr wohl aber den damit verbundenen Schmerz, die Voraussetzung für dieses Glück ist (auch wenn es sich nicht einstellen sollte), stellt für einen virtuellen Selbstmordattentäter wie Heidegger

die größte Provokation dar. Der „Versteifung auf die je erreichte Existenz“, also dem pragmatischen Sicheinrichten in der Welt, setzt Heidegger das verführerische Motto entgegen, das auch die Kämpfer vom „Islamischen Staat“ umtreibt: Einfach mal loslassen und sich hineinreißen lassen in den unermüdlchen Strom des Seins.

Biskamp und Schreull können einen Nazi nur erkennen, wenn er „Sieg Heil!“ oder „Der Führer schützt das Recht!“ schreit. Aber selbst dann noch fordern sie eine „immanente Kritik“, ist ihnen doch jede politische Urteilskraft abhanden gekommen. Dass man Hitler oder al-Bagdadi nicht durch immanente Widersprüche ihrer „Philosophie“ als Barbaren überführen muss, sondern es vollkommen ausreicht, ihnen zuzuhören und zuzusehen, können Biskamp und Schreull nicht akzeptieren. Für alles bedarf es einer Forschungsarbeit, die so lange alles in seine Einzelteile zerlegt, bis kein wahrheitsfähiges, weil aufs Ganze gehendes Urteil mehr möglich ist. Laut rufen sie aus, Heidegger sei schließlich – anders als Hitler – ein Philosoph! Wo aber der kategorische Unterschied zwischen *Mein Kampf* und *Sein und Zeit* liegen sollen, vermögen sie nicht anzugeben.

Doch all dies ist nur ein Vorspiel, um die eigentlichen Helden zu retten: Die Postmodernen, die gar keine seien, weil sie – wir kennen dieses Muster bereits – alle so unterschiedlich, so heterogen und widersprüchlich seien. Die gemeinsame Bezugnahme ausnahmslos aller postmodernen Denker – seien es Foucault, Lyotard und Derrida oder die vermeintlichen Postmodernekritiker Badiou, Agamben und Žižek – auf Heidegger indiziert zwar eine gemeinsame philosophisch-ideologische Grundlage, aber auch hier muss um jeden Preis vermieden werden, zu einem Wesensbegriff der Postmoderne zu gelangen. Ein gemeinsames Wesen, und sei es nur im

banalen Sinne eines gemeinsamen Nenners, darf es für Biskamp und Schreull nicht geben – alles ist Vielfalt. Und so schließt sich der Kreis: Kritik, die aufs Ganze geht und sich nicht mit akademischen Fingerübungen bescheidet, soll verunmöglicht werden. Gegen den Islam darf nur sprechen, wer es islamwissenschaftlich gebildet tut und schon im ersten Nebensatz irgendwas von „Vielfalt“ raunt, die Postmoderne darf nur angreifen, wer Derridas Heideggerkritik nicht als Radikalisierungsversuch dechiffriert, sondern die Idiotie herunterrasselt, keiner sei wie der andere und

man dürfe da nicht pauschalisieren. Alles ist irgendwie „interessant“ und Gründe, die Gesellschaft zu kritisieren, gibt es nicht mehr. Stattdessen unendliches, selbstzweckhaftes Differenzieren, ein diskursives Dauerrauschen, bei dem gehört wird, wer am fleißigsten „hier“ schreit. Hinter dem nicht abreißen wollenden Wortschwall verbirgt sich intellektuelles Großmaultum, zugleich aber wird dieses sedierende Geschwätz benötigt, um jeden Zweifel aus der Welt zu räumen, dass die „Kraft der Negation“ (Bakunin) doch etwas verändern könnte. ■

Von Tieren und Menschen

Anmerkungen zur post-humanen Kunst des Pierre Huyghe

Werner Fleischer

Der als surrealistischer Klassiker etablierte Film *Un chien andalou* (Ein andalusischer Hund) von Dalí und Buñuel ist berühmt wegen der durchaus effekthascherischen Szene, in der mit einer Rasierklinge das Auge einer Frau zerschnitten wird. Er könnte in gewisser Weise als historische Referenz des Postulats einer ab den 60ern sich artikulierenden „französischen Kritik am Okularzentrismus“¹ verstanden werden, die sich gegen die vermeintliche Übermacht des Amerikanischen Abstrakten Expressionismus nach 1945 wendete, welche sich wiederum den Implikationen des Kalten Krieges und der CIA verdanke. Tatsächlich gab es das Bemühen der westlichen Alliierten, vor allem der Vereinigten Staaten, den Begriff des autonomen Kunstwerks und die Individualität des Betrachters sowie die Formen der Vermittlungen auch als Maßnahmen der Re-Education gegen das Figürliche der Volksge-

meinschaft, das Identitäre der sich als ‚Volkskörper‘ wählenden Deutschen und ihrer Kollaborateure und gegen die Ästhetisierungen des Politischen zu setzen. Begeistert zitierte mancher 68er gegen diesen „materiell bedingten ‚Triumph des Abendlandes‘“ Breton, der „schon früh von der ‚Niedrigkeit des westlichen Denkens‘“ gesprochen und dieses als „immer drückendere Fron“² empfunden habe. In *La Révolution surrealiste Nr. 12* von 1929 veröffentlichten Breton, Aragon, Dalí u.a. eine gemeinsame Erklärung in Form einer Fotomontage aus Passfotos, die eine Abbildung eines Akts von Magritte (*Ich sehe die (Frau) nicht, die im Wald versteckt ist*) einrahmen, und auf denen die Portraitierten ihre Augen geschlossen halten. Als hätten sie den verummumten Beuys in Amerika³ vorweg genommen, werden sie wohl nicht ganz zu Unrecht als Beleg für den Hass auf den Westen rezipiert, als prominente Gewähr des Ressentiments, das mit Furor „jene Destruktivität in der alles andere determi-

¹ Martin Jay: *Den Blick erwidern. Die amerikanische Antwort auf die französische Kritik am Okularzentrismus*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 154 ff. Jay beschreibt die amerikanische kunsttheoretische Rezeption des französischen Strukturalismus, Poststrukturalismus, Dekonstruktivismus u.ä.

² Heribert Becker: *Vorbermerkung*, in: Heribert Becker (Hg.), *Die Allmacht der Begierde. Erotik im Surrealismus*, Berlin 1994, S. 9.

³ Für die Aktion 1974 in der Galerie Rene Block in New York, während der er „nichts von Amerika sehen und von der Außenwelt isoliert

sein“ wollte, verwendete Beuys einen Kojoten, „eine in Nordamerika heimische Hundart“, der es sich auf einem Stapel der Tageszeitung *Wall Street Journal* „gemütlich“ machte, „wobei es ab und an auf dieselben pinkelte.“ Wikipedia http://de.wikipedia.org/wiki/I_like_America_and_America_likes_Me (letzter Zugriff 25.2.2015). Zu Beuys siehe auch Till Gathmann: *Der Fall Beuys. Analer Charakter und Werkkrise: Bundesrepublik Deutschland*, in: *sans phrase. Zeitschrift für Ideologiekritik*, Heft 3, Herbst 2013, Freiburg 2013.

⁴ Heribert Becker: *Vorbermerkung*, S. 9.

nierenden Wirklichkeitsinterpretation des westlichen Menschen“ beklagt, die „zerstörerische Fehlentwicklung der westlichen Zivilisation“.⁴

Kein andalusischer Hund, sondern lebendige Tiere fanden in Kunstwerken gerade der letzten Jahre Verwendung. So schuf zum Beispiel Mike Kelley 2007 für die Skulpturprojekte Münster als Variation biblischer Erzählung ein Zirkuszelt mit Esel, Ziege und Bock; Rosemarie Trockel und Carsten Höller bauten bei der documenta 1997 ein Haus für Menschen und Schweine, in dem sich die Menschen in einem Spiegel nie ohne Schweine sehen konnten. Beiden Werken war der Status der Tiere nicht einer der Transformation zum Identischen, sie bezogen im Gegenteil Elemente des (Selbst)porträts mit Tier, der Tier- und Genremalerei, also Kunstgeschichte auf ihre Installationen, wie sie dem der Kindheit angehörenden Motiv von Erinnerungen an Natur als Verlust des Paradieses, dem Fortschreiten der Spaltung von Natur und Geist, Ausdruck gaben. Die Tiere blieben Tiere, als Nutztiere in Zirkus, Zoo und Stall auch in der deren Schmerz und Leiden betreffenden Hinsicht.

Jedes Tier ist ein Künstler

Die aktuellsten Tiere als Mittel der Kunst, die einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurden, waren zwei je an einem Bein bunt bemalte, lebende, frei laufende Hunde, engagiert bei der letzten documenta 2012 vom französischen Künstler Pierre Huyghe für seinen Beitrag *Untilled* (übersetzt als unkultiviert, unbebaut, nicht bestellt), einem Ensemble von Materialien und Objekten am Ort der Kompostieranlage der Karlsau. Einer der beiden großen, sehr schlanken Jagdhunde war auch Teil der Huyghe-Ausstellung 2014 im Kölner Museum Ludwig (weitere Stationen waren vorher Paris und bis

Februar 2015 Los Angeles), durch die er regelmäßig mit Begleitung, aber ohne Leine, geführt wurde. Sind Kunstwerke in sich und historisch vermittelt, Form bestimmter Kunstmittel, Verfahren und Materialien, fungierte hier diese verlebendigte Leinwand als Vermittler und Bindeglied zwischen den einzelnen Werken der Ausstellung und konstituierte so ihren inneren Zusammenhang. Dass viele Werke der Ausstellung in ausdrücklicher Weise semi-dokumentarische, (vor)gefundene, ‚realistische‘ und dem Betrachter offensichtliche Mittel für Abbildungen des Gegenständlichen oder Figürlichen (als Skulptur, Fotografie, Film) bemühten, bestärkte den Eindruck, dass der Kölner Hund des Pierre Huyghe für die gegenwärtig wieder sehr populäre Tradition einer Ablehnung des explizit Abstrakten steht. Huyghe ging noch ein wenig weiter, indem er den lebendigen, von ihm instrumentalisierten Gegenstand des Tieres als selbst wiederum schöpferisches Wesen platzierte, repräsentativ für eine Haltung, die der so verstandenen Natur artifizielles Tun anvertraut: Bienen, Ameisen bildeten ihren ‚Staat‘ als Nest oder Stock, Krebs und Fisch bauten oder nutzten Gehäuse, der Hund kotete in den die Ausstellungsräume erweiternden angebauten Hof.

In der Ausstellung in Köln fiel der Blick zuerst auf einen abgenutzten Teppichboden, der aus dem Flur des Verwaltungstrakts des Museums stammte, und nun als Objekt jenseits der Nutzung und gegen den Laufweg der Besucher ‚institutionskritisch‘ in das ‚Nichts‘ von kahlen Wänden führte. Dieser Humor, Besucher und Angestellte des Hauses im Museum gegen die Wand laufen zu lassen, war nicht allegorische Ironie, insofern die Abwesenheit des Büropersonals und ihres sozialen Zusammenhanges um so stärker betont wurde, als die Abnutzung durch jahrelanges Betreten und Benutzen eine Art

Mittelstreifen, Trampelpfad geschaffen hatte, der das graue Textil des Flurbodens bis ins Weiß verfärben ließ. Der ‚Staat‘ der Menschen, denn eine diesen als Bürokratie definierende Auffassung lag nahe, wurde vorgeführt und zwar als abwesender oder vergangener. Dafür sah man in dem der Ausstellung vorgelagerten Entree über dem Teppich in einer weißen Ausstellungswand ein winziges Loch, in dessen Nähe einige Ameisen krabbelten. Dieser ‚Staat‘ war lebendig, ja sogar erst im Entstehen begriffen, am Ort des städtischen Kunstmuseums, dessen Personal nicht mehr präsent sein sollte. Dieser ‚visionäre‘ Impuls bedurfte der Texterläuterung durch den Ausstellungsflyer, man wäre vor allem an den doch recht zurückhaltenden Ameisen vorbeigegangen. War eine Forderung des post-abstrakten Programms erfüllt, man müsse ‚kontextualisieren‘, wurde dessen Vorliebe für Duchamp nicht bestätigt. Kein Ready Made, sondern ein Fundstück menschlicher Gesellschaft der Arbeitswelt, ein Artefakt gewordener, benutzter Gebrauchsgegenstand, dem es nicht auf seinen Kunststatus ankam, vielmehr auf seinen inszenatorischen Effekt; in diesem Sinne ein Standpunkt, von dem aus loszugehen war, weg von der dennoch bestätigten Realität und in gewisser Hinsicht hinein ins Spektakel. Dessen Auftakt bildete ein Torwächter, der den Besucher nach seinem Namen fragte, um diesen dann lautstark in die Ausstellungsräume zu rufen. Dieser Einlass war wie jeder theoretisch verwehrt (man erinnert Sierra und seinen spanischen Pavillon in Venedig 2003, auch ein Künstler der Inszenierung). Doch der Scherz des Besuchers, sich nach der List des Odysseus „Niemand“ zu nennen, blieb ähnlich unzutreffend wie die Assoziation mit dem Ritual der höheren oder adeligen Gesellschaft, welches bis zum König hin jeden Gast des Balles oder der Krönung ausrufen lässt. Kaf-

ka beschreibt in seiner Erzählung *Vor dem Gesetz* das Elend des Individuums gegenüber dem Allgemeinen, dem Gesetz, zu dem ein Türhüter den Zugang versperrt, in der Weise, dass zwar der Eintritt in das Gesetz für jeden Einzelnen notwendig gilt und nur durch ihn möglich ist, sich darüber das Gesetz erst bildet, aber dass es zugleich unbetreten bleibt und nie mit ihm identisch werden kann. Bei Huyghe wurde das Bedrohliche des Ausschlusses zum Witz, nicht zuletzt durch die bereits vorher durch eine Aufsicht geprüften Eintrittskarten, die jeder Besucher, umgemünzt in Zugehörigkeit, bereits erworben hatte. Nicht Konflikt war herausgefordert, der Besucher wurde vielmehr Teil der Gemeinde, die dem Ereignis huldigte, vom Element der Gemeinschaft der Ausstellungsbesucher avancierte der Betrachter zum pars pro toto des Kunstwerks. Man betrat eine dunkle, durch Seitenwände verstellte, Kabinette bildende, labyrinthhafte Raumfolge, in denen die Show, der Parcours abzu- laufen war, mit Filmen, Animationen, Skulpturen, Texten, Fotografien, Tableaux, Fresken. Das Muster gegenseitiger und historischer Anspielungen, Assoziationen, Zitate forcierte Eindrücke des Unvollständigen und Beiläufigen, fast Unfertigen. So zeigte die Ausstellung als Komplement zum Flurteppich im Eingangsbereich im folgenden Raum eine Fotografie von einem vom Künstler irregulär angelegten und nirgendwo endenden Wanderweg in wilde Natur.⁵ Die Immanenz der gesellschaftlichen Realität wird als irreguläre wiederholt, als hätte die Immanenz selbst etwas Irreguläres, die man durch gewollte Regelübertretung verlassen könnte. Nicht das Fotografische oder Skulpturale und deren Mittel wurden in dieser Analogie befragt, es ging nicht um deren innere Spannung, sondern der Verweis des Fotos und des Teppichs aufeinander wurde vom Künstler als sozialer Kom-

⁵ Zum Werk *Or* (1995) schreibt Huyghe: „A bifurcation is added to a path that leads nowhere“. „An einem Weg, der nirgendwo hinführt, wird eine Abzweigung ergänzt“, die ebenfalls nirgendwo hinführt, wobei das Nirgendwo des vorgelagerten Hauptweges von der Fotografie nur behauptet wird (er ist zum Teil befestigt). Die formal in sich unlogische Parallelisierung von Natur und Kultur ist in seinem ‚wildem Denken‘ nicht mehr als eine Apologie des Nirgendwo um ihrer selbst willen. Siehe: Pierre Huyghe: *Katalog zur Ausstellung*, München 2014, S. 40, sowie Textbeilage zur Ausstellung, München 2014, S. 5.

⁶ Betitelt war die Installation mit *Acte 3 Untitled (Black Ice Stage)* 2014. In der Pariser Version *Black Ice Rink* war eine künstliche Eisbahn zu sehen, auf der „ohne einer Choreografie zu folgen“ eine Eistanzerin zu Musik von Brian Eno die schwarze Fläche „zerkratzen“ durfte. In: Pierre Huyghe: *Katalog*, S. 99, und Textbeilage, S. 10.

mentar arrangiert. In dem Ausmaß, in dem der Künstler sich selbst zitierte, die Avantgarden, die Geschichte der Moderne usw., bildete die Gesamtschau ein Werk, in der das Einzelne zum temporären Bestandteil des Ganzen wurde. Ein Gesamtkunstwerk folglich, zumal die das Geschehen nicht nur rahmende, sondern akzentuierende Ausstellungsarchitektur vom Künstler selbst als explizit künstlerischer Akt gestaltet wurde. Die besondere Qualität des einzelnen Kunstwerks, die es bei Huyghe gibt, wurde dementiert durch eine Dramaturgie des Abschreitens der Werke, deren Zusammenhang gefunden werden soll und die ihre innere Geschlossenheit zugunsten einer ‚offenen Erzählung‘ aufzugeben schienen. Als das Unbestimmte, als Suche ähnlich der Archäologie, die Spuren findet, indem sie wie bei Huyghe in Wände kratzte, und die Wandfarbe vergangener Ausstellungen freilegte.

Im Huygheschen Arrangement wiederholten sich dennoch bestimmte Bilder oder besser ‚Sets‘: Lebende Tiere agierten als Kunstwerke in der Ausstellung, sie wurden als Material genommen, sollten selbst Kunst schaffen, wurden als Schausteller gefordert und künstlerisch bearbeitet. Ferner präsentierte die Ausstellung das Thema der Abwesenheit des Menschen, die in surrealistischer Geste mal als ein Paar hochhackige, glamouröse Damenschuhe auf einem Podest mit Tanzspuren, mal mit in Ecken geworfenen Pelzjacken, mal als Vogelfederhemd auf Bügel zelebriert wurde. Auch im zentralen Film *The Host and the Cloud* (2010) wechselten in dem der Nutzung entobenen Pariser Musée des Arts et Traditions Populaires Akteure fortwährend Rollen, stellten ‚spontan‘, als Maskierte, als Models, als technoid-anthropomorphe Lichtmaschinen Arbeit, Trauer, Neid, Sex, Gewalt, Gericht dar. Die Technoide traten dem Besucher in der

Ausstellung leibhaftig entgegen: angestelltes Ausstellungspersonal mit Masken aus Glühbirnen, sodass das Gesicht nicht erkennbar war, meist begleitet vom Hund. In einem aus dem Museum heraus gebauten kleinen Hof bearbeiteten Bienen den Kopf einer klassischen Skulptur eines auf dem Rücken liegenden, weiblichen Akts, sodass hier lebendig wurde, was nicht mehr Mensch ist, und das vom Menschen geschaffene Kunstwerk der Natur verfällt. In diesem Hof sah man ungenutzte und kaputte Bausteinplatten und ein aufgeschüttetes, ansteigendes Brachgelände mit wucherndem blühendem Gestrüpp. Diese Art Zivilisationskommentar wiederholt sich in einem gefilmten Puppenspiel, in dem moderne Architektur durch Saat, gelegt durch einen Vogel, schließlich von Pflanzen verschlungen, oder Mies van der Rohes Nationalgalerie in Berlin in einer Fotocollage mit Grünpflanzen gefüllt wird. Dies war ein drittes Hauptanliegen, für das Huyghe ‚argumentierte‘, eine Art Anrufung von Natur, die als vom Menschen gemachte dennoch das Künstliche zu überwinden scheint. Eine Menschengruppe wandert durch einen vom Künstler angelegten Dschungel in der Sydney Opera, eine weitere gefilmte Expedition konfrontiert sich mit der Antarktis und ringt um Markierungen von menschlicher Zivilisation in einer Welt der Pinguine, schließlich gefror auf einer eiskalten schwarzen Fläche, die sich auf einem großen, flachen Podest befand, der Atem der Besucher zu schwarzem Eis als Modell von Landschaft.⁶ Das Collagieren, Arrangieren, die Vielfalt der Medien, das Serielle unter Verwendung von Sound, Nebel, Light-Shows begründen den Eindruck, dass sich die Ausstellung als eine Gesamtheit begriff und als eine in großem Format gegebene Montage ereignete, die an das hauptsächliche Verfahren der Avantgarden, speziell des Surrealismus, erinnert.

*Surrealistischer Leibverkehr: Falsche
Stilleben und Rücknahme des
Individuums*

Die surrealistische Bewegung – vereint über Prinzipien der Gruppenuntersuchungen, in denen die ‚Bande stärken‘ (Breton) bei dem Ziel der Aufhebung der Gegensätze, die als falsche die Herrschaft bestimmen, Wunsch war – wird in ausgewählten Elementen mit Huyghe tradiert wie aktualisiert. Beispielhaft ist deren ‚Auflösung‘ der Unterschiede von Traum und Wirklichkeit, wodurch das Unbewusste gestärkt und validiert werden soll. Gegen die Qualität der Verdrängung des Unbewussten soll dieses per Offenbarung als Akt der Befreiung verstanden werden, wobei der Grund der Gebote, aus denen heraus verdrängt wird, in dem euphorischen Selbstzweck verschwindet. Das Unbewusste wird ähnlich der Romantik zum Opfer des Fortschritts der arbeitsteiligen bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft erklärt, nur dass heute das Moment des Apokalyptischen, Dystopischen stark gemacht wird, während der Appell vor allem an die Liebe ein bedeutendes Motiv der Romantik und auch Bretons ist. Aber mit der Konsequenz, dass der ödipale Konflikt als Ersterfahrung von Verbot, Gesetz und Gewalt bezogen auf den sexuellen Trieb des Kindes, konstitutiv für jedes Individuum, in dem Programm abgelehnt wird. Spiritismus, Alchemie, Dämonologie werden darüber nicht nur taktisch eingesetzt. Die Übertragung des nicht Bewussten in Symbole und automatisches Schreiben, entspricht der Vorstellung, dass nicht das Subjekt produziert, sondern der Text das Subjekt konstituiert. Unbewusstes wäre damit auch nicht Ideologie, also falsches, aber bewusstes Bewusstsein, und es wird auch nicht, wie man annehmen könnte, metaphorisch poetisch begriffen, als Material gewordenes Falsches, sondern

wissenschaftlich positiv bestimmt, allerdings als Rätsel um des Rätsels willen. Zwar ist die Radikalität der ‚Recherchen zur Sexualität‘ Akt der bewussten Reflexion, von daher Freud nahe, da damit dessen Konzept des Unbewussten als ‚Feld‘ verdrängter sexueller Wünsche anerkannt wird. Aber es wird die Notwendigkeit bestritten, dass diese Wünsche verdrängt bleiben bzw. begriffen und sublimiert werden müssen, abstrahiert durch ihren Begriff, durch den Begriff von Gesellschaft, Kultur, Zivilisation. Begriffene Verdrängung bleibt Verdrängung und unerfüllter Wunsch und darüber Bedingung von Freiheit frei assoziierter Individuen. Die nicht seltene Vorliebe der Surrealisten, die kubistische Formensprache für bildhafte Zerstückelungen (Collage etc.), speziell von (Frauen-) Körpern zu nutzen, entspricht durchaus derjenigen für eine Irrealität, die die Wahrheit des Leibes, des an einen Körper gebundenen Zusammenhangs je individueller geistiger und damit künstlerischer Reflexion, als der Wahrheit des Ichs, ablehnt. Kunstwerke sind, bemerkte Adorno, asketisch und schamlos, Kulturindustrie hingegen, und das betrifft den surrealistischen Erfolg und macht ihn bis heute attraktiv, pornographisch und prüde.

Der Zug gegen das Realitätsprinzip und die sich mit Aufklärung entfaltenden Sublimierungen zugunsten des Lustprinzips galt dem Surrealismus als Mittel und Zweck zur Aufhebung der falsch eingerichteten Gesellschaft. Huyghes Koketterie mit Post-humanem und Anti-abstraktem assoziiert Verfahrensweisen des Surrealismus (und anderer Ismen), indem die ganze Ausstellung als Montage funktioniert, aber als diskurserprobter Künstler kennt er die Standards zeitgenössischer Kunst, nämlich Kunst über Kunst, oder Nicht-Kunst über Nicht-Natur usw. anzudeuten, Effekte des Relativismus und Buchstäblichkeit als ‚Spiel‘ auszukosten

⁷ Theodor W. Adorno: *Rückblickend auf den Surrealismus*, in: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1991, S. 104.

⁸ ebd. S. 104.

⁹ Peter Widmer: *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1990, S. 53.

¹⁰ ebd. S. 54.

sowie ‚Visionen‘ zu ermöglichen (Insektenstaaten). Ob bei Huyghe die Kindheit aufgerufen wird, wie es Adorno rückblickend dem Surrealismus zugute hielt, „als Zeugnis des Rückschlags der abstrakten Freiheit in die Vormacht der Dinge und damit in bloße Natur“⁷, als den man den Surrealismus begreifen dürfe, bleibt nicht mal fraglich. Es sind nicht „Kinderbilder“, vielmehr wäre Huyghe mit dem Gegenteil von Adornos Wort zum Surrealismus zu bestimmen, dass dessen „Montagen die wahren Stilleben“⁸ sind, indem sie Veraltetes auskomponierend nature morte schaffen. Für Huyghe gilt viel eher eine Sprache (Zeichen, Symbole, Signifikanten) der postmodernen Unmittelbarkeit. Seine Montagen sind falsche Stilleben. Indem sie Werkform und Verbindlichkeit des Einzelnen demontieren, schaffen sie nur inszenatorische Effekte oder pathetische Formeln technoider Feiern und affirmativer Maskeraden des nature morte, eine riesige Vanitas-Show, die nicht den Tod kritisiert. Wenn Huyghe den Surrealismus zitiert, könnte er dessen auch inhärente Wahrheit bestimmen als gemeinschaftsorientierte Entsublimierung der Vermittlungen, ein okkultes Projekt der Gegenaufklärung, das Sexualität als rauschhaftes Aufheben der Beziehung von Subjekt und Objekt ersehnt, indem es Gewalt nicht kenntlich macht, sondern propagiert. Huyghe affirmiert jedoch mit den auf Böden geworfenen Damenpelzen, mit dem durch Mutter Natur mutierten Frauenakt – wobei die Natur sich wie ein Staat verhält – und mit den Gruppensexunterwerfungen als ekstatischem letzten Akt den Zerfall menschlicher Zivilisation. Die Auflehnung der Surrealisten gegen die sich desaströs entwickelnde Naturbeherrschung ist ihm eher Anlass zur Apologie der Beherrschung des Menschen durch die Natur in einem Szenario der posthumanen Gesellschaft, die sich Ur-

wälder in Metropolen schlägt, deren Behausungen Ruinen sind und deren Einrichtungen verlassen und durch Tiere in Beschlag genommen wurden. Deren Künste untergegangen sind und als Nester genutzt werden, deren Moderne verfällt, deren Stimmen gestohlen, deren Grenzen aus Eiswüsten und Aggregatwechsellern menschliches Leben zurückdrängen und unmöglich werden lassen, und bei denen nur der Hund daran erinnert, dass es Menschen gab, da er Human heißt.

Gegen den Versuch einer Reflexion der Vergänglichkeit, eine Darstellung der Kritik des Todes bei Huyghe spricht eine spezifische Bildrhetorik gegen den vor allem geschichtlichen Gehalt jeder Kunst, die durch ein Neon-Emblem erzeugt wurde, das zentral in der Ausstellung über der Projektionsfläche des Hauptfilms hing, und dessen Vorführung durch grelles Aufleuchten signalhaft störte. Ein Emblem in Anspielung auf den Lacanschen Knoten, *RSI Un bout de Reell* (2006), der „nicht-hierarchisch“ das Reale, Symbolische und Imaginäre verschränkt. „Lacan fasst es (das Subjekt, das Individuum) als Leerstelle auf, als ‚Diskontinuität des Realen‘. Dieser abwesende Ort erweise sich als sehr bedeutsam. Als Nicht-präsenes gehört es (das Subjekt) nicht zum Existierenden, Seienden; in gewissem Sinne ist es außerweltlich, utopisch.“⁹ „Es (das Subjekt) ist nicht, es wird.“ Und: „Alle drei Register versammeln sich im Subjekt: das Symbolische, Imaginäre und das Reale. Im Realen ist es abwesend, unmöglich, im Symbolischen werdend, möglich, und im Imaginären anwesend, wirklich.“¹⁰ Um dieses faktische Nichts des Subjekts anschaulich zu machen, verwendete Lacan gerne Versuchsanordnungen, in denen man sich vorstellen sollte, in der Wüste eine Schrifttafel gefunden zu haben, die eine völlig unbekannte Inschrift enthielte, denn so ergehe es jedem Kind. Nicht

ich spreche, sondern es spricht in mir. Und so wie bei Huyghes Werk über die ‚gestohlene‘, weil nicht in ihrem Recht als Urheberin anerkannte, französische Synchron-Stimme des gleichnamigen Disney-Films spielt auch bei Lacan das Märchen vom Schneewittchen insofern eine Rolle, als dort der Spiegel entscheidet und spricht, wer die Schönste im Lande sei. Erst die Systeme der Sprache und Zeichen, die Symbole, der Spiegel, konstituieren das Subjekt und lassen dessen Imagination, begehrt zu werden, real als Mangel und zugleich vergeblich erscheinen. Wobei das Reale an sich ein Nichts ist, das nicht Nichts ist, sondern eine Art Sein zum Tode.¹¹ Gegen diese Philosophie der Relativierung und des Durchstreichens des Ichs ist zu erinnern – und darin bestimmt sich auch die Besonderheit von Kunst –, dass Vorgänge der Abstraktion Teil der Subjektbildung sind, die in der Objektwahl das Grundurteil der Vermittlung zwischen Trieb, Gesetz bzw. Verbot und Individuation vollziehen. Abstraktionen sind die Verfahren, die Voraussetzung, Inhalt und Form der Existenz in Gesellschaft vermitteln. Das Subjekt lernt und akzeptiert gezwungenermaßen Gewaltverhältnisse der Gesellschaft als vergesellschafteter Einzelner, in der Angst vor und der Gefährdung und des Leidens an dem fortwährenden „Schock“ des drohenden, bereits vollzogenen, sich wiederholenden „Verlustes des Individuellen“.¹²

Mit Lacan war und ist man gegen die „Dominanz des Sehens“¹³, der meinte: „Das Auge kann abwehrende Wirkung haben, aber es ist nicht heilbringend, es bringt Unheil.“ Und sich dabei auf die Bibel berief, in der es nur „böse Blicke allerorten“¹⁴ gebe. Als Gegenmittel gilt ihm der „im wesentlichen nicht-visuelle Bereich der Sprache“.¹⁵ Nun zählt Sprache nicht zu den Sinnesorganen, fasst deren Aktivitäten vielmehr intellektuell zusammen und

abstrahiert von den Wahrnehmungen durch diese reflektierende Gedanken. Andererseits ist das Individuum durch seine Sinne überhaupt erst der Individuation fähig, kann sich vor allem libidinös auf Externes beziehen und Objektwahl treffen. Es sieht und hört und riecht (der Geruchssinn hat sich evolutionsgeschichtlich zurückgebildet) die auf es hin agierenden und reagierenden anderen Individuen, erfasst sinnlich und mitunter lustvoll, was erst sinnvoll wird durch Sprache, sprich Denken und Bewusstsein. Die merkwürdige Antipathie gegen den Grund der Körperlichkeit bei gleichzeitigem Ressentiment gegen die Abstraktion hinterlässt eine Leere, deren Apologie wesentlich für die heutige Kunstproduktion wie deren Beschreibung durch die Kunstpublizistik geworden ist. Das Sehen als Anspruch auf Erblicken der Wahrheit (Höhlengleichnis), was mit Recht im Pathos des Lichtes der Aufklärung seinen Widerhall findet, wird als Unheil bringend und böse qualifiziert, als könnten die Schrecken oder Enttäuschungen der Realität mit dem Urteil gegen den Blick auf Objekte oder Verhältnisse gebannt werden. Nicht das Gesetz, der Schritt in die Abstraktion durch das Bilderverbot (die falsche Identität, Projektion von Wunsch und Angst, kulminiert im Wahn), führt den Wunsch gegen die Autorität und deren Gewalt, hier mit Dominanz benannt, vielmehr wird sich in eine sinnenfreie Sprache geflüchtet, deren ‚Substanz‘ an die Stelle des Auges treten und das Subjekt ersetzen soll, gemäß der Behauptung, nicht das Ich spricht in der Sprache (gemäß seiner Wahrnehmungen, seinen Urteilen etc.), sondern die Sprache spricht das Ich. Diese Haltung gegen die Sinne, deren reflektierte Aktivitäten unabdingbar Mittel und Material zum Werk formen, stellt Kunst im Grundsatz in Frage. Und darüber verbürgt sie als ihr Gegenteil, dass Kunst es

¹¹ „Das Begehren ist die Beziehung zum Seinsmangel (manque d'être), zum Mangel-an-Sein (manque à être), zum Nicht-Sein, zum Nichts“ fasst der Autor des Blogs Lacan entziffern zusammen und zitiert Lacan aus seiner Ethik der Psychoanalyse: „Das Detail, das uns von der Bedeutung der Stellung, des Loses eines Lebens gegeben wird, das sich mit dem Tod, der gewiss ist, vermischt wird, einem Tod, der antizipiert erlebt wird, einem Tod, der auf den Bereich des Lebens übergreift, Leben, das auf den Tod übergreift.“ Die Nähe zu Heidegger sieht auch die lacanianische Website: „Die Identität von Sein und Nichts gilt für ihn (Heidegger) deshalb, weil das Sein ‚sich nur in der Transzendenz des in das Nichts hinausgehaltenen Daseins offenbart‘. Das Sein zeigt sich dem Dasein (dem Menschen), wenn er sich auf das Nichts bezieht.“, in: *Lacan entziffern*, <http://lacan-entziffern.de/todestrieb/zweiter-tod-und-zwischen-zwei-toden-in-lacans-seminar-ueber-die-ethik-der-psychoanalyse/#fn-15127-49>, letzter Zugriff 08.03.2015

¹² Gerhard Scheit: *Altern der Musik, Verjüngung des Strukturalismus*, in: Alex Gruber, Philipp Lenhard (Hg.), *Gegenaufklärung. Der postmoderne Beitrag zur Barbarisierung der Gesellschaft*, Freiburg 2011, S. 45.

¹³ Martin Jay: *Den Blick erwidern*, S. 155.

¹⁴ Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI*, Weinheim/Berlin 1987, S. 126. Siehe auch Martin Jay: *Den Blick erwidern*, Ebd., S. 155.

¹⁵ Martin Jay: *Den Blick erwidern*, S. 154.

¹⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 374.

¹⁷ ebd. S. 341.

ist, die sich „wehrt [...] gegen den Tod, das Telos aller Herrschaft, in Sympathie mit dem was ist.“¹⁶ Dem Befund, dass aus dem Konzept der Vernunft, Rationalität, Emanzipation entsprechend der Dialektik der Aufklärung sich eine Zivilisationsgeschichte entwickelte, die Kapitalverhältnis und Staat hervorbrachte, beides jedoch durch und durch abstrakt und vermittelt in der Reproduktion dieser Herrschaftsordnung, möchte diese Auffassung durch Praxis des Anti-Abstrakten und Unmittelbaren entgegenn.

Die Implementierung vorgefundener Ausstellungsarchitektur bzw. deren beabsichtigter Transfer nach Köln (letztlich wurden die Pariser Wände in Köln nachgebaut) war eben kein Ready Made, wie Duchamps *Urinal* von 1917, mit dem dieser den Schöpfungsprozess als rein intellektuellen abstrahierte und die ‚Macht‘ des Künstlers kritisch respektive die Autonomie der Kunst provokativ demonstrierte. Diese Aufforderung zum Nachdenken über Bestimmung, Verhältnisse und Geschichtlichkeit von Kunst spitzte sich ironisch durch die Namensgebung des *Urinals* als *Fountain* und durch die Signatur ‚R.Mutt‘ als Pseudonym des Künstlers zu. Der Gebrauchswert, bzw. der Gebrauch des Gegenstands ist allenfalls als aufgerufene Erinnerung vermittelt, weder soll man urinieren noch wurde es. Auch die sexuellen Anspielungen auf den Phallus und dessen Ejakulation als Modus des künstlerischen Schaffens in eine geöffnete Vertiefung, die zudem sich auf dem Kopf stehend wieder verschließt, sind nicht expliziert, aber enthalten, auch im Namen, und verhalten sich zum Gesellschaftlichen in ambivalent verdinglichter Weise. Die darin auch enthaltene Abwertung der Frau ist das Regressive, was Duchamp mit den Surrealisten verband, mit denen er wiederholt kooperierte. Das der warenproduzierenden Gesellschaft entnommene Industrieprodukt ist dem

Warentausch unvorhergesehen entzogen und zugleich wieder zugeführt, als Kunstwerk, das sich selbst dementiert und die Warenform dennoch nicht verliert. Der Künstler erscheint als so frei, wie das Werk ihn lässt, bzw. das Werk erscheint als etwas Unmögliches für den kurzen Moment, in dem der Reflexionsvorgang den Coup erfasst. Huyghes ‚Ready Made‘ dagegen ist nicht Reflexion des genitalen Verhältnisses als eines dynamischen, es äußert sich vielmehr in Metamorphosen der Sexualität der Frau, die letztlich deren Verschwinden bedeutet. Der Kopf des Frauenaktes wird enthauptet zum Tierwesen eines Bienenvolkes, in seinem Film *The Host and the Cloud* werden entblößte Frauen bestraft, als nackte Mutter mit Kind vor Schaukästen des Ethnographischen Museums neutralisiert oder penetriert mittels einer die bloß reagierende Frau verdoppelnden Marionette. Immer stehen Frauen für den Subjektverlust, der mittels eines „ungeschminkten Naturalismus“ mit „verdrückten, psychoanalytisch: analem Vergnügen“¹⁷ einhergeht.

Das zeigt auch die Version des *Arthur Gordon Pym* von Edgar Allen Poe, dessen Fragment gebliebener dystopischer Gehalt gerade durch die Form des Widerspruchs bestürzt, zwischen seiner immer wieder Sachlichkeit erzeugenden und Rationalisierungen vornehmenden Darstellung einer Expedition der Aufklärung in die Antarktis und dem Geschehen, in der Herrschaft als Selbsterhalt in barbarisches Verhalten und brutale Gewalt quasi notwendig umschlägt. Gerade in diesem Schock des Wahren schlägt Poes Phantastik in Reales um. Huyghe dagegen ‚übersetzt‘ die Erzählung als Beispiel einer Reise, die paradigmatisch nicht stattfand, *The Journey that wasn't*, vom Künstler wohl gerade darum aber angetreten wurde und als Doku-Film antarktische Landschaft samt deren Tierwelt und vergebliche Versuche der Besiedlung durch

Menschen zeigt. Wesentliche Konflikte des Romans gehen verloren: dass Pym einen Herrn Poe um die Niederschrift seiner Reise bittet, später jedoch wieder die Autorschaft beansprucht und eben nicht den Tod des Autors anzeigt, vielmehr seine Bekräftigung zum Zeitpunkt seiner Infragestellung; die dem Irrsinn nahe Phantasie von extremer Gewalt, Kannibalismus, Isolation, als eine Zusammenballung von Sexualprojektionen, in denen Männerbünde auf Wilde treffen, nackte Frauen als Weiber gelten und sich steigern in Beschreibungen von Spalten, Höhlen, Gipfeln, Fallsucht, Sodomie, nackten Schwarzen und Endzeitvisionen eines allumfassenden Weiß. Zugleich geht es bei Poe unentwegt um Nahrung, Schlachten, Fressen, und deren Ausbleiben korreliert mit Geisterschiffen voller skeletierter Toter, Alpträumen, Kadavern, und alles wird mit Akribie und wissenschaftlichem Anspruch, mit Detailbeschreibungen von Schiffstypen und vergangenen Expeditionen verdrängt, als Akt der Naturbeherrschung. Der Hund bei Poe heißt im Übrigen Tiger.

Grundsätzlich empfiehlt es sich, von der Intention des Künstlers zu abstrahieren und das Kunstwerk jenseits der Absicht seines Produzenten in seinen Gehalten zu bestimmen. Doch ist es gängig geworden, dass dieser Abstand eingezogen und der kunstphilosophische Resonanzraum vom Künstler mitgeliefert wird und Begrifflichkeiten sich vor die Sache selbst stellen. Ist Kunst bereits geistiges Produkt, wird es von vornherein merkwürdig verdoppelt und so, als spreche man in seiner Anwesenheit über es als Abwesendes, beansprucht Huyghe für sein künstlerisches Werk eine „Form des Bruchs in einem Kontext unterschiedlicher Diskursablagerungen“.¹⁸ Auch wenn manches Werk verlangt, es gegen seinen Künstler zu bewahren, beweist sich doch in diesem Fall die Tendenz heutiger Kunst

zur Entsublimierung, die sich durch „Diskursablagerungen“ ihres kritischen Gehaltes entleert, einen verhältnislosen Bildersturm austrägt, ein archaisch elementar ontologisches Bedürfnis artikuliert und darüber das Bilderverbot bestreitet, indem es Opfer darbietet: Das Opfer soll die Kunst selbst sein. Nicht zufällig integrierte der Künstler in Kassel eine Eiche aus der Aktion ‚7000 Eichen‘ aus dem Jahr 1982 von Beuys, die sich laut Juliane Rebentisch „entwurzelt“¹⁹ darbot, eine sentimentale Geste und eine explizite Hommage an die deutsche Variante der Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben. Nur dass Beuys sich das Leben als Kunst, die Gemeinschaft als soziale Skulptur imaginierte und folglich direkte Demokratie und das Ende der Zinsknechtschaft forderte, also eine anthroposophisch inspirierte Variante völkischen Seins favorisierte und Ur wie Urstoffe evozierte. Was der Romantik noch inhärent war, eine Einsicht in die falsche Entwicklung bürgerlicher Gesellschaft, deren Freiheitsversprechen sich blamierten, und in Beschwörungen der Liebe und Wahrhaftigkeit deren Verfallenheit bezeugten, bekommt in seiner neo-romantischen Version bei Huyghe einen zynischen Charakter. Das Aquarium, in dem eine Nachbildung einer Brancusi-Skulptur im Wasser versunken ist, erinnert an Katastrophen-Filme, die der apokalyptischen Lust des Konsumenten gerade um des Untergangs willen frönt, ist zynisch ob seines Umgangs mit domestizierten, konformen Tieren, in dessen Schlepptau der Ausstellungsbesucher gleichfalls wie ein Trottel erleben soll, was ihm vorgeführt wird, dass er selbst wie ein Zootier im Netz der „Diskursablagerungen“ befangen sei, nur dass der buchstäbliche Fisch und Krebs sich nicht transzendieren lassen. Die Gefangennahme wird nur verdoppelt für darüber aber nicht unfrohe Besucher, wenn man die Reaktion vieler

¹⁸ Emma Lavigne: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*, in: Pierre Huyghe: *Katalog zur Ausstellung*, Köln 2014, Ausgabe mit deutschem Einleger, S. 28.

¹⁹ Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 213.

Ausstellungsbesucher richtig gedeutet hat, die sich im Huygheschen Erlebnisparcours mit einem gewissen Ekel aufgehoben wussten und Spaß gehabt haben.

²⁰ Ebd. S. 212

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd. S. 213

²⁴ Ebd. S. 21 Rebutisch meint mit „(nachkriegs-) modernistische Kunsttheorie und Ästhetik“ vor allem Adorno und Greenberg und geht gegen sie von einem „Umbruch“ der Kunst in den 1960ern aus. Einen ‚Bruch‘, gegen den der Greenberg-Schüler Michael Fried und Adorno „Abwehrschlachten“ geführt hätten (ebd. S. 98).

²⁵ Bemerkenswerterweise wirft auch Peter Bürger Adorno die Verkennung eines Bruchs vor: „Es bedurfte der besonderen geistigen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, wo sowohl in Europa als auch in den USA die Kategorie des geschichtlichen Bruchs tabuiert wurde, weil Faschismus und Stalinismus sie realisiert hatten, damit es Adorno und Greenberg noch einmal gelingen konnte, Moderntheorien zur Geltung zu verhelfen, die auf die Kontinuität der Arbeit am künstlerischen Material abhoben und die Differenz zwischen ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst erneut befestigten.“ (Peter Bürger: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist 2014, S. 33.) Bürger hatte bereits in seiner Theorie der Avantgarde gegen Adorno für einen Bruch in der Kunst der Moderne durch die Avantgarde plädiert.

Absage an die Ästhetik: Entgrenzung der Kunst als Willkür des Konsumenten

Die letzte documenta verdankt ihren großen Zuspruch und Erfolg nicht zuletzt Pierre Huyghe, dem dort der ‚weltweite Durchbruch‘ gelang, und bei der, exemplarisch für die Entgrenzung der Künste, das offene und spekulative Werk mit der Vorliebe für das post-humane den Zeitgeist einer Kunstpublizistik traf, die sich für Partizipation und Demokratie durch Kunsterfahrung stark macht. So lobt Juliane Rebutisch in ihrem Buch *Theorien der Gegenwartskunst* Adorno im Kapitel ‚Grenzgänge. Dialektik von Natur und Kultur: das Erbe der Land Art‘ mit dem „von ihm zu Recht ins Zentrum seiner Ästhetik“ gestellten „Moment der Unbestimmtheit des Werks und die ihr entspringende[n] Dynamik des selbst nicht dingfest zu machenden Scheins“²⁰, um sich mit Huyghe gegen ihn zu wenden. Affirmativ deutet Rebutisch ästhetischen Schein „hier allerdings nicht mehr als Vorschein einer abstrakten Versöhnung von Rationalität und Natur [...] sondern [...] vielmehr jetzt als das selbst unfassliche Produkt eines sehr konkret zwischen Betrachter und Werk sich entspinnenden Prozesses“, „in dessen Dynamik [...] eine so grundlegende Einsicht wie die in die dialektische Relation von Natur und Kultur notwendig immer an die verkörperte Instanz der Wahrnehmung, an den Betrachter nämlich, zurückverwiesen bleibt.“²¹ Der Betrachter der „Dynamik“ sei „als denkende Kreatur vielmehr Teil von ihr.“²² Auch bei Huyghe sehe man „Ort und Nicht-Ort“, „Fluktuationen der

Dialektik von Natur und Kultur“ und „domestizierte Natur in einer kultur-fremden Kreatürlichkeit - ein Effekt, der auch vor dem Menschen nicht haltmacht(e)“.²³ Rebutischs positivistsches Konzept der theatralen Performativität hat in Huyghe ihren Vertreter gefunden, nämlich die Formbestimmungen einzureißen zugunsten von Teilhabe und Mitmachen.

Zur postnazistischen Gesellschaft gehört die Bewahrung, wenn nicht gar Rehabilitierung der Ästhetisierungen des Gesellschaftlichen gegen die Imperative nach Auschwitz, die ausdrücklich auch welche zur Ästhetik waren, zur philosophischen und kunstpraktischen Geltung zu bringen. Zu diesem Zweck wird von Rebutisch eine Ästhetik abgelehnt, die als „(nachkriegs-)modernistische“ die Brüche²⁴ verkannt habe, die Kunst nach 45 vollzog. Die Modernisten hätten „nach dem zweiten Weltkrieg“²⁵ faktisch hegemonial an einer geschichtsphilosophischen Einheit der Kunstentwicklung und Kontinuität der Kunstmittel festgehalten und Kunst linear auf die in ihr historisch entwickelten Mittel beschränkt. Diese Beschränktheit und die Rettungsversuche für das autonome Kunstwerk hätten sich legitimiert durch den Anspruch auf Wahrheit, der als solche titulierten „Wahrheitsästhetik“.²⁶ Diese verstelle das Erkennen der Entgrenzung der Künste, des offenen Kunstwerks. Insbesondere Adorno bekommt in dieser Sicht eine Theorie attestiert, der ihr Beharren auf Wahrheitsanspruch und dem Vorrang der Form vorgehalten wird, durchaus mit dem Hautgout der Borniertheit, als seien seine theoretischen Einsichten reduziert und als gerieten sie zu einer kausalistischen und deterministischen Kunstbeschreibung, die eine Art Gläubigkeit des immanenten Fortschreitens der Traditionen der Moderne bis heute zementiert. Dieser Kampf gegen Ästhetik bzw. ästhetische

Theorie hat selbst bereits Tradition; und als einen Kampf wird man es bezeichnen müssen, schließlich geht es gegen die vermeintliche Herrschaft der Philosophie über die Kunst. Deren Wesen werde durch die Philosophie verkannt, unzugänglich gehalten, verstellt. Gegen Ästhetik wird „ästhetische Erfahrung“ mobilisiert, ein Begriff, der seit den 70ern mit Rüdiger Bubner²⁷ in der Kunstpublizistik starken Zuspruch fand. Gegen das alte Präjudiz der Modernisten, wie Kunst zu sehen wäre, soll Kunst unvoreingenommen durch Ästhetiken erfahrbar werden und so zu ihrem Recht kommen. Die Abkehr von der Philosophie, die Begriffe bildet hin zu den Gegenständen der Kunst, hin zur Erfahrung²⁸ des Gegenstands des Ästhetischen, gelingt durch die Wendung weg von der Produktion hin zur Rezeption des Kunstwerks. Der Betrachter erfährt in dieser Logik Ästhetisches und sich selbst als etwas gleichsam Unberührtes oder Unschuldiges, worüber Kunst als wie auch immer sich zeigendes Werk erst entsteht. Die offene Interpretation, denn irgendeine Form muss Erfahrung ja haben, spricht: die zur subjektiven Willkür geronnene Form, konstituiert dasjenige, was als Kunst gelten kann. Nicht das Objekt, als Produkt der Kunstproduktion, bildet aus, was dem Betrachter als Kunst entgegen tritt, vielmehr das Subjekt macht das vorgängig Offene, Unspezifische zum Kunstobjekt. Mit Fug lässt sich von der Verschiebung vom Vorrang des Objekts hin zu einer Subjektphilosophie sprechen, da im Subjekt sich die Vorgänge der Kunst zusammenziehen und ihr entscheidendes Zentrum haben.

Die Bewegungstendenz, die sowohl in der Kunstwissenschaft als auch im Huygheschen Werk entworfen wird und längst schon allgemeine Praxis ist, ist die der Verfügbarkeit der Kunst für etwas, wie das Verlangen der Betrachter

von etwas. Die Kunst für die Besucher, der Besucher als Besitzer des Vorgangs, Identität des Warenbesitzers in ideeller Form. Die Soziologie wird das Publikum bereits regelmäßig vermessen haben, nämlich dass die Kulturinteressierten, ob meinungsfreudige Blogschreiber oder zur Selbstoptimierung bereite mündige Steuerzahler, das Serviceangebot Kunst zur gehobenen Unterhaltung und Bildung, verstanden als Willkommenskultur für sich selbst wie für qualifizierte Nicht-Autochthone, gut aufgestellt sehen möchten, wenn auch der Staat mehr tun könnte, und man aufmüpfig und irrtümlich findet, Geld fresse Kunst. Über *hot shit* bis zum mitunter handgreiflichen *shit storm* ausgebildet weiß der Kunstinteressierte von heute, dass ihm nicht nur gefälligst ein Erlebnis zu bieten sei, sondern auch er beitragen soll zur Einheit der Ware Kulturindustrie und ihrer Rackets.

Falsche Versöhnung: Kunst der Kraft und Ästhetisierung des Politischen

Nicht völlig unwahr ist daher die Polemik, dass selbstverständlich geworden sei, dass der Kunst alles wie selbstverständlich angehören könne, wenn dem Ressentiment gegen das Nicht-Nützliche nachgegeben wird, um mit der „Kraft der Kunst, zur Deutung der Welt beizutragen, um Politik und Kunst zu verbinden“.²⁹ Der Wunsch nach Verbindung von Kunst und Politik findet erneut Eingang in die Aufsätze wichtiger Kunstkuratoren, denn „das globale Kunstsystem ist ein Milliardengeschäft geworden. Es bedroht das kritische Potenzial der Kunst.“ Und: „Alle reichen Menschen wollen dieselben Waren kaufen als Bestätigung und zugleich Bekräftigung der eigenen Ansichten.“ Okwui Enwezor, Leiter der documenta 11, in diesem Jahr Kurator der Biennale in Venedig und Direktor des Hauses der Kunst in München, sieht

²⁶ Juliane Rebentisch: *Theorien*, S. 41 ff.

²⁷ Rüdiger Bubner: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik* (1973), in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989.

²⁸ „Wahr ist am positivistischen Ansatz die Platitude, daß ohne Erfahrung der Kunst von dieser nichts gewusst wird und nicht die Rede sein kann. Aber in jene Erfahrung fällt eben der Unterschied, welchen der Positivismus ignoriert: drastisch der, ob man einen Schlager, an dem nichts zu verstehen ist, als Leinwand für allerhand psychologische Projektionen benutzt, oder ob man ein Werk dadurch versteht, daß man seiner eigenen Disziplin sich unterwirft.“ Die Werke, „deren jedes index veri et falsi ist“, nötigen zur „Selbstnegation des Betrachtenden“ und „nur wer seinen (den Werken) objektiven Kriterien sich stellt, versteht es; wer um sie nicht sich schert, ist der Konsument.“ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 396.

²⁹ Okwui Enwezor: *Die dünne Haut der Blase*, Süddeutsche Zeitung 12.12.2014, alle weiteren Zitate aus diesem Artikel.

mithin „Kunst im Gegensatz zur Realität von Kapital und Warenwert“, was, wie jeder Künstler, beginnend mit der Renaissance und vollendet bereits mit Rembrandt, weiß, schlichtweg falsch ist. Kapital wird bei Enwezor nicht als Gesellschaftsordnung, sondern als „reaktionärer Milliardär David Koch“ begriffen, der dem „Metropolitan Museum of Art in New York 65 Millionen Dollar gespendet hat.“ Es wird nicht die Warenform kritisiert, sondern der Warenwert, dass Kunst einen bestimmten Preis hat und darüber vermittelt getauscht wird. Kunst hat keinen Gebrauchswert, sie konstituiert sich in sich und für sich, ist ohne Zweck der Form durch alle inneren Widersprüche hindurch mit sich wahr als Identisches (Unverstandenes, Unbegreifliches, ‚Versöhntes‘) in einer das Nicht-Identische leugnenden Identität im Kapital. Dies jedoch nicht ewig, sondern als Moment des Aufscheinens dieser Wahrheit in bestimmter Negation bestimmter Gesellschaft (Zeitkern), bis die Unwahrheit der Gesellschaft in ihr sie selbst unwahr werden lässt. Ohne Tauschwert kein Gebrauchswert, der zugleich im Kapital stillgelegt erscheint, und in dem Maße, wie dies historisch geschah, entfaltet sich die autonome Kunst. Kunst steht in der Realität des Kapitalverhältnisses, aber im Gegensatz zu deren Gesellschaft. Sie ist nicht antikapitalistisch, sondern als Produkt der Gesellschaft das ganz Andere zu ihr, ihrem objektiven Stand nach, nicht als Ausdruck eines Willens. Sie ist den Vergesellschaftungstendenzen entzogen und entwickelt sich autonom, ohne Zugriff eines Wir, das dann Enwezor umso stärker bemüht, da er meint, die Kunst „spiegele unsere Periode des permanenten Übergangs, eines Übergangs, der nie zu enden scheint“ wider. Er beauftragt über dieses Übergangsszenario die Kunst mit Fragen: „Wann erreichen wir eine stabile Gesellschaft, den Frieden, die ge-

rechte Verteilung von Besitz usw.?“ Das mit den Übergängen hatte Enwezor schon bei 9/11 fasziniert, dieser „globalen Veränderung“, mit der Kunstaustellungen „verstrickt sein müssten.“ Nun konstatiert er eine „großartige Kunstwelt inmitten einer furchtbaren Welt“ und meint ein „anonymes Kollektiv“ in Syrien, das Filme drehe in einer „kollabierenden Gesellschaft“. Er appelliert an Opferbereitschaft, wenn er „unsere Selbstzufriedenheit in offenen Gesellschaften“ hinterfragt, unsere „Komfortzonen verschieben“ möchte, und das rhetorisch zusammenfasst in der Frage, ob wir kritisch genug seien: „Wir dürfen nicht nur ans Kassenhäuschen denken.“ Hauptgegner bleibt der „Markt, der wächst, und vor allem an Kapitalisierung interessiert ist“, bis hin zu den neuen Reichen, die mit Öl, Gas, Bergbau unsere Umwelt zerstören, und Kunst sammeln. „Parasitäre Elemente“, die am „Wirt“ Kunstsystem hängen und sich suchen, was sie brauchen.

Diese etwas verschrobene Panik eines der erfolgreichsten Kunstaktivisten der Gegenwart könnte denn auch als eine vor dem Platzen der „dünnen Haut der Blase“ verstanden werden, als Krisenmanagement auf der Suche nach Bündnispartnern, die eine Art Volkssouveränität eines Kultursozialismus vertreten, da Enwezor Gramsci zitiert: „Pessimismus des Intellekts, Optimismus des Willens!“ In diesem Gefälle zwischen Forderungen nach ‚Politisierung der Kunst‘ und einer Kunst nach den Maßen der Gesellschaft, die ein Ästhetisieren der Verhältnisse und deren ideologischen Grundlagen verlangt, werden heutzutage nicht wenige Kunstaustellungen organisiert, von den Feuilletons lobend besprochen und von der Wissenschaft positiv bedrängt. Umso unglücklicher wird man, wenn

selbst anspruchsvolle, ernsthafte Kunst den Befund bestätigt.

Falsche Versöhnung bindet die Protagonisten, und Kunst soll Mittel und Zweck sein, für die Versöhnung der Demokratie mit sich selbst per Partizipation der Ästhetisierten, die des Volks mit sich selbst durch interventionistisches Ausagieren der Ressentiments eines falschen Antikapitalismus, und schließlich des Subjekts mit sich selbst durch Aufhebung der Vermittlungen des In-

dividuums durch Unterwerfung an den ersehnten Untergang dessen, was als Zivilisation noch gelten kann. „Auch die Gestalt von Kunst in einer veränderten Gesellschaft auszumalen steht nicht an. Wahrscheinlich ist sie ein Drittes zur vergangenen und gegenwärtigen, aber mehr zu wünschen wäre, daß eines besseren Tages Kunst überhaupt verschwände, als das sie das Leid vergäße, das ihr Ausdruck ist und an dem ihre Form Substanz hat.“³⁰ ■

³⁰ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 386.

Das Verschwinden der Lüge

Über Identifikation mit Waren

Lukas Reuß

Die Produkte der Kulturindustrie fallen „selber mit der Reklame zusammen“¹, so konstatierten bereits 1944 Horkheimer und Adorno im Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*. Diese Feststellung ist heute so wahr, wie sie es damals wahrscheinlich noch gar nicht gewesen ist. Wer heute an einer Plakatwerbung für die neueste Generation von Apple-Telefonen vorbeigeht, wird sich kaum lange umsehen müssen, um jemanden zu finden, der ein gleichartiges Gerät in der Hand hält. Doch das tatsächliche Gerät unterscheidet sich von der Werbung nur wenig. Zu sehen ist auf dem Plakat und in den Händen der Vorbeigehenden das gleiche, nämlich einfach das Gerät. Die Werbung verspricht weder wundersame Eigenschaften, die das Gerät haben soll, noch sonstig Wünschenswertes, das der potentiellen Kundschaft in Aussicht gestellt wird, so sie das Produkt denn bloß kaufe. Zu sehen ist einzig das neue Produkt.²

Werbung, die tendenziell bloß in der Abbildung der beworbenen Ware oder des Markenzeichens besteht, genießt

große Beliebtheit. Sie ist nicht neu, seit vielen Jahren schon thronen rotierende Mercedes-Embleme auf Hochhäusern in Deutschland, und auch vor solcher Werbung, die konkrete Verheißungen mit dem beworbenen Produkt in Verbindung bringt, ist nicht zu fliehen: etwa Zigarettenwerbung für die Marke *Gauloises*, in der ein Mann neben seinem Motorrad mit Beiwagen beim Rauchen zu sehen ist und von attraktiven Damen, die an ihm vorbeigehen, Blicke des Begehrens erntet. Dort wird eine für viele sicherlich begehrenswerte Situation dargestellt und mit einem Produkt in Verbindung gebracht. Diese Verbindung soll die Ware in den Augen der potenziellen Kunden attraktiv machen und dafür sorgen, dass sie sich im Kiosk eben für die beworbene Marke entscheiden, anstatt nach den Zigaretten zu fragen, denen in der entsprechenden Werbung eine Verbindung zur Cowboy-Existenz angedichtet wurde. In beiden Fällen besteht die Werbung in der Beigabe eines Gefühls, fast schon einer Geschichte zum Gebrauchswert der Ware, welche man miterwirbt, wenn man sich für die jeweilige Marke entscheidet. Die Szenen, die dargestellt

¹ Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt 2003, S. 185.

² Für die meisten Apple-Geräte, die in den letzten Jahren auf den Markt gekommen sind, hat es Plakatwerbung gegeben, die ausschließlich oder nahezu ausschließlich die Produkte selber zeigte, oft ergänzt durch die Produktbezeichnung.

³ Der Begriff Ambient Media wird so im Deutschen verwendet (etwa vom Fachverband Ambient Media, www.fachverband-ambient-media.de). Die Fachleute scheinen sich zu scheuen, den deutschen Begriff Medien zu verwenden, denn Medien sind im Deutschen eigentlich ein nahezu rein Geistiges, aber gerade den kulturindustriellen Charakter aller Gegenstände, von denen der Englische Begriff weiß, gilt es ja zu propagieren.

⁴ Etwa im Vereinigten Königreich und sowieso in den USA ist die Kettengastronomie sehr viel weiter verbreitet als in Deutschland und zwar auch in Bereichen, in denen sie hier nahezu unbekannt ist (Kneipen und gehobene Restaurants). Es ist zu vermuten, dass sich in den kommenden Jahren auch in Deutschland Kettengasthäuser außerhalb des Fastfood-Bereichs ausbreiten werden.

werden, haben jedoch an sich rein gar nichts mit den beworbenen Produkten zu tun. Auch wenn zwar keine klaren Aussagen darüber getroffen werden, was für Vorteile der Kauf und Konsum der konkreten Ware mit sich bringe, werden doch klare Assoziationen und von einigen als erstrebenswert betrachtete Situationen mit dem Produkt in Verbindung gebracht, es findet also eine Qualitätszuschreibung statt, die jedweder Grundlage entbehrt.

Gleichzeitig wird nun in der gleichen Branche von einigen Herstellern nicht mit solchen Versprechen, sondern mit der Darstellung der Produkte oder Logos geworben. Teilweise werden dabei die Formen und Muster der Schachteln um diese herum fortgesetzt, Marlboro etwa verzichtet sogar auf das Aufdrucken des Markennamens auf die Schachteln, das Wiedererkennungszeichen ist nur noch die farbig abgesetzte, meist rote Spitze der Schachtel, die mittig von einem weißen Dreieck eingeschnitten ist. Andere Hersteller verfahren ähnlich: Lucky Strikes wirbt mit den Kreisen des eigenen Logos unter zunehmendem Verzicht des Markennamens, und die Produkte der Marke Chesterfield werden auf Plakaten beworben, auf denen das zusammengewürfelt aussehende Muster der Schachteln aus diesen herauszusprudeln scheint. All diesen Anzeigen ist gemein, dass die (tatsächlichen wie vermeintlichen) Eigenschaften der Ware kaum von Bedeutung sind. Weder werden die tatsächlichen Eigenschaften angepriesen und denen konkurrierender Produkten gegenüber als überlegen dargestellt, noch werden den Waren Eigenschaften angedichtet, die sie in Wirklichkeit nicht haben. Was zählt, ist die Abbildung der Markenzeichen.

Da bei solcher Werbung zu den Markenzeichen nicht notwendig weitere Abbildungen hinzukommen müssen, können sie an unterschiedlichsten Stel-

len angebracht werden. Entscheidend ist dabei nur, dass die potenziellen Kunden die Firmenlogos sehen, und das kann in praktisch jeder Situation geschehen. Sich dieses Prinzip zu Nutze machend entstanden Werbeformate, die sich seit einigen Jahren mehr und mehr verbreiten, das sogenannte Guerilla-Marketing und die Ambient Media. Dabei handelt es sich um die Gestaltung von Gegenständen im öffentlichen Raum, die dadurch als Werbeflächen erschlossen werden. Der tatsächlich vorhandene Gebrauchswert dieser Gegenstände, den ein Werbeplakat ja gerade nicht hat, wird Mittel zum Zweck der Verbreitung von Werbung. Ein besonders hervorstechendes Beispiel sind Kleinlaster, die durch Metropolen fahren, mit nichts als einer Werbetafel auf der Ladefläche, genauso dazu gehören jedoch auch Werbepostkarten, die in Kneipen ausliegen. Die Herstellung dieser Gegenstände zielt nicht auf das Herstellen eines Gebrauchswertes für den Nutzer, sondern für den Hersteller, die Dinge werden unter kulturindustriellen Gesichtspunkten gefertigt, nicht unter solchen der Verwendbarkeit. Die Totalität der Kulturindustrie, ihr Vorrang im Produktionsprozess ist bei den Ambient Media so eklatant, dass sie in dem Begriff durchaus mitschwingt.³

Die Entwicklung im Einzelhandel hin zu Kettengeschäften, die zunehmende Verbreitung der Kettengastronomie⁴ hat eine große Menge von Markenzeichen in die Städte gebracht. Verschiedenes Corporate Design bestimmt zunehmend das Aussehen der Fassaden in den Fußgängerzonen und über den Eingängen thronen die Logos der jeweiligen Marken, wichtiger noch als das verkaufte Produkt selbst. Diese Corporate Designs sind simple, einfach wiedererkennbare und ästhetisch kohärente Gestaltungsmuster. Sie schaffen eine umfassende, ästhetisch kohärente Umwelt, in der sich die Kundschaft be-

wegen und dabei alle Ungereimtheiten, alle Fragen, alle Unsicherheit vergessen soll. Wer sich in einem Café oder sonst irgendwo an seinen Apple-Laptop setzt, soll sich so zu Hause wie überhaupt möglich fühlen (und bei so erfolgreichen Marken wie Apple gelingt dies sicherlich auch). Corporate Designs wollen selbst (Teil-)Totalitäten werden. Keine Frage aus dem Lebensbereich, der von dem Konzern abgedeckt wird, soll mehr offen bleiben.

Das Anwenden solcher Werbemethoden ist jedoch nicht neu, schon 1951 hieß es in einem „Lehrbuch der Markentechnik“: „Das Ziel der Markentechnik ist die Sicherung einer Monopolstellung in der Psyche der Verbraucher.“⁵ „[Es] beruht in der Schaffung eines der propagierten Waren- oder Leistungs-idee untertänigen Massengebildes, das möglichst zuverlässig beharrt und in einem blinden Vertrauen aus sich selbst heraus die Interessen des Unternehmers im wachsenden Maße vertritt.“⁶ Und auch die Methoden, mit denen Corporate Designs arbeiten, gab es damals bereits. Sie waren ein weiteres halbes Jahrhundert früher von der *Allgemeinen Elektrizitäts Gesellschaft*, heute besser bekannt als *AEG*, eingeführt worden, die ab 1907 den Designer Peter Behrens verpflichtete, die Gestaltung ihrer Produkte und Anzeigen zu übernehmen. Die AEG sah sich mit der Situation konfrontiert, dass ihre Konkurrenten „technisch [...] nur geringfügig unterschiedene Produkt[e]“ anboten, deren „technologische[r] und mechanische[r] Komplikationsgrad“ immer mehr zunahm, sodass es „immer schwieriger [wurde], bei der Kaufentscheidung eines Kunden auf dessen technische Urteilsfähigkeit zu bauen.“⁷ Die Produkte mussten also Eigenschaften bekommen, die nichts mit dem Gebrauchswert zu tun hatten, welchen Laien nicht beurteilen konnten, aber den Ausschlag für die Kaufentscheidung bewirken sollten.

Die AEG entwickelte zur Lösung des Problems, also um potenzielle Kundenschaft an sich zu binden, eine „einheitliche Formensprache“. Diese bestand aus einer „sofort erkennbaren Physiognomie“ und „einheitlichen Formung aller Produkte, ihrer Werbung und ihrer Verkaufsstellen“.⁸ Die Gestaltung bediente sich eines „Formenpurismus“, der „aktuell, jedoch niemals extravagant war“.⁹ „Die Unverwechselbarkeit der Form der Bildsprache, deren beliebige Wiederholbarkeit bei unveränderter Qualität waren nötig, damit aus Massenartikeln Markenartikel wurden“.¹⁰ Damit war das Corporate Design geboren. Heute verwenden nahezu alle großen Konzerne solche Gestaltungsmuster, zumal international oder global agierende – also alles, was unter den Englischen Begriff *corporation* fällt.¹¹

Neben den bundes-, kontinent- oder auch weltweit operierenden Unternehmen, die ein Corporate Design haben entwickeln lassen, gibt es jedoch auch im eigenständigen Einzelhandel eine Tendenz zu einer Gestaltung der Geschäfte nach solchen oder jedenfalls ähnlichen Prinzipien. Diese Entwicklung lässt sich dort am frühesten feststellen, wo die Geschäfte am stärksten zum öffentlichen Raum gehören: in der Gastronomie. Cafés, die ein junges oder sich als jung empfindendes Publikum ansprechen wollen, sind oft ähnlich minimalistisch gestaltet, wie es auch ein Corporate Design zuerst zu sein scheint. Während in diesem jedoch alle Elemente genau aufeinander abgestimmt sind und vor allem Einfachheit, Abstimmung der einzelnen Elemente aufeinander und eine möglichst wenig in konkrete Stilrichtungen gehende Gestaltung vorherrscht, wird in jenen die komponierte Einfachheit durch minimalistische Einrichtung und geometrische Klarheit nachgeahmt. Offenbar fühlt man sich in der Branche der Notwendigkeit ausgesetzt, ähnliche

⁵ Domizlaff, Hans: *Die Gewinnung des Öffentlichen Vertrauens*, Hamburg 1951, S. 67.

⁶ Ebd., S. 153.

⁷ Buddensieg, Tilmann: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*, Mailand 1978, S. 29.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 35.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Selbst die Deutsche Bundesregierung unterhält ein Corporate Design (das sie skurrilerweise auch so nennt), durch das sie „mit einer eigenen Identität sichtbar“ werden möchte und das „verbindlicher Ausdruck der Corporate Identity der Bundesregierung“ sei. (http://styleguide.bundesregierung.de/Webs/SG/DE/Homepage/home_node.html?__site=SG)

¹² Horkheimer/Adorno a.a.O., S. 186.

¹³ Auf S. 142 sind es „Lenker“.

¹⁴ Ebd., S. 143.

¹⁵ Ebd., S. 142.

Gestaltungsprinzipien anzuwenden wie die großen Marken. Die ästhetische Nachahmung der Corporate Designs, also der permanenten Werbung ist notwendig, da Reklame „ein negatives Prinzip, eine Sperrvorrichtung [ist]: alles, was nicht ihren Stempel trägt, ist wirtschaftlich anrühlich“.¹²

Die Verwendung von einheitlichen, „sofort erkennbaren“ Gestaltungsprinzipien ist also in gewisser Weise zu einem neuen Standard geworden, hinter den die Anbieter von Waren und Dienstleistungen kaum mehr zurückfallen können. Sicherlich gibt es weiterhin Werbung, die versucht, die beworbene Ware der potenziellen Kundschaft durch eine konkrete Qualitätszuschreibung schmackhaft zu machen, die möglicherweise sogar ihren Gebrauchswert betrifft und unter Umständen auch zutreffend sein kann. Doch umso größer das umworbene Publikum und umso größer die Ähnlichkeit des Produkts mit dem der Konkurrenz ist, desto mehr wird nur das Produkt zur Reklame, das Markenzeichen oder das ästhetische Gesamtkonzept des Konzerns unter die Leute gebracht.

In der *Dialektik der Aufklärung* wird beschrieben, dass kulturindustrielle Waren von großen Konzernen, von den Studios in Hollywood und Rundfunkanstalten in den ganzen USA produziert und unters Volk gebracht wurden. Der Begriff selbst stellt auf eine damals relativ neue Produktionsweise ab. Die Produktion der Waren bedurfte eines technisch spezialisierten und daher von einer größeren Zahl von Fachleuten durchgeführten Prozesses. So sehr die Darstellung des Produktionsapparates auch darauf hinausläuft, dass dieser seine eigene Entwicklung kaum noch selbst steuern konnte, da die einzelnen Fachleute bloß ihre je eigenen Zuständigkeitsbereiche hatten, wird doch noch von einer gewissen Lenkung¹³ der Massenkultur gespro-

chen, einer „gemeinsame[n] Entschlossenheit der Exekutivgewaltigen, nichts herzustellen oder durchzulassen, was nicht ihren Tabellen, ihrem Begriff von Konsumenten, vor allem ihnen selber gleicht.“¹⁴ Die „Lenker“ seien außerdem „gar nicht mehr so sehr interessiert daran, das Gerippe der Massenkultur [unterm Monopol]“¹⁵ zu verdecken. Bereits in den 40ern war also das Verdecken der Mechanismen der Kulturindustrie und damit der Ideologieproduktion nicht mehr notwendig, obgleich als Verschwindendes noch spürbar. Die Produkte also wurden konsumiert, auch wenn ihre Funktionsmechanismen und das heißt ihr ideologischer Charakter allmählich bekannt wurden. Diese Tendenz hat sich in den letzten 70 Jahren fortgesetzt; und der Verzicht aufs Lügen in der Werbung ist als Teil dieser Entwicklung zu sehen. Auch die Käufer der nur mit dem eigenen Ebenbild beworbenen Waren erwerben diese brav, selbst wenn ihnen mit dem Kauf des Produkts nichts von diesem Unabhängiges, aber von ihnen gewünschtes versprochen wird, auf das sie sich freuen dürfen. Selbst dann also, wenn das Gerippe des Verkaufsmechanismus offengelegt wird: In der Werbung werden Produkte gezeigt und wer ausreichend liquide ist, kauft sie daraufhin. So ist die Funktionsweise der Kulturindustrie, die, wie ein Gerippe, plump, primitiv und nicht sinnvoll nachvollziehbar ist, heute erst recht allgemein durchgesetzt und die konkreten Inhalte der kulturindustriellen Waren – zu denen auch alles gehört, was nach der Konstruktion seiner technischen Funktion noch mal durch die Designabteilung geschickt wird, um es der Kundschaft schmackhaft zu machen – verlieren immer mehr an Bedeutung.

Diese Funktionsmechanismen der Kulturindustrie strukturieren das Denken tendenziell aller, auch derjenigen, die Kulturprodukte herstellen, welche

nicht dazu gedacht sind, auf den Markt getragen zu werden. Viele stellen heute Kulturprodukte her, die sich an die Gesetze der Kulturindustrie halten, aber nicht aus industrieller Produktion stammen, sondern in zu Proberäumen umfunktionierten Garagen oder zunehmend an MacBooks entstehen. Das geschieht, ohne dass ihre Produzenten die „Tabellen [der] Exekutivgewaltigen“¹⁶ kennen. So weit hat sich, was in der *Dialektik der Aufklärung* noch als die „Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft“ beschrieben wurde, zu deren allgemeiner Funktionsweise entwickelt, dass es der Verabredung jener Exekutivgewaltigen nicht mehr bedarf, um praktisch alle Kulturproduktion nach den Regeln der Kulturindustrie ablaufen zu lassen.

So weit ausgebreitet ist das System der Kulturindustrie, dass es nichts gibt, was nicht aus ihr heraus stammte. Keine Kultur, nichts menschlich bearbeitetes, was nicht ihren Prinzipien folgte. In dieser Flut von Kulturindustrie, umgeben von nach Aufmerksamkeit schreienden Werbeflächen, die einem versprechen, dass bei ihrem Produkt der Weg zum Wohlfühlen mittels Cowboys oder einem sonstigen begehrten Milieu mit enthalten sei, gibt es nun für die Konsumenten, die potenziellen Käufer der an allen Ecken beworbenen Produkte kaum noch einen Maßstab der Bewertung der angebotenen Waren. Einerseits sind die Informationen, die man über ein Produkt einholen kann, nicht verlässlich, andererseits sind es zu viele, als dass man sich die einzelnen tatsächlich behalten würde. Jedenfalls ist es für die Werber nicht besonders attraktiv, als ein weiteres Plätschern in der allgemeinen Werbeflut unterzugehen, da die Chance, dass das konkrete Versprechen einer Anzeige auch behalten wird, mit

der Ausbreitung von Werbung immer weiter sinkt.

Die Lösung des Problems durch die Werbefachleute liegt in den beschriebenen Prozessen. Nicht mehr werden konkrete Verheißungen mit den Waren verbunden, sondern Ebenbilder der Waren und die Markenzeichen der Hersteller werden in den öffentlichen Raum geleistet. Die Werbung verspricht die Erlösung von der Notwendigkeit, die einzelnen Produkte, die der Markt hergibt, gegeneinander ausspielen zu müssen, die einander immer mehr gleichenden Eigenschaften zu vergleichen und ein Urteil zu fällen, das die irrationale ästhetische Beigabe (also das, was in der Werbung versprochen wird) der anderen überlegen wähnt. Dieses eine rational scheinende Urteil bleibt dem Konsumenten schließlich: Welches konkrete Produkt aus einer Gruppe von Waren mit nahezu gleichem Gebrauchswert soll ich kaufen? Die fachliche Beurteilung der technischen Qualität ist dabei jedoch praktisch unmöglich.

Einen Zustand zu schaffen, in dem sich diese Frage erübrigt, ist das Bestreben von Werbung. Die beschriebenen Mechanismen streben an, dass sich die Käufer und jene, die es noch nicht geworden sind, mit den Produkten und Marken identifizieren. Erfüllt die Werbestrategie ihren Zweck total, so nehmen sie die Ware für einen Teil ihrer Selbst, jeweils den, der für den entsprechenden Aufgabenbereich, den die Ware lösen soll, zuständig ist. Die Utopie oder das Heilsversprechen der bloß die Produkte abbildenden Werbung besteht darin, dass die Konsumenten sich mit der Ware gleichsetzen dürfen. Sie sehen sich selbst nicht das wilde Marlboro-Pferd bändigen, sondern sie wiegen sich in der Simplizität des ausgesparten Dreiecks im roten Rechteck. Die Designs, die so simpel sind, dass sie fast schon Zeichen sind,¹⁷ erfüllen eine orientierende, eine sinn- oder jedenfalls

¹⁶ Ebd., S. 143.

¹⁷ Verschiedene Marken haben etwa versucht, ihr Markenzeichen zu einem der Schrift gleichgestellten Zeichen zu machen. Häufig stand es dabei anstelle des Herzens in dem Satz „I♥irgendwas“.

¹⁸ Sollte es etwa Apple gelingen, seine Marktmacht im Computer-Bereich noch auszubauen, wäre es vorstellbar, dass – wie das christliche Kreuz, das den Todeszeitpunkt einer Person anzeigt – der angebotene Apfel ein Synonym für Elektro- oder Kommunikationstechnik wird.

¹⁹ Unter der Benutzerschaft von Apple-Geräten finden sich viele Personen, die die Produkte des von ihnen favorisierten Herstellers, bzw. ihre Wahl dieser Produkte, erstaunlich vehement verteidigen. Auf der Gegenseite hat sich eine ähnlich vehemente Ablehnung der Produkte dieser Marke entwickelt. Beide Gruppen können ihre starken Gefühle für oder gegen die Marke nicht erklären, sie sind auch nicht logisch erklärbar, die eine Partei identifiziert sich eben mit der Marke, die andere nicht. Die Vehemenz, mit der Anhänger beider Gruppen ihre Position verteidigen und propagieren, erinnert manchmal an den irrationalen Zorn religiöser oder anderer ideologischer Eiferer, die über das Ausbleiben der Einsicht Ungläubiger in einen für sie offenbarten Glaubensinhalt wüten.

zielgebende Funktion. An die Stelle des Kreuzes um den Hals treten die Logos verschiedener Marken.¹⁸ Die Konsumenten gewinnen die Sicherheit, anderen gegenüber sagen zu können, dass sie die Antwort auf die unbeantwortbar scheinende Frage nach dem überlegenen Produkt haben, und da es auf sie keine wirklich richtige Antwort gibt (schließlich sind die Gebrauchswerte der Produkte der verschiedenen Hersteller identisch), kann ihnen niemand widersprechen.¹⁹ Weil die Corporate Designs zusammen mit den Produkten zu einem Sinnzusammenhang werden, kann die Utopie, die die Werbung liefert, in der persönlichen Sinnstiftung durch die Identifikation mit jenen Systemen liegen. Diese Systeme sind vornehmlich ästhetisch und weniger durch begriffliche Inhalte gekennzeichnet, daher ist die ideologische Identifikation mit ihnen schwieriger zu durchbrechen. Das ist der Fortschritt der neuen Werbung: Sie muss nicht mehr lügen, sie hat eine Form von Ideologie gefunden,

die letztlich ohne (begriffliche vermittelte) Inhalte auskommt.

Auf diese Weise fällt heute die Werbung mit der Ware zusammen. Keine kann ohne die andere bestehen, erst gemeinsam werden sie zu einem Ganzen: zu einer Totalität. Der Konsum des entscheidenden Teils der Ware hat sich noch vor den Kauf gelagert. Alle, die der Werbung ausgesetzt sind, konsumieren schon einen großen Teil der ästhetischen, ideologischen Beigabe, die dem Gebrauchswert der Ware zugefügt wird. Der Kauf des Produkts geschieht dann nicht, weil man die Versprechen endlich erfüllt haben will, sondern automatisch. Die Marken gehören zu einem selbst und wenn sich die Frage nach dem Kauf eines Produktes mit dem entsprechenden Nutzen stellt, wird nun mal das gekauft, womit man sich identifiziert. So fallen heute nicht nur Werbung und Ware zusammen, sondern mit ihnen auch das Denken der unter der Kulturindustrie Lebenden. ■

Vom Verspritzen der letzten Tinte

Martin Walsers *Shmekendike Blumen* (2014)

Jonathan Schröder

Literaten kolportieren nicht selten Ihr eigenes Schaffen als moralisches Gewissen der Gesellschaft, was von den Feuilletons gerne aufgegriffen wird. Wie schlecht es um dieses moralische Gewissen in Deutschland bestellt war und ist, beweist die sogenannte Nachkriegsliteratur besonders dann, wenn es um Juden und die Shoah geht: Mitglieder der *Gruppe 47* erblödeten sich 1951, Paul Celans Rezitation des Gedichtes *Die Todesfuge* sowohl mit Goebbels' Sprachduktus als auch mit den Gesän-

gen in der Synagoge zu vergleichen; Peter Weiss' Stück *Die Ermittlung* (1965), das die Shoah zum Thema hat, kommt trotzdem ganz ohne die Benennung der Opfer als Juden aus; das Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975) von Rainer Werner Fassbinder geht mit der Figur des reichen, kaltherzigen und natürlich jüdischen Immobilienspekulanten hausieren; und das ehemalige Mitglied der Waffen-SS Günter Grass verfasste in Versform einen antisemitischen Schulaufsatz mit dem Titel *Was gesagt werden muss* (2012), in dem er gegen Israel hetzt, wofür ihm die *Süddeut-*

sche Zeitung ebenso gerne wie antisemitischen Karikaturen Platz einräumte. In genau diesem Versverbrechen heißt es, „gealtert und mit letzter Tinte“ sei das gesagt, was nach Grass‘ Dafürhalten eben über Israel gesagt werden müsse, und das beschreibt die Nachkriegsliteratur im neuen Jahrtausend dann doch ganz gut: Viele sind gestorben und das, was da mit „letzter Tinte“ geschrieben wird, gewinnt zumindest literarisch keinen Blumentopf mehr – wohl aber Applaus von Jakob Augstein, Kolumnist im *Spiegel*, Herausgeber von der Zeitung *Der Freitag* und Mitglied auf der Liste der „2012 Top Ten Anti-Semitic/Anti-Israel Slurs“ des Simon Wiesenthal Centers.

Doch 2014 ist einer ausgezogen, alles besser zu machen: Martin Walser. Dass gerade er es sein soll, ist auf den ersten Blick etwas überraschend. War er es doch, der 1998 in der Paulskirche über die „Dauerpräsentation unserer Schande“ fabulierte und die Auschwitzkeule erfand. Auch war er es, der 2002 in dem Roman *Tod eines Kritikers* seine Mordfantasien gegenüber dem jüdischen Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki fiktionalisiert auslebte. Eben jenen Reich-Ranicki, über den er 1998 in der *Süddeutschen Zeitung* sagte: „Jeder Autor, den er so behandelt, könnte zu ihm sagen: Herr Reich-Ranicki, in unserem Verhältnis bin ich der Jude.“ Walser verkehrte damit den Ghettoüberlebenden, dessen Eltern in Treblinka vergast wurden, zum Täter, der arme deutsche Autoren, die kein böses Wort über ihre Bücher hören wollen, wie einst die Deutschen die Juden verfolge.

Damit wähnte sich Walser um die Jahrtausendwende noch auf der Höhe der Zeit, im Zentrum der deutschen Ideologie: der Schlussstrichmentalität, wie sie von Erich Kuby („fort damit [gemeint ist Auschwitz], wir wollen wieder ein ganz normales Volk sein“ in *Mein*

Krieg, 2000) und Klaus von Dohnanyi („12 Jahre Nazi-Terror [...] sind nicht die zentrale Achse der deutschen Geschichte.“ am Rande der Römerberggespräche, 2000) verkündet wurde. 1999 konstatierte Ignatz Bubis deshalb auch nach Walsers Rede in der Paulskirche im *Stern*, dass „[i]m öffentlichen Bewußtsein [...] die Verantwortung für Auschwitz nicht verankert [ist]. Jeder in Deutschland fühlt sich verantwortlich für Schiller, für Goethe und für Beethoven, aber keiner für Himmler. Ein Großteil der Bevölkerung denkt wie Walser. Zeit, Schluß zu machen, nur noch nach vorne zu schauen.“ Walser bekam damals Zuspruch: Direkt in der Paulskirche gab es frenetischen Applaus. Einen Tag später fasst Helmut Schmitz in der *Frankfurter Rundschau* die Rede zusammen und feiert Walsers „kritisch-selbstkritische politische Poetik“, welche ihn „vor vielen anderen“ auszeichne. Auch Briefe sind dokumentiert, die den ersten Zuspruch belegen. Doch die Debatte wurde zumindest vielstimmiger, da der damalige Vorsitzende des Zentralrats der Juden, eben jener Bubis, schon einen Tag später die Rede kritisierte und von „geistiger Brandstiftung“ sprach. Der daraus resultierende Vorwurf des Antisemitismus blieb an Walser kleben.

Dass es soweit kam, hängt nur begrenzt mit der Intervention von Bubis zusammen und auch nicht damit, dass sich Walsers fatales Verhältnis zur Geschichte und den Juden in weiteren Aufsätzen und fiktionalen Texten nachweisen lässt. Vielmehr war sein Problem, dass er mit den Entwicklungen der deutschen Ideologie nicht Schritt halten konnte. Trotz einiger theoretischer Ausflüge, wie z.B. in dem Artikel „Unser Auschwitz“ (*Kursbuch I*, 1965), in dem er die Verschiebung der Schuld für Auschwitz allein auf die Angeklagten in den Frankfurter Prozessen kritisierte, war er immer einer, der am liebsten

nichts von deutscher Schuld und dem Antisemitismus hören wollte. Und auch in „Unser Auschwitz“ findet sich schon die fatale Figur von der Überpräsentation der Shoah. Walser blieb immer der Student, den Ruth Klüger in ihrer Autobiographie *weiter leben: Eine Jugend* (1992) unter dem fingierten Namen Christoph skizzierte: „[...] beheimatet in Deutschland, verwurzelt in einer bestimmten Landschaft und [er] wurde für mich [d.h. Klüger] der Inbegriff des Deutschen.“ (S. 214) Was dieser „Inbegriff des Deutschen“ vom Antisemitismus damals dachte, findet sich zwei Absätze weiter: „Ich kam beharrlich auf Luthers Antisemitismus zu sprechen [...]. Christoph hielt das Thema eher für läppisch. Darauf behauptete ich verärgert, daß, trotz Beteuerungen des Gegenteils, ein Antisemit auch in ihm stecke. Das hat er sich lange gemerkt und wehrte sich dagegen, er habe doch ein starkes Interesse an jüdischem Geistesleben. Ob ich ihm nicht etwas über die Kabala sagen könne? Da war ich überfragt.“ (S. 215) Der Student Walser wollte vom Antisemitismus nicht sprechen – auch dann nicht, wenn die Shoahüberlebende das Thema auf Luther verschob, da sie für sich noch keinen Ansatz zum Erzählen gefunden hatte. Wenn er über Juden sprechen wollte, dann als geistesgeschichtlich spannendes Thema.

Walser blieb dieser Haltung aus seinen jungen Jahren mit kleineren Modifikationen immer treu. Doch damit verkalkulierte er sich, denn der Wunsch nach dem Schlussstrich in der jungen Berliner Republik, war nur ein Zwischenspiel, ein letztes Aufbäumen der Sehnsucht nach einer kollektiven Amnesie. Erzeugte um die Jahrtausendwende die vermeintliche Dauerpräsenz der deutschen Schuld noch einmal eine Abwehrreaktion von Schuldigen und deren Nachkommen, so schloss man bald wieder positiv an die irgendwo

zwischen Auschwitzprozessen und der Filmserie *Holocaust* aus der kollektiven Verdrängung hervorgekramte Erkenntnis an, dass die Deutschen Schuld an der Ermordung der europäischen Juden haben. Die Schuld wurde aber nicht nur anerkannt, sondern affirmiert und daraus die intergenerative Verantwortung abgeleitet. Und aus der Annahme dieser Verantwortung erwuchs – so zumindest die Selbstwahrnehmung – wieder eine moralische Überlegenheit. Oder anders gesagt, jeder zeigte sich jetzt für Schiller, Goethe, Beethoven und auch Himmler verantwortlich. Und weil man das tut, weil man die eigene Schuld anerkennt, ist man besser, denn man hat die richtigen Schlüsse gezogen. Diese angenommene moralische Überlegenheit tragen die Deutschen bis heute überall in der Welt zur Schau, besonders gerne gegenüber den USA und Israel – also sowohl gegenüber dem Staat, der maßgeblich am Sieg über das nationalsozialistische Deutschland beteiligt war, wie auch gegenüber dem Staat, der als Konsequenz aus der Shoah entstand. Die Walser-Bubis-Debatte war deshalb weniger ein Ausdruck der Stärke eben jener Ideologie, die am liebsten von Ausschwitz nichts hören wollte, als vielmehr deren letztes Gefecht.

Zu dieser Ideologie passte ein Martin Walser nicht mehr. Im Kontext eben jener Ideologie der modernen und geläuterten Berliner Republik, die ihre Geschichte dankbar annimmt, war Walser mehr oder minder raus. Sein hinter dem Anstrich aus Kultur und Freidenkertum durchscheinender Antisemitismus garantiert ihm zwar bis heute treue Fans, die seine Lesungen und Publikationen zu einem ökonomischen Erfolg machen, doch als moralisches Gewissen galt er bis vor kurzem nichts mehr in den Feuilletons dieses Landes. Auch in den Germanistikseminaren oder Leselisten von Schulen suchte man ihn meist vergeblich. Diesen Zustand

kann einer wie Walser natürlich nicht auf sich sitzen lassen. Um eben nicht nur seine Brötchen von den Bildungsbürgern bezahlt zu bekommen, die sich schon immer vom Zentralrat der Juden gegängelt fühlten, sondern um sein literarisches Erbe und seinen moralischen Wert in diesem Land zu sichern, musste er wieder auf den aktuellen Stand der Ideologie kommen. Sein neuestes Buch ist der Versuch, dies zu erreichen.

Mit *Shmekendike Blumen* (2014) hat Walser einen Essay über den Schriftsteller Sholem Yankev Abramovitsh vorgelegt. Abramovitsh gilt als einer der großen jiddischen Literaten des 19. Jahrhunderts und – was nicht unwichtig ist – Vertreter der osteuropäischen Haskala, der jüdischen Aufklärung. Diese Kombination scheint für die zuvor beschriebene Anknüpfung an den aktuellen Stand der deutschen Ideologie geradezu perfekt, verspricht doch Abramovitsh eine gute Mischung aus Volksnähe (Jiddisch) und Aufklärung (Haskala) – und ist zugleich tot. Volksnähe kommt immer besser an als abgehobene Gelehrsamkeit und abstrakte Kritik. Sie verspricht einen hohen Grad vermeintlicher Authentizität und im Kontext mit einem toten Juden einen gesteigerten Heritage-Faktor. Außerdem hat der Jude als Kulturgut auch schon dem jungen Walser gut gefallen. Zugleich verhindert die Verbindung zur Haskala am Ende noch, die Faszination für einen Chassid – einen zu jüdischen Juden – zu formulieren. Denn ein Herz haben die Deutschen bekanntlich nicht für eben jene, die auch noch heute Jiddisch sprechen und in Mea Shearim in Jerusalem leben. Vielmehr ist Walser dann anscheinend nicht mehr eingefallen, was er über seinen Gegenstand schreiben könnte, weswegen weite Teile des Essays aus Zitaten entweder von Abramovitsh selbst oder aber aus einem Buch von Susanne Klingenstein (*Mendele der Buchhändler*, 2014) über eben

jenen Abramovitsh besteht. So wäre über den Inhalt auch wenig zu sagen, außer dass es besser sei, die Originale statt Walser zu lesen, wären da nicht eben die Passagen, welche die Intention des Buches über den Gegenstand an sich hinaus verdeutlichen.

Denn Abramovitsh gefällt Walser: „Durch ihn, durch seine Sprache lernt ein ganzes Volk, Ja zu sagen zu sich.“ (S. 105) Es stimmt, dass Abramovitsh sich um die jüdische Emanzipation bemühte, doch eben nur vor diesem Hintergrund ist seine positive Bezugnahme auf das jüdische Volk – die genauso von Distanznahme geprägt ist – zu verstehen. Bei Walser wird Abramovitsh ein völkischer Erweckungsliterat. So einer wäre der gealterte deutsche Schriftsteller auch gerne: „Als ich anfing Romane zu schreiben, beherrschte ein Schlagwort die Szene: gesellschaftskritisch. Das hat man zu sein. Ich wehrte mich gleich dagegen. In der Dankrede zum Hesse-Preis 1957: Es sei töricht, von der kritischen Distanz des Schriftstellers zu Gesellschaft zu reden. Der schlimmste Vorwurf damals war eben, affirmativ zu sein, also unkritisch.“ Walser geht es in dem Zitat nicht um eine Kritik einer Engagierten Literatur nach Sartre, sondern um die Verteidigung der Affirmation: die Aufhebung der Distanz der Literatur zur Gesellschaft. Nahe am Menschen, am Volk soll diese sein. Hier scheint wieder der junge Walser, der „Inbegriff des Deutschen“, mit seiner Sehnsucht nach Beheimatung in Deutschland durch. So ist *Shmekendike Blumen* nicht nur ein Versuch, wieder Teil der deutschen Ideologie zu werden, sondern zugleich sein angestaubtes Bild von der vermeintlich authentischen Gesellschaft durch die Verschiebung auf die historische Gruppe der osteuropäischen Juden in diese zu integrieren. Passend dazu leitet er das Buch mit dem Engel der Geschichte ein, jener berühmten allegorischen Verwendung von Paul Klees

Bild *Angelus Novus* (1920) durch Walter Benjamin (9. These aus dem Essay *Über den Begriff der Geschichte*, 1940). Dabei zitiert er unter anderem die folgenden bekannten Sätze von Benjamin: „Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst.“ Geht es bei Benjamin darum, eben diese Fortschrittsgeschichte des sich reproduzierenden Leidens in der besseren Gesellschaft aufzuheben, so setzt Walser die Juden an die Stelle des Engels, kürzt die materialistische Kritik und ist allein fasziniert von deren Leidensgeschichte. „Bei Walter Benjamin ist diese Vergangenheits-Zugewandtheit von aller Herkunft und Erfahrung befreit: eine sozusagen anthropologische Kondition, und eben auch eine jetzt vorkommende Haltung. Bei Abramovitsh ist es Zeile für Zeile jüdisches Schicksal.“ (S. 8f) Dass Abramovitsh zumindest in seinen späten Jahren auch Zionist war, d.h. nicht nur Geschichten für die Aufklärung der Juden schrieb, sondern auch eine materialistische Aufhebung der Leidensgeschichte in einem jüdischen Staat anstrebte, findet sich bei Walser nicht wieder. Deswegen solle man Abramovitsh auch nicht gedanklich nach Israel, sondern in das „Gelobte Land“ der Literatur folgen, das „Gelobte Land im Exil“ (S. 107).

Den Höhepunkt hebt sich Walser aber bis zum Schluss auf. Mit Klingenstein zieht er im letzten seiner acht kurzen Kapitel eine Linie von den Pogromen im 19. Jahrhundert in Osteuropa, die Abramovitsh beschreibt, bis zur Shoah. Geistig keine Meisterleistung, doch ideologisch ein wichtiger Schritt, geht es Walser ja nicht mehr um Schuldabwehr, sondern vielmehr um deren Affirmation. Immer wieder-

holt er in dem Kapitel den kurzen Satz „Mord bleibt Mord“, um dann unfreiwillig den Weg der deutschen Ideologie von Auschwitz bis zum heutigen Tag zusammenzufassen: „Mir ist im Lauf der Jahrzehnte vom Auschwitz-Prozess bis heute immer deutlicher geworden, dass wir, die Deutschen, die Schuldner der Juden bleiben. Bedingungslos. Also absolut. Ohne das Hin und Her von Meinung jeder Art. Wir können nichts mehr gut machen. Nur versuchen, weniger falsch zu machen.“ (S. 102) und etwas später noch einmal „Ich kann nichts dagegen tun, in mir dominiert die Mitteilung, dass wir dieses Volk umbringen wollten und Millionen umgebracht haben. Und dieses Volk ist mir erst jetzt, wirklich bekannt geworden.“ (S. 107) Dies ist das späte Eingeständnis eines 87-jährigen Mannes, der zuvor am liebsten nichts von der Shoah wissen wollte und für den es wirklich gilt „weniger falsch zu machen“. Doch viel wichtiger ist die Mischung aus religiöser Eingebung („Ich kann nichts dagegen tun, in mir dominiert die Mitteilung“) und apodiktischer Aussage („Ohne das Hin und Her von Meinung jeder Art“): Walser will hier besonders radikal wirken, denn er muss über zehn Jahre deutsche Ideologie nachholen, um in der Gegenwart anzukommen. Er will nicht nur weniger falsch machen, sondern als moralisches Gewissen gelten.

Der Versuch wirkt jedoch plump, weshalb die Pressereaktionen geteilt waren. In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* nimmt ihm Andreas Platthaus die Ausführungen noch mit kleinsten Einschränkungen ab und macht im schwülstigen Ton aus Walser einen Vermittler, der sich und die Deutschen mit den Juden versöhnen will: „Was anderen Ohren nach ‚schmeckenden Blumen‘ klinge, das seien für ihn wie für Abramovitsh ‚wohlriechende‘, und die Erkenntnis, dass es sich beim Jiddischen um eine aus deutschen Wurzeln

erwachsene Sprache handele, mache die Bösartigkeit des nationalsozialistischen Mords an den Juden auch noch zur Absurdität. Walser streckt nach zwölf Jahren also die Hand aus. Abramovitsh und Susanne Klingenstein haben sie ihm geführt.“ Platthaus beschwört durch das Jiddische eben jene Kultursymbiose, die niemals eine wirkliche war, sondern immer schon eine, bei der sich die Juden um die Anerkennung bemühen mussten – meist vergeblich. Spätestens seit der Shaoh ist diese vermeintliche Symbiose endgültig ins Negative verkehrt. Auch kann man sich fragen, warum erst das Jiddisch den Massenmord an den Juden zur Absurdität mache? Weil es ein Mord an Menschen der gleichen Sprachfamilie sei, d.h. des gleichen Volkes oder gar der gleichen Rasse? Doch der äußerst anheimelnde Versuch von Walser, der aus seiner verschriftlichten Radikalität herausklingt, ist dann einigen doch zu blöd. So schreibt Tilman Krause in *der Welt* mit Verweis auf Walsers Vergangenheit „Walser eine mora-

lische Instanz? Lachhaft!“, spricht ihm aber in süffisanter Form immerhin zu, dass er eben bei einem allgemeinen Erkenntnisstand angelangt sei: „Nun gut, auch Walser hat in seinem zarten Alter jetzt begriffen, was die Deutschen den Juden antaten.“ Genau diese Erkenntnis ist für Walsers Projekt des ideologischen Zeitsprungs äußerst wichtig, stellt dessen Kern dar, weshalb sie auch weniger festzustellen, als zu kritisieren ist.

Ob ihm der Versuch, an den aktuellen Stand der deutschen Ideologie wieder anzuschließen, gelungen ist und er in Zukunft zu jedem Thema in *der Zeit* bis *Süddeutschen Zeitung* seinen Senf abgeben darf oder ob er bald wieder aus den Feuilletons verschwindet, wird sich zeigen. Letzteres wäre zu wünschen, auch wenn Auftritte wie 2014 zusammen mit Aleida Assmann in Köln eher darauf hindeuten, dass er aus der antisemitischen Mottenkiste entstieg ist, um sich nun als Judenfachmann zu versuchen. ■

Metaphysik des Sexus

Zu Houellebecq's *Unterwerfung*

Niklaas Machunsky

Das Satiremagazin *Charlie Hebdo* karikierte auf dem Titelbild der Ausgabe, die zeitgleich mit dem Attentat auf die Redaktion herauskam, Michel Houellebecq als Magier, der die Zukunft vorhersieht. Für Nils Minkmar von der *FAZ* wurde Houellebecq durch die Anschläge endgültig zum Propheten, denn diese seien die Bestätigung des Szenarios seines neusten Romans *Unterwerfung*¹ – als ob es dieses Massakers bedurft hätte, um die vom Islamismus ausgehende Anschlaggefahr zu verifizieren. Die bei Minkmar

implizit zum Ausdruck kommende Überraschung über die Anschläge sagt einiges über seine Wahrnehmung der Gegenwart aus, da ihm frühere islamisch motivierte Anschläge in Europa offensichtlich entgangen sein müssen. Wollte man etwas über das aktuelle islamistische Bedrohungspotential in Europa durch zeitgenössische Literatur erfahren, so wäre man beispielsweise bei den Thrillern von Daniel Silva besser aufgehoben als bei Houellebecq.² Denn zur Hervorhebung eines allzu offensichtlichen Zeitphänomens bedarf es keines Zukunftsromans, wie es *Unterwerfung* einer ist, in dem sich Houel-

¹ *FAZ*, 21.1.2015

² z.B. Daniel Silva: *Gotteskrieger*, München 2011.

³ Zu René Guénon siehe Mark Sedgwick: *Against the modern World*, New York 2004, insb. Kap. 1 & 2.

⁴ Texte von ihm können hier eingesehen werden: www.claudiomutti.com. In Deutschland wird seine Position z.B. in Martin Schwarz' „Junges Forum“ diskutiert.

lebecqs bereits in früheren Romanen manifestierende Vorliebe für Zukunftsperspektiven erneut zeigt. Zwar ist auch ein solcher literarischer Zukunftsentwurf eben nur ein Kind seiner Zeit, entkommt also nicht der Gegenwart, doch im Gegensatz zur einfachen Bestandsaufnahme wagt er eine Prognose. So basiert die von Houellebecq in seinem neuesten Roman beschriebene zukünftige Gesellschaft auf einer Kritik der Gegenwart. Von ihr hängt es ab, ob es gelingt, die „Gegenwart zur Kenntlichkeit zu entstellen“ (Adorno), da durch sie der Dystopiker ein Tableau der gesellschaftlichen, kulturellen und technischen Kräfte gewinnt, deren Gegeneinander- und Zusammenwirken in die Zukunft fortzuspinnen, seine vornehmliche Aufgabe ist.

Dass es islamistische Kräfte in Europa gibt, die Anschläge planen und ausführen, ist Teil von Houellebecqs Diagnose, von der ausgehend im Roman das Szenario einer durch Bürgerkrieg bedrohten Gesellschaft entworfen wird. Dass der Bürgerkrieg durch die Unterwerfung Frankreichs unter den Islam befriedet werden könnte, ist seine Prognose. Die Botschaft des Buches lautet deshalb: Ein vom Islam dominiertes Frankreich ist denkbar. Dabei enthält sich Houellebecq des für Dystopien so typischen Alarmismus, der die negativen Folgen der prognostizierten Entwicklung besonders grell herausstellt. Sein Romanheld macht seinen Frieden mit dem Islam, weil er sich korrumpieren lässt. Der Islam wird als ein Angebot dargestellt, das in der Kalkulation der Figur mehr private Vorteile als Nachteile mit sich bringt.

Der Roman entfaltet ein Kräfteparallelogramm, nach dem erstens das politische Establishment Frankreichs, das sich um die Mitte-Links- und Mitte-Rechts-Parteien konzentriert, wegfallen wird, der Konflikt sich zweitens auf die Auseinandersetzung zwischen den

extremen Rechten und den Islamisten zuspitzt und letztlich diese divergierenden gesellschaftlichen Positionen durch den gemäßigten islamistischen Präsidenten aufgehoben werden. Möglich werde diese Entwicklung dadurch, dass die etablierten Parteien Frankreich nicht verteidigen, weil sie es selbst in die postnationale EU auflösen wollen und die französische Identität nur noch eine Hülle ist, die von keiner Transzendenz und keinem Glauben mehr zusammengehalten wird. Damit dieses sehr abstrakte Wirken der Kräfte anschaulich wird, bedarf es der romanhaften Konkretisierung. Im Roman wird nicht nur das Wirken der Kräfte und Ideen im öffentlichen Raum registriert, vielmehr werden die gesellschaftlichen Kräfte auf individuelle Motivationen zurückgeführt und mit Bedeutung aufgeladen. Jeder Mensch macht sich seinen Reim auf das für ihn relevante Geschehen, der Roman schaut den Individuen beim Reimen zu. Als Mittel und Darstellung individueller Selbstverständigung vermag er es nicht nur, die Physik der sozialen Kräfte zu erklären, sondern auch zu zeigen, wie diese Kräfte in die Individuen hineinreichen. Insbesondere die islamistische und die rechte Position der Identitären erscheinen oberflächlich betrachtet als vollkommen entgegengesetzte politische Positionen, die zur Deckung zu bringen als ein willkürlicher Kniff des Autors erscheint, um beide Positionen zu denunzieren. Doch besitzt diese Fusion mit dem im Roman angeführten René Guénon nicht nur ideengeschichtliche Evidenz, auch wird die Frage pro und contra Islam am rechten Rand lebhaft diskutiert.³ So belegt zum Beispiel der zum Islam konvertierte Traditionalist Claudio Mutti ganz praktisch und außerliterarisch, dass der islamische Weg auch für europäische Rechtsextreme gangbar ist.⁴ Im Roman geht ihn der Universitätspräsident Robert Rediger. Durch diese

Figur treibt Houellebecq die verfeindeten Bürgerkriegspositionen bis zu dem Punkt, an dem sie konvergieren und sich ihr Gegensatz als äußerlich erweist. Damit sie sich miteinander aussöhnen können, bedarf es allerdings eines Katalysators – des Sexus. Die gegensätzlichen politischen Ideen können in den (männlichen) Subjekten überhaupt nur zusammengehen, weil beide Ausdruck des gleichen sexuellen Begehrens sind. Die sexuelle Verfügung des Mannes über die Frau ist der Schnittpunkt, an dem die Identitären und die Islamisten zusammenfinden und auch der passive und weitestgehend unpolitische Romanheld sich mit dem neuen Regime arrangieren kann. Die durch den Islam versöhnte Gesellschaft wird durch die Unterwerfung der Frau erreicht. Dies ist Houellebecqs Erklärung für das prognostizierte Vermögen des Islams, die gesellschaftliche Krise zu überwinden. Mit den Mitteln des Romans wird die Rede von dem festen Glauben und der gelebten Tradition des Islams als oberflächliche soziologische Analyse durchschaut. Die bestehende Ordnung kann laut Houellebecq durch eine islamische ersetzt werden, weil die Kräfte, die diese Ordnung zu zerreißen sich anschicken, durch *eine* Kraft vereinheitlicht werden könne. Bei dieser von Houellebecq entfalteten Mechanik der Kräfte regiert Ockhams Rasiermesser und erlangt dadurch ihre Plausibilität. Eine Metaphysik des (männlichen) Sexus hält die gesamte gesellschaftliche Entwicklung in Gang. Ist das männliche Begehren als Movers erkannt, wird auch der Islam als ungeglaubter Glaube, als hohle Orthopraxie erkennbar, der jede Transzendenz abgeht. Die zwar im Konjunktiv stehende, aber wahrscheinlich stattfindende Konversion des Romanhelden beruht auf dieser Erkenntnis, denn erst als er erkennt, dass sein Vorbild Huysmans, ein französischer Literat des 19. Jahrhunderts, nicht wegen des Glau-

bens, sondern der äußeren Form halber zum Katholizismus konvertierte, sieht er auch keine Hindernisse mehr für seine eigene zum Islam, die sich gar als logische Konsequenz des Nachahmers darstellt. Die Rede von der Transzendenz, auf der das Patriarchat ruhe, ist nichts als ein Männerbetrug. Das Jenseits dient den Männern nur dazu, sich schon im Diesseits der Jungfrauen zu bemächtigen.

Die Familie ist für Houellebecq, wie auch für die Figur des muslimischen Präsidenten Frankreichs in *Unterwerfung*, die Keimzelle der Gesellschaft, nicht nur weil sie ihre Reproduktion, sondern vor allem weil sie die sexuelle Befriedigung sicherstellt. Auf den Zerfall der Familie folge der gesellschaftliche Zerfall. Diese Rückführung der Gesellschaft auf die soziale Organisation des Sexes ist ein immer wiederkehrendes Thema der Bücher Houellebecqs. In seinem Buch *Elementarteilchen* macht er etwa den Individualismus und Hedonismus der 68er Generation für die Krise der Gesellschaft verantwortlich. Ihre sexuelle Freizügigkeit habe zur Ausweitung der Konkurrenz auf die Sexualität geführt und sie damit zu einem unerschöpflichen Quell der Frustration und Enttäuschung gemacht. Diese Sichtweise entspringt keiner Geringschätzung des Geschlechtsverkehrs oder dem Versuch, ihn auf die Fortpflanzung einzuengen. Im Gegenteil, Sex ist ihm das Einzige, wodurch dem Leben noch ein Sinn abzurufen möglich sei. Um ihn regelmäßig sicherzustellen, bedürfe es deshalb entweder der Familie oder, weil dieser Weg zurück unmöglich geworden ist, Menschen, die kein Geschlecht mehr haben und sexuelle Lust bei jeder Berührung empfinden können, wie es die technisch forcierte Evolution des Menschen am Ende von *Elementarteilchen* perhorresziert.

Laut Georg Orwell vermochte es Jack London, die Faschisten zu verste-

⁵ Interview mit Michelle Houellebecq, Welt 3.1.2015, <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article135972657/Eine-islamische-Partei-ist-eigentlich-zwingend.html>

⁶ Ein Roman des Fantasy Genres kann selbst mehr sein als Fantasy, wenn er die Genre typischen Mittel gegen die typischen Inhalte der Fantasy wendet, also z.B. gegen eine romantisch verklärte Sozialordnung. Gerade weil dies in vielen Genres geleistet wurde, erscheint heute Genre häufig nur noch als Staffage.

hen, weil er selbst einen „fascist strain“ besaß. Analog dazu lässt sich vielleicht sagen, dass Houellebecq die Islamisten und Identitären so gut versteht, weil er einen patriarchalen Hang hat. Anders als die Faschisten wollte London aber eine Gesellschaft ohne Herrschaft und Existenzkampf verwirklichen und Houellebecq ist vor allem Romantiker und hat deshalb genügend Distanz zu seinen sexuellen Verfügungsfantasien, um deren misogynen Konsequenzen abzulehnen. Deutlich wird dies insbesondere an der Figur Myriams, der einzigen Frau, mit der der Romanheld eine dauerhafte Zweierbeziehung hätte eingehen wollen. Es ist kein Zufall, dass gerade diese emanzipierte Frau Frankreich und damit ihn verlassen muss, weil Frankreich sich dem Islam unterwirft und für sie als Jüdin und Frau damit kein Platz mehr ist. Hier wird aber auch eine der größten Schwächen des Buches sichtbar: Houellebecqs Weigerung die Unterdrückung der Frauen, Juden und Andersdenkende zu explizieren. Mit der Entscheidung den Islam als Friedensbringer einzuführen, verfolgt er die Strategie, so ließe sich Mutmaßen, den Islam als reale Möglichkeit für eine europäische Gesellschaftsordnung darzustellen. Hätte er dem Terror der islamischen Ordnung, der auf Vernichtung der als Abweichler Ausgemachten zielenden und sich somit ständig selbst befeuernden destruktiven Dynamik zu viel Platz eingeräumt, wäre das Zukunftsszenario wohl zu düster ausgefallen und hätte deshalb schnell als islamophobes Schreckgespenst abgelehnt werden können.

Aber kann denn ein islamischer Frieden im Sinne einer islamischen Ordnung ein wirklicher Frieden oder auch nur ein dauerhaft pazifizierter Zustand sein? Mit der Ausreise Myriams nach Israel gerät nicht nur sie aus dem Blick, sondern auch all die Folgen, die die Islamisierung für all diejenigen be-

reit hält, die sich nicht unterwerfen wollen oder können. Das antizipierte islamische Frankreich kann nur deswegen als ein idyllischer, fast schon utopischer Ort erscheinen, weil die Beschreibung der islamischen Gesellschaftsordnung in all ihren Konsequenzen ausbleibt. Zwar stellt Houellebecq den Verrat der Intellektuellen dar, doch werden die von ihm angenommenen islamischen Reformen nur friedlich und ohne Widerstand eingeführt. Als ob diese nicht notwendigerweise mit Gewalt einhergehen müssten, denn eine islamische Gesellschaftsordnung ist nur als permanenter Ausnahmezustand denkbar. Die Vorstellung, alle Probleme könnten alleine durch die Gelder der Ölstaaten aus dem Nahen Osten ohne Gewalt gelöst werden, geht von einem falschen Bild eben der islamischen Länder aus, die im Buch als Finanziere auftreten. Gerade in den Staaten der Geldgeber zeigt sich, dass Geld nicht alle Probleme der islamischen Gesellschaft löst, sondern permanente Gewaltandrohung und –ausführung in diesen notwendig ist. Zudem vernachlässigt die im Roman entfaltete Repatriarisierung der zukünftigen Wirtschaft, in der der familiäre Betrieb dominieren soll, die wirtschaftlichen Zwänge einer modernen Gesellschaft.

Eine Synthese, „eine Verständigung zwischen Katholizismus und Muslimen“⁵, von Frankreich und Islam ist sicherlich vorstellbar, aber nicht als ein mediterranes, islamisches Imperium mit einer Friedensordnung nach Art der *pax romana*, wie sie sich in *Unterwerfung* findet. Ohne *kritische* Fantasie wird jeder Roman zu *Fantasy*,⁶ stellt keine Möglichkeit mehr dar, sondern verbleibt im Unmöglichen. Den Frieden, den Houellebecq in *Unterwerfung* ausmalt, ist nicht nur Fantasy, der hemdsärmelige Zuschnitt des Sujets durchzieht programmatisch den Text. Dadurch bekommt der Roman Züge

eines utopischen Staatsromans. Eine andere Interpretation, die z.B. auf Facetten abzielt, wird besonders durch die relativ schlichte Form der Figurenzeichnung versperrt. Einzig die Gedanken zu Huysmans und die Skizzierung der Universität stellen Variationen zu den aneinandergereihten Darlegungen von Gesellschaftsinterpretationen dar, denen der Protagonist fast kommentarlos lauscht. Doch Houellebecq will eben keinen Staatsroman, keine Utopie oder Dystopie verfasst haben, *Unterwerfung* sei allein eine Fiktion, die jedoch nichts bewirken könne.⁷ Er will weder

Prophet noch K nder einer besseren oder schlechteren Welt sein. Zu der zukünftigen Welt, von der er berichtet, will sich Houellebecq nicht eindeutig verhalten. Ob man z.B. die Rolle der Frauen in der dargestellten islamischen Ordnung mit Schrecken oder mit Indifferenz wahrnimmt, hängt anscheinend vom Leser ab. Erst diese Ambivalenz macht es möglich, dass das Buch sowohl in antideutschen Kreisen positiv aufgenommen, wie auch von der neurechten Zeitschrift *Blaue Narzi e* euphorisch besprochen und ausgezeichnet werden konnte.⁸ ■

⁷ Interview mit Michel Houellebecq, a.a.O.

⁸ www.spiegel.de/kultur/literatur/michel-houellebecq-jugendkulturpreis-von-pegida-naher-blauer-narzi-se-a-1018072.html

Interrogativer Auswurf und hasserf llte Navigation

 ber die Fragepartikel ‚H ?‘

Ralf Frodermann

*Weiß nicht, was sie
kochen und schaffen.*
Goethe

Kaum einer hat zum anderen noch kein osmotisches Verhältnis, was allein der disruptive Charakter vieler Sprechman ver anzeigt.

Gerät Kommunikation erst in die Gefilde des Hasses und der Verachtung, schlägt die Stunde umstandsloser Lakonie, die Stunde der Kopfnuss: Fragen kostet, außer Takt, nichts, und weil Takt so gut und schlecht ist wie sein Gegenteil, und weil das Gegenteil des üblichen als unüblich gilt, das Unübliche aber als z ndend, kommt es zu satztechnischen Hybridformen. Eine von ihnen ist das einsilbige Fragepronomen ‚H ?‘, in welchem der autoritäre

Charakter sich, zusammengeschnurrt in atomisierter Semantik des Ressentiments, zu erkennen zu geben liebt.

‚H ?‘ ist ein trinitarischer Zwitter, eine linguistische Trisomie: Frage- und Aussagesprechakt, zugleich auch Imperativ.

Sein Lebenselixier ist zweifellos die Stimmgebung, von der seine Wirkung, die stets auf Deklassierung des Adressaten, mindestens aber auf Blamage, besser Selbstblamage desselben als unziemlich Sprechenden, besser Abwesenden, abzielt, ganz und gar abhängt.

‚H ?‘ ist das bevorzugte Kommandofanal eines neuen Sozialtyps, der als ‚faunischer Scherge‘, immerzu schadlos an anderen fatalistisch sich haltend, im imaginären ‚Verzeichnis h mischer Niedertracht‘ - nach dem Vorbild der systematischen Botanik des Linne - einzutragen wäre. ■

