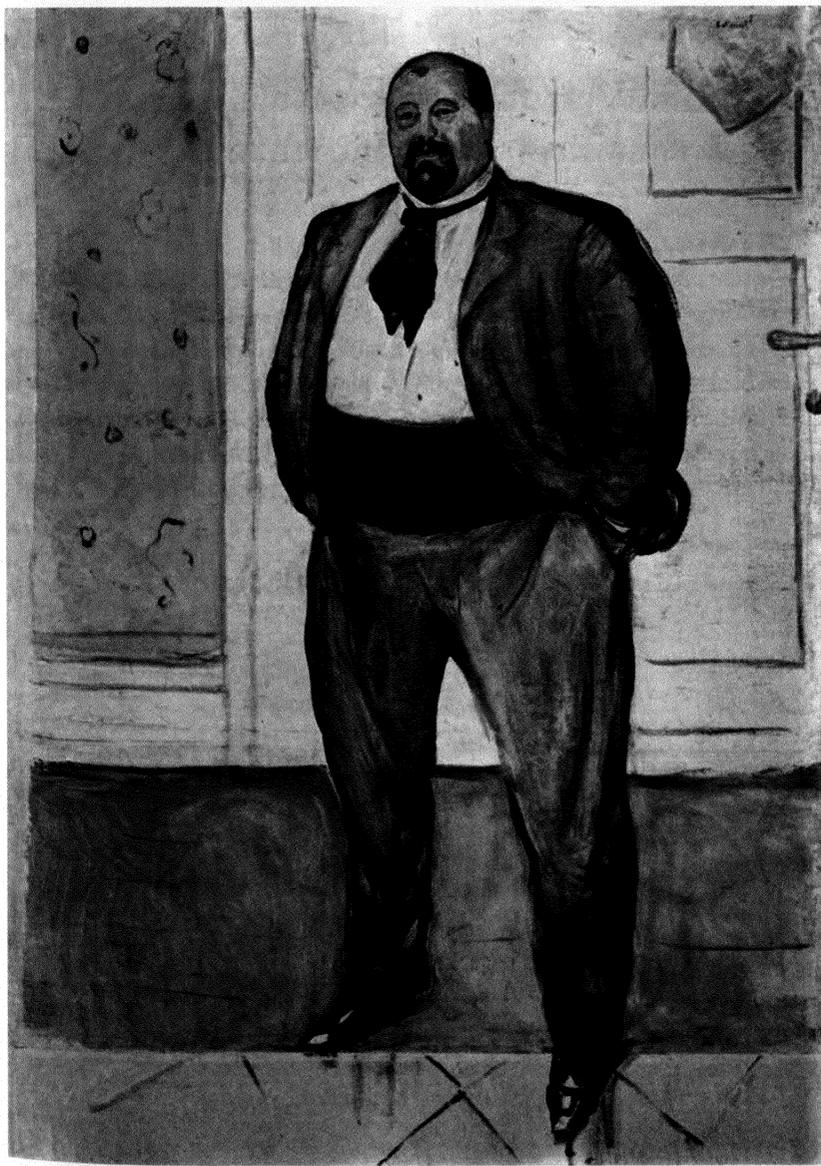


Kunst im Text

*herausgegeben von Konstanze Fliedl
unter Mitarbeit von Irene Fußl*

Stroemfeld / Nexus



»Konsul Sandberg« von Edvard Munch
und der Blick der Subversion bei Günter Eich

»Vor einem Bild«, so Arthur Schopenhauer, »hat Jeder sich hinzustellen, wie vor einem Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden: denn da würde er nur sich selbst vernehmen.«¹ Es ist, als hätte Günter Eich eben diese Aufforderung ernst genommen und in ein subversives Sprachspiel verwandelt. Sein Gedicht *Munch, Konsul Sandberg* aus dem Jahre 1963 erweist sich dabei ebenso bemerkenswerter wie eigenwilliger Beitrag zum Thema »Text und Bild«.

MUNCH, KONