

Alban Nikolai Herbst

**Schöne Literatur muß grausam sein!**

Antimilitaristische Spekulationen zum Thema Krieg & Katharsis  
(Rede vor der Deutschen Literaturkonferenz am 23. März 2002 in Leipzig.)

Sehr verehrte Damen, sehr geehrte Herren,

daß ich ein Gegner militärischer Aktionen zur Konfliktlösung bin, wird einigen von Ihnen aus meinen publizierten Einlassungen zu dem, was ich den Komplex des 11. Septembers nenne, möglicherweise nicht unbekannt sein. Ich halte konventionelle Kriege weder für ein zivilisatorisch opportunes Mittel, noch überhaupt für geeignet, welche Gewaltdrohung auch immer von unseren Gesellschaften fernzuhalten. Das heißt nicht, daß ich nicht die Notwendigkeit von Gewaltmaßnahmen bisweilen begriffe, aber sie müssen nach rechtsstaatlichen Normen geregelt und von allgemein akzeptierten Instanzen, nämlich einer Exekutive, die nicht selber Partei ist, in Gang gesetzt und von einer ebensolchen Jurisprudenz, bzw. Legislative kontrolliert werden. Im Falle der Völkergemeinschaft kann dies nur über einen internationalen Gerichtshof, eine internationale Staatenanwaltschaft und eine internationale Polizei geschehen, die sicherlich armeeähnlich wäre – etwa wie die sogenannten NATO-Schutztruppen es sind -, aber eben nicht der Befehlshoheit einer einzigen Nation oder eines Waffenbündnisses untersteht. Jeder gegenwärtig anders begründete Militäreinsatz ist und bleibt illegitim und hat als Selbstjustiz zu gelten. Die einzige Ausnahme hiervon wäre ein Notwehr-Tatbestand, der aber von vornherein präventive Maßnahmen ausschließt: Notwehr kann nicht geplant werden, sondern vollzieht sich, darin dem Totschlag ähnlich, spontan.

Es ist mir wichtig, daß Sie diese meine realpolitische Haltung kennen, damit Sie die Differenz verstehen können, die mich den Krieg *literarisch* sehr wohl für opportun, ja sogar für notwendig halten läßt. Ein Dichter, der sich real auf die Seite des Pazifismus schlägt, ästhetisch aber auf die der Gewalt, befindet sich durchaus nicht in einem Widerspruch. Wobei Pazifismus von Antimilitarismus, der *mich* geprägt hat, unterschieden werden sollte. Der Militarismus hebt die Eigenverantwortlichkeit des kämpfenden Subjekts auf. Da er deshalb den Erkenntnis- und Grenzerfahrungsbewe-

gungen, die mich interessieren, wenig dienlich ist, kann er mich literarisch erst dort beschäftigen, wo ein Einzelner oder wo eine Gruppe von sagen wir Soldaten auf sich selbst zurückgeworfen und wo der militärische Apparat ignoriert wird – meist mit den tragischen Folgen standrechtlicher Erschießung oder sonstigen Untergangs. Vom Prinzen von Homburg bis zu Wickis Brücke reichen hier die Belege. Das heißt, literarisch wird der militaristische Text (oder Film; ich scheidet nicht gern zwischen den Künsten) erst dort zur Dichtung, wo seine eigenen Prämissen in Konflikt miteinander geraten und wo das Geschehen intensiv wird, - um Mathieu Carrière zu zitieren, auf dessen vor 21 Jahren erschienenen großartigen Essay „für eine Literatur des Krieges, kleist“ ich damit unbedingt hinweisen will. Carrière spricht von dem „Übergang von rationaler zu intensiver“, nämlich, so ich, literarischer oder wenn Sie so wollen: verdichteter Zeit. Und wenn das Verdikt „natura non fecit saltus“ denn falsch ist – wie Carrière meint und was sowohl jedermanns Erfahrung als auch die ganze Neue Physik seit Heisenberg und Planck belegen -, dann ist die intensive literarische Zeit nicht etwa bloß ästhetisches Modell, sondern Abbildung oder sogar eine Ausprägung der Realität selbst; d.h. die sogenannte realistische – ich nenne sie hier der Klarheit halber „stetige“ – Literatur ist unrealistisch und in allerhöchstem Maß aus jeweilig herrschenden Konventionen gespeist. In meinem Aufsatz „Das Flirren im Sprachraum“, der letztes Jahr im Schreibheft Nr. 56 erschien, habe ich dieses Faktum bereits beleuchtet, wenn ich dort auch von ganz anderer Seite herkam.

Mein literarisches Verständnis ist insofern kein aufklärerisches, schon gar nicht pragmatisches, sondern eines von Intensitäten. Es eignet sich nicht für Tagespolitik, und seine Ergebnisse dürfen insgesamt nicht politisch normiert werden, denn letztlich sind sie in ihrem Kern katastrophal. Eine Katastrophe ist alles, was zur Erhaltung des Lebens notwendige Strukturen auflöst, was sie ihres Illusions-, also Konventionscharakters überführt und damit untauglich macht. Jede Liebe ist eine solche Katastrophe. Sexuellust ist eine Katastrophe. Der Orgasmus gar bedeutet ein kurzfristiges Zusammenbrechen derjenigen Grenzen, die es einem ansonsten erlauben, seine Miete zu zahlen und definierten Tätigkeiten nachzugehen. Insofern aufklärerische Literaturen aus moralischen Gründen versuchen, solche Intensitäten kommunikabel zu machen, also sie zu konventionalisieren – sagen wir: ihre Energien auf Moralmäß zu moderieren -, sind sie coupiert und coupieren. Letztlich verdecken sie Konflikte. Ihre vorgebliche Moral schützt Handlungsanweisungen oder doch -empfehlungen vor, die

wie Platten über Massengräber aus Fragezeichen gewuchtet werden. Intensive Literatur hingegen – ich habe eine Neigung, sie die „fantastische“ zu nennen, aber Carrières Vorschlag, von einer „kriegerischen“ zu sprechen, ist mindestens ebenso stichhaltig – legt auf Fixierungen, Normgrenzen, Individuation überhaupt keinen Wert; eher im Gegenteil. Die tiefsten literarischen Momente sind allenthalben diejenigen gewesen, in denen sich auf Küsse Bisse reimten. Daraus saugten die großen Texte ihren Lesern Lust.

Der intensive Erlebnis, dem solche Dichtung hinterherjagt, ohne es selbstverständlich je packen zu können oder das auch nur zu dürfen – denn Sprache unterliegt ja einem funktionalen Weisungssystem, und zwar in den letzten Jahren zunehmend, da man doch immer mehr die eineindeutige Bedeutung eines Wortes im Auge hat und nicht so sehr den semantischen Hof; Bedeutung von etwas hat feste Grundstücksmauern bekommen, und auf diese Mauern wurden zur Abschreckung die Scherben der Ökonomie gesteckt - , also dieser intensive Moment stellt sich eher in außergewöhnlichen Situationen, wie sie eben auch den Krieg kennzeichnen, als im popbürgerlichen Alltag her. Intensive Situationen im Kaufhaus sind ausgesprochen selten, wenn sie denn überhaupt vorkommen. Selbstverständlich kann jemand bei Aldi seiner großen Liebe begegnen, aber an die Grenzen seines physischen und moralischen Fassungsvermögens werden er und die Geliebte dort sicher nicht gelangen: Höchst unwahrscheinlich, daß die beiden, die einander so plötzlich „erkannten“, vorm Warenband übereinander herfallen, geschweige sich gegenseitig auffressen werden. Das allzu banale Setting erlaubte ihnen so etwas nicht einmal dann, wenn beide dieselbe Sehnsucht nach solcher Entgrenzung hätten. Rein „realistisch“ betrachtet, würde das Paar andernfalls ziemlich schnell polizistisch behandelt werden. Es liegt auf der Hand, daß das in Kriegssituationen anders ist; man ist auf den Ausnahmefall sozusagen eingestellt, wird ihn schon deshalb nicht wegdrängen können. Grenzsituationen haben immer etwas mit Lust zu tun und mit Schmerz, sie binden beide Empfindungen eng aneinander und entziehen sich der moralischen Kontrolle, übrigens und gerade auch der Kontrolle des eigenen Über-Ichs. Insofern sind sie sowohl höchst unsozial als auch entindividuiierend. Und sind schon gar nicht demokratisch. Eine Literatur, der es darauf ankommt, die momenthaften Singularitäten intensiven Lebens zu gestalten, kann deshalb ebenfalls nicht sozial sein, - sie muß „schlecht“ sein oder, wie man das zu Zeiten romantizistischer Expressionen nannte, „dunkel“. Sie muß, mit einem

anderen Wort, grausam sein. Genau so grausam und unbedingt wie die Liebe und wie der Verlust, wie Haß und Begehren. Im Umkehrschluß ist die „gute“, bzw. moralische Literatur nichts anderes als intentiös. Das nimmt ihr alle Wahrhaftigkeit; sie bleibt der InteressenKoheränz verhaftet und ist allein aus ihrem gesellschaftlichen Kontext begründet. Insofern sie keine Transzendenz kennt, wird sie nie existentiell werden können, sondern konventionell bleiben, d.h. Partei. Moralische, also unkriegerische Literatur ist insofern ausgesprochen relativ, ihre Werte entstammen Kultur-Kontexten, nicht etwa lust- oder schmerzbesetzter Erfahrung und schon gar nicht Überwältigungen. Dichtung hingegen legt den Finger auf die Differenz, die immer etwas von einem Schmerz hat, der in Lust pervertiert wird. Da diese Bewegung eine einzigartige menschliche Fähigkeit beschreibt, ist die grausame Literatur letztendlich enorm humanistisch. Deshalb kommt es ihr auch gar nicht so darauf an, auf wessen Seite sie kämpft, ob sie islamistisch oder libertär, ob demokratisch oder feudalistisch gesonnen ist; ihre Gesinntheit spielt keine Rolle, weil sich Tragödien und hedonistische Erhebungen ganz jenseits von Gut und Böse abspielen; regulative Prinzipien (und Ästhetiken) sind ihr spinnefeind. Diejenigen Momente, denen es der intensiven Literatur ankommt, können sowohl in Lager und an Front Osama bin Ladens als auch George Bushs, ja sogar Gerhard Schröders geschehen. Und der Leser, der das erlebt, wird gleichermaßen ge- und betroffen sein und gleiches Leid empfinden, gleiche Lust. Ganz sicher haben die Selbstmordattentäter der Al Quaida erhebende, kathartische Momente der Entgrenzung erlebt, ganz sicher einige New Yorker Feuerwehrleute aber auch und Überlebende aus den Twin Towers und manche Kämpfer in Afghanistan, egal auf wessen Seiten sie stritten und streiten. Das ist es, was den Krieg für Literatur so bedeutsam macht.

Es gibt drei Thesen, die ich hier aufstellen und – allerdings nicht chronologisch - belegen will:

1) Kriegerische Literatur ist antimoralisch, sie unter ethischen Gesichtspunkten zu betrachten, verfehlt ihren Kern. Moralisch zu sein, bedeutet immer, Partei zu nehmen. Es gibt aber in der kriegerischen Literatur keine Partei mit Rechten, sondern es gibt sie nur als Phänomene, leidend, wollüstig, zergrübelt, glücklich; nämlich egal ob CIA, ob Al Quaida.

2) Durch kriegerische Literaturen stellen sich Intensitäten her, nicht etwa versuchen sie, über mehr oder minder pragmatische Fragestellungen Aussagen zu finden, ge-

schweige Handlungsmodelle nahelegen. Nicht *wie gelebt werden* soll sondern *wie Leben* ist bewegt sie. Kriegerische Literaturen müssen deshalb per definitionem unkritisch sein. Sie sind emphatisch, mitunter auflösend. Entsprechend kennen sie keinen stetigen Zeitfluß; im Gegenteil, sie „springen“, sind darin Science-Fiction-Vorstellungen nah, heben also auch Kausalitäten aus den Angeln des Alltagslebens.

3) Kriegerische Literaturen lösen in ihren besten Momenten ein, was als Spontaneität, die einmal Unmittelbarkeit, ja direkte Verbundenheit mit Welt und Schicksal gewesen ist, bereits begrifflich zugrundeging und was sich in der Verhämung des Begriffs zum „Sponti“ auch noch feierte. Indem die Trennung zwischen Ich und Objekt fällt, bezieht das Ich viele Objektanteile gleichsam ontologisch, also eben unmittelbar, die es sich sonst würde - wenn überhaupt - nur mühsam im Konkurrenzkampf erstreiten können.

Es ist vielleicht unter anderem dieses, was Leser und Betrachter dazu bringt, Bücher und Filme kriegerischen Inhalts zu rezipieren, - egal, ob pro Krieg oder anti Krieg, und völlig wurscht, wer in einer bewaffneten Auseinandersetzung recht hat oder nicht. Es ist die Grenzsituation selbst – der Anteil, den sie an Weltbefindlichkeiten und vor allem *an dem Anderen in uns* hat, nach der Menschen sich sehnen: In Grenzsituationen, die immer intensive Momente beschreiben, werden urplötzlich Potentiale aktiviert, von denen der Rezipient nichts wußte, sehr wohl aber einiges ahnte und vor denen er sich sicher auch fürchtete. Nun gibt er sich ihnen hin. Jede Tragödie funktioniert so. Kunst erlaubt es, sich Entgrenzungen auszusetzen, ohne doch tatsächlich Familie, Freunde oder die eigene Gesundheit zu riskieren. Mehr noch: Indem zum Beispiel Literatur Grausamkeiten inszeniert, werden Fantasien, die möglicherweise sonst zum Ausbruch kämen, in pervertierender Lust gebunden. Es ist aber auch die Gefahr groß, daß ganz zu Recht verdrängte Aggressionsimpulse nun erst freigesetzt werden, weshalb an Maßnahmen der Zensur immer auch etwas gewesen ist. Kein wirklich guter Text kommt um die Ambivalenz jeder Dichtung herum, was bedeutet, um die Ambivalenz intensiven Lebens. Das genau meint ja, einen nicht-moralischen Text zu schreiben: Genauso wenig, wie es außerhalb von Gesellschaftsverträgen Recht gibt, gibt es eine natürliche Moral. Die intensiven Momente widerstreben demzufolge der Ethik. In ihnen herrscht eine existentielle Unbedingtheit, der eine Gesellschaft sich lediglich dadurch erwehren kann, daß „die Bürger“ in

möglichst früh internalisierte Normen und Gesetze gesperrt werden – wozu Trivialliteraturen und Pop gute Instrumente sind. Am Beispiel des im Kitsch säkularisierten Wiedererkennens werde ich weiter unten zeigen, wie einfach das funktioniert, aber auch wie ambivalent selbst das noch ist. Denn das Bedürfnis nach Entgrenzung schwellt immer weiter. In kriegerischen Situationen verschafft es sich explodierend Luft, im Alltag kehrt es in Neurosenform wieder und nährt sadomasochistisches Sozialverhalten. In Extremfällen finden Erscheinungen wie Piercing, Mutilations, schließlich sogar Auschwitz hier eine ihrer Erklärungen. Oder aber die verdrängten Süchte nach Intensität werden kathartisch befriedigt (also: ausgelebt), das heißt in und durch Kunst.

Die Süchte sind stark. Kaum jemand, der sich nicht durch den Spielfilm von Spielberg bis Godard solche Momenten herbeibeschwört. Aber kaum ein Spielfilm, der den Rezipienten nicht zugleich um eben das Erlebnis betröge: Jedes regulierende Happy End ist eine solche Mißachtung. „Erlösend“ – wenn ich den religiösen Terminus hier einmal verwenden darf – wirkt nur der Sozial- und Konventionsbruch und nicht etwa, daß sich Cher und Nicholas Cage am Ende verheiraten werden. Sondern für Entgrenzung steht die hinwegschwemmende Kraft des Tristans, steht das heißblütige kalte Mitleiden mit Leverkühn, steht sogar Winnetous Tod. Dem dient der kriegerische Text.

Es ist mir überaus wichtig, hier klarzustellen, daß die von mir gemeinte Intensität, insofern sie unbedingt, unmoralisch und letztlich für das Individuum zerstörerisch ist, etwas Faschistoides hat, aber nur dann, wenn man sie für die Allgemeinheit in die Politik holt. Politik und Kunst sind aus Gründen des Überlebens notwendig voneinander zu trennen: In dieser gibt es keinen Kompromiß, - eine für realpolitische Verhandlungen grauenvolle Direktive. In den Künsten jedoch geht es ohne Grauen nicht ab, eben das Grauen verschafft den Genuß. Was wiederum nicht heißt, es ließen sich nicht tatsächlich in Kriegssituationen solche intensiven Momente erleben. Das lassen sie sich zweifelsfrei. Aber der Soldat setzt sich nicht solchen ihn existentiell bedrohenden Situationen freiwillig aus; er wird einfach „geschickt“ und darf gar nicht autonom entscheiden, wie das etwa Hemingway tat, als er in den spanischen Bürgerkrieg zog. Sich freiwillig einem bewaffneten Kampf anzuschließen, ist etwas möglicherweise anderes. Nur daß man sich für den Kriegsfall auch hierüber nicht

täuschen sollte: Militärische Interventionen werden heutzutage ja kaum noch als Kämpfe von Mensch zu Mensch, nicht einmal mehr von Front zu Front ausgetragen. Und auch das war schon seit langem bloß noch unpersönlich, nämlich Material. Diese Erfahrung hat Ernst Jünger gemacht, der voller Junkermentalität in den Ersten Weltkrieg zog und sehr schnell lernen mußte, daß da von Edelmut und ritterlicher Haltung nicht so viel war. Er hat genau davon ein lebenslanges Trauma beibehalten, das noch und noch von ihm literarisch bearbeitet wurde. Ob geglückt oder nicht, darüber kann man streiten. Doch ist eine der wichtigsten Techniken literarischer Bearbeitung die ihm so oft zum Vorwurf gemachte Ästhetisierung. Das gilt ganz besonders für den intensiven Moment. Der entzieht sich ja realistischer Beschreibung, schon weil er viel zu kurz ist (Benjamin: zu aufschießend – und schon weg), weil vielleicht das Wechselspiel, aus dessen Schwingungen er entsteht, nicht chronologisch sein kann (Wechselwirkungen heben, strenggenommen, die kausalen Abfolgen auf). Es ist insofern kompletter Blödsinn, einem Autor Ästhetisierung von Grauen vorzuhalten: Kunst kennt gar keinen anderen Verarbeitungsmodus. Rationalisierungen sind, insofern sie die Phänomene niemals erfassen (schon weil sie *trennen*), Verdrängungsbewegungen. Sie bleiben – als *der* Bearbeitungsmodus der „realistischen“ Literaturen – immer äußerlich. Rationalisierende sind verdeckende Verfahren, also stützend illusionär. Ästhetisierung hingegen entblößt und verursacht so Schrecken oder kathartische Lust. Nichts anderes wirkt auch nur ähnlich existentiell auf Hörer, Leser oder Betrachter. Ästhetisierung ist die künstlerische Entsprechung der perversen, einzigartig humanen Bewegung, Leid in Lust uminterpretieren und es als solche dann fühlen zu lassen. Der Lustschmerz ist ein Bearbeitungsmodus. „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“, heißt es mehr als hellsichtig bei Benjamin. Die perversen Beziehungs- und Abhängigkeitskapitel zwischen dem Faschisten Weißmann, genannt Blicero, und dem Knaben Gottfried, der von ihm geopfert wird, sind in Thomas Pynchons „Die Enden der Parabel“ tatsächlich die allerinnigste *Liebesgeschichte*. Kaum ein Text, der kriegerischer, ja mörderischer wäre; es ist ein sehr nachkriegsdeutscher Irrtum, den Roman ironisch zu lesen oder auch nur, wie der Titel es vorgibt, als „Parabel“. Denn dieser Liebe ist es genau so ernst wie Kleists Penthesilea oder mir das Säuglingsmorden in „Thetis“, meinem ersten Anderswelt-Buch.

Meine Damen und Herren, Literatur entscheidet sich früh, auf wessen Seite sie steht; ihre vermeintlich gesellschaftliche Aufgabe – ohnedies leicht degoutant bei den Umsatzzahlen, die gemeinhin erreicht werden – steht in jedem Fall konfliktuös zu ihrem entgrenzenden Kunst-Moment. Das spüren selbst einfache Autoren und sowieso alle, die der Trivialliteratur zugerechnet werden müssen: Und binden drum den Kunst-Moment in den Kitsch. Das Genre hat einen der stärksten kathartischen Momente gleichsam säkularisiert: den des Wiedererkennens. Eine transzendierende Bewegung ist aber immer noch da; und indem die sogenannte Ernste Literatur das Moment der Intensität aufgab und rationalisierte Formen der Geschichts- und Konfliktbewältigung favorisierte, wie das besonders im traumatisierten Nach-Hitler-Deutschland der Fall war, verlor sie - wirkungsgeschichtlich ganz zu Recht - ihre Leser und rückte an den Rand der Weltliteratur. Bis auf ganz wenige Ausnahmen spielt sie heutzutage im Konzert der Nationaldichtungen allenfalls Triangel, und zwar auf studienrätigste Weise ganz vorn auf dem ersten Achtel der Stuhlfläche hockend. Insofern hat die Besinnung auf die „Erzählung“, die sich bei den ganz-jungen Autoren unter dem allerdings fehlerhaften Stichwort „US-amerikanische Literatur“ ergeben hat, ihre völlige Berechtigung, nur daß nun oft Niveau und Bildung auf dem Feld bleiben. Dennoch hat der sogenannte einfache Leser recht: Besser Intensität ohne Niveau, als gar keine. Dies, so glaube ich, muß die deutsche Literatur, wenn sie Kunst bleiben will, begreifen.

Das von den Jungen und den Trivialschriftstellern betriebene, von mir so genannte säkularisierte Wiedererkennen bezieht sich auf eine der Hauptwirkungsweisen des Kitsches: Man hat Strukturen bereits einmal vernommen und will sie, wie ein Kind, das spielt oder sich vorlesen läßt, immer wieder vernehmen. Es ist bloß öde, aber nicht schwierig, diese Bedürfnisse zu erfüllen. Man wird gut bezahlt dafür, der Regression, bzw. dem psychischen status quo zuzuarbeiten. Jeder Roman, der einigermaßen süffig kleine Angestellte beschreibt, ohne sie dabei zu desavouieren, wird des Erfolges sicher sein: Alle werden sie, sich wiedererkennend, nicken und sagen: „Jaja, so ist es.“ Die Lüsteleien und Leiden der Arbeiterklasse, des mittleren Bürgertums, der Aufsteigerpersönlichkeitchen und die Liebe zu den Zimmerspringbrunnen spiegeln tatsächlich einen Reflex der alten Intensität, nur verschoben auf die pragmatischen, rationalisierten und für den Markt nach Häppchen zubereiteten Alltagserfahrungen. Deren Wiedererkennen entspricht Platos Schatten an der Höhlen-

wand; Wiedererkennen bleibt es aber letztlich doch, wenn auch affirmativ verbogen und kompromißlerisch. Adorno sprach vom Bodensatz der schlechten Musik in jeder guten. Und er hatte recht. Ohne Trivialität keine hohe Literatur.

Es wäre aber zu einfach, bei diesem Satz stehenzubleiben, denn *trivial* meint immer nur die Darstellungsform, niemals das Phänomen an sich. Ein Glas Wasser kann so wenig trivial sein wie ein Sonnenaufgang, schon gar nicht in der Konkretion. Und das intensive Moment des Kriegstextes behauptet nun, es gebe ein konkretes überindividuelles Wiedererkennen, Anagnorisis, - typisch dramatisches, karthatisches Element der griechischen, ich will einmal sagen: fatalen Tragödie. Die Situation ist konkret *und* zugleich Urform, „trivial“, aber zu schrecklich, zu kriegerisch, als daß sie ohne Verdrängung oder Pervertierung (Verarbeitung) ausgehalten werden könnte. Ich erkenne in der plötzlich Geliebten so sehr die reale Person wie zugleich jede Bewegung von Liebe und Begehren durch sie hindurch; gleichsam ist sie mit allen aufgefüllt, dem *muß* man verfallen – zu einer solchen Erscheinung, einem solchen Prozeß kann sich niemand mehr wie eine autonome Persönlichkeit verhalten. Liebe auf den ersten Blick. Ich ist verloren. Die bürgerlich-rationalisierende Verdrängungsbewegung bricht in der Intensität in die Knie. Was daraufhin geschieht, entzieht sich der moralischen Wertung und katapultiert Liebende und Leser aus jedem Zivilisationszusammenhang hinaus: Wir können uns genauso auffressen wie ablecken, wir können uns schlagen, können einander psychisch verwunden, uns hassen, aber wir sind, sozusagen durch die Zeiten – durch Zeit- und Raumlappen – hindurch und jenseits unserer psychisch-physischen Chronologien, ekstatisch aneinander gebunden. Genau das meint Intensität. Solche Bindungen – Verhältnisse, die oft Verhängnissen gleichen, weil sie der Weiterführung eines „normalen“ Lebens widerstreben - können sich zu anderen Menschen, aber auch zu Ideen herstellen, zu Schreckers „Fernem Klang“ etwa oder zu einem bestimmten Geruch. Monate, ja Jahre können sich in diesem intensiven Impuls zusammenziehen, können implodieren oder auseinanderfliegen, fast immer ist Blut dabei im Spiel, - schon weil sich das „normale“ Leben wehrt und weil die übrigen Sozial- und Liebespartner sich nicht so ohne weiteres zu Nebenrollen, die sie aber geworden sind, degradieren lassen wollen. Der intensive Augenblick fällt über die beruhigten Beziehungen herein wie eine Harpyie. Er will das Eoe! der orphischen Mysterien, will den Liebstd, weil nach der Intensität das notwendige Abflauen wie ein jahrelanges entseeltes, entseelendes Sterben wäre.

Intensität verneint den Alltag. Schon deshalb ist sie jedem moralischen System spinnefeind und dieses ihm: Die Häufung intensiver Momente kann Gesellschaften ebenso zerschlagen wie Einzelfamilien. Die kulturindustrielle Säkularisierung des intensiven Moments in den Kitsch ist insofern ein Gebot emanzipativer, demokratischer Gesellschaften: Deren Funktionieren bedarf grundsätzlich des Mittelmaßes. Die demokratische Gesellschaft muß, wenn sie leben will, die am wenigsten künstlerische aller denkbaren Zivilisationsformen sein. Erst der Krieg infiltriert sie wieder mit Kunst. Deshalb ist das mythisch-dramatische Wiedererkennen eine Ausnahme, das säkularisierte Wiedererkennen hingegen die kulturbetrieblich zugerichtete, sozusagen gegenpervers funktionabel gemachte Regel. Dem guten Gefühl, „richtig gelegen zu haben“, entspricht in der Intensität das überwältigende Bewußtsein, Träger eines unpersönlichen Prinzips geworden zu sein, das sich, wie ein Symbiont, unseren Körper ausgesucht hat, - ein mächtiges Es, dessen ich mir aber sehr wohl bewußt bin; deshalb das Gefühl der Überwältigung, die in Literatur zur Form finden will und muß, es sei denn, es würde wiederum verdrängt. Genau darum kann es der intensiven Literatur aber nicht gehen. Sie stellt sich höchst bewußt der Unausweichlichkeit, die jedem intensiven Moment eigen ist.

Das poetologisch Interessante an alledem ist, daß solchen intensiven Momenten nicht nur die Protagonisten eines Textes ausgesetzt sind, sondern von allem Anfang an haben sie sich im Produktionsprozeß verborgen. Zumindest im ersten Entwurf ist der Autor nicht – und darf es gar nicht sein – „Herr“ der literarischen Dynamiken, weshalb sich auch grundsätzlich eine ironische Haltung, die Autonomie voraussetzen würde, verbietet. Wie in der psychoanalytischen Arbeit wird versucht, Weggedrängtes wieder hervorzuhebeln, es freizulegen, und so etwas ist durchaus schmerzhaft, jedenfalls die Gewaltamkeit der Motive – sagen wir, der affektiven Fantasien - oft bedrückend. Um sie deshalb nicht wieder wegzuglätten, muß eine Lustform gefunden werden, durch welche erst Kunst wird, sei es vermittels sprachlicher Gestaltung, sei es vermittels der „Geschichte“, sei es durch Bildmetaphoriken: Elektra wird Elektra bleiben und ihre Mutter morden wollen, Punkt. Jenseits aller strafrechtlichen oder zivilmoralischen Bedenken wird ihr Leid, das zu dem brutalen Racheakt treibt, übertragbar gemacht und ein tiefes Verständnis von Protagonistin und Leser hergestellt, das nur deshalb so funktionieren kann, weil in jedem Leser selbst Elektra schlummert: Die Erweckungsarbeit hat die dichterische Form geleistet. So etwas hat bislang

noch jeden Staat gegenüber der Kunst mit Mißtrauen erfüllt. Zumal die „Verführung“ nicht eigentlich schwierig ist, schließlich warten die Elektras in uns. Die Klytemnästras warten allerdings auch, man kann jede Elektra mit verdrehten Vorzeichen schreiben, so daß die Tragik der Mutter, vom eigenen Sohn ermordet zu werden, aufs verwundbarste zu Tage tritt. *Wer* zur Projektionsfläche seines Leides wird, ist dem Leser egal, also auch, mit wem er sympathisiert. Es wäre politisch derzeit äußerst unkorrekt und wohl auch nicht realisierbar, das Attentat des 11. Septembers emphatisch aus Tätersicht zu verfilmen; aber es würde genau so gut funktionieren, wie den Rachezug eines durch Terroristen um die Familie gebrachten Vaters in Szene zu setzen. Es wäre ganz ebenso „künstlerisch wertvoll“. Der Rezipient, den wir für Literatur den Leser nennen, will das große, ihn selbst überhöhende Gefühl; mehr noch: er fordert es ein. Damit Sie mich richtig verstehen: Er fordert zu Recht. Er will sein Existenzrecht, in einen tragödischen, überindividuellen Kontext eingebunden zu sein, befriedigt wissen. Wenn die Dichtung das nicht leistet, wird es die Trivialliteratur tun, aber anders als jene den Kontext auf ökonomische Interessen zurichten. Ganz so, wie aus der Katastrophe des 11. Septembers mit „Collateral Damage“ dem sogenannten Krieg gegen den Terror ein hier sogar privates, tragödisches Recht zugespielt wird.

In der deutschen Nachkriegsliteratur ist die Ironie zum heiliggesprochenen Popanz geworden, aber nicht die schellingsche, gebrochene, die den Ausgleich von Differenzen, oder die benjaminsche gar, die Nähe meinte, sondern eine Ironie der Trennungen, die ihren Gegenstand gerade nicht umfaßt, sondern ihn von sich wegrückt und dadurch habhaftbar zu machen glaubt. Ironie entwickelte sich als Ausdrucksform der Gegenwartsliteratur mit dem sich autonomisierenden Bürgertum; unterdessen hat sie germanistischen Fetischstatus erlangt. Sie setzte und setzt ein Subjekt voraus, daß sich listig einer anderen Meinung über einen Gegenstand hingeben kann, als sie äußert; ja die Erniedrigung des Gegenstandes findet gerade in seiner scheinbaren Affirmation statt. Damit ein ironisches Vorgehen funktioniert, muß sein Gegenstand kleiner als das Subjekt sein, im Zweifelsfall wird der Gegenstand kleiner gemacht, etwa indem man ihn – oder eines seiner Teile – der Lächerlichkeit preisgibt. Politisch gesehen ist dieses Verfahren emanzipativ; kaum ein Diktator wird mit ironischer Kritik umzugehen wissen, oftmals erkennt er sie ja nicht einmal; poetisch aber kann es zur Uneigentlichkeit von allem und jedem führen und eben dazu, daß di-

rekte Lusterfüllung unmöglich wird, denn das Ironische hat die Neigung, wesenhaft zu werden; es gibt für den Ironiker (und die Ironikerin) keine tabuisierten Zonen mehr, weil die Idee des Tabus an sich derjenigen der Ironie zuwidersteht. Eigentlich ist immer etwas anderes gemeint, alles uneigentlich, das Verhältnis von Subjekt und Objekt ein unklares, doch in jedem Falle hierarchisches, funktionales, in welchem das Objekt vom Subjekt andauernd interpretativ zurechtgestutzt, also coupiert, und innerhalb kommunikativer Intersubjektivitätskontexte möglichst restlos entmachtet wird. Da nun der intensive Moment seinerseits das Subjekt dekonstruiert, liegt auf der Hand, daß sich weder der kriegerische Text noch Intensität an sich ironisch betrachten lassen. Schon deshalb liegt der kriegerische Text dem „aufgeklärten“ Kritiker, der seinem Brotberuf nachschreiben möchte, so furchtbar schwer im Magen: Ekstase ist dem Ironiker fremd. Er kann spotten, so viel er will – zu Recht spotten übrigens -, an das, was der Ekstatiker fühlt sieht schmeckt, reicht er nicht. Genau deshalb können übrigens Antiwagnerianer noch so viele gute Gründe aufbieten, Wagnerianern werden sie nicht vernehmen. Die politische Diskussion hat, so sehr wichtig sie immer auch ist, bei der Betrachtung intensiver Momente nichts verloren, bereits ihr ganzes Vokabular setzt sich aus Fremdwörtern zusammen, aber aus solchen einer Sprache, die, sagen wir, kein Wort für ERSCHÜTTERUNG kennt. Noch weiter spekuliert, können die objektiven (ironischen) Einwände vollkommen gesichert und logisch sein, ohne doch das intensive Moment, das zugegebenermaßen bisweilen auf Illusionen *beruht*, auch nur im entferntesten auseinanderzublasen. *Es kann etwas sein, selbst wenn seine Gründe nichts sind.* Dieser Satz ist möglicherweise eine der Grundlagen für literarisch-künstlerische Bewegungen: Wer bei den Wunderhorn-Liedern nicht weinen kann, weil er sich ihrem Pathos nicht überantworten will, dem ist nicht zu helfen. Auch dann nicht, wenn er eine Berührung aus berechtigtem (politischem) Mißtrauen nicht zuläßt und weil er an Literatur kritische Ansprüche stellt, sie also für analytisch hält. In ihren Höhen hat Dichtung die Kraft, ihre eigene Semantik zu durchdringen und Musik zu werden, und sämtliche Trennungen fallen zusammen. Der kriegerische Text ist sogar immer anarchistisch, weshalb er sich trotz oder wegen seiner Grausamkeit fürs Militär nicht eignet. Das spricht ganz besonders für ihn – und gegen den pazifistischen, der wie der Realismus auf Übereinkunft zielt. Von der zum Stechschritt ist es nicht weit. Um noch einmal Carrière zu zitieren: „Jede neue Kriegsmaschine ist ein neuer Versuch, das heilige anarchische Milieu zu

schaffen, wo der Stoff der Geschichte nicht mehr aus Worten und Manövern besteht, sondern aus einer Folge von grausamen, anmutigen Ereignissen, wo der Staatskrieger zur Marionette des Krieges wird, geschüttelt von einem Begehren reiner Exteriorität; ein Milieu, wo jede Geste einzigartig und triumphierend ist, wie der Blitz.“

---

Berlin, Februar & März 2002  
ANH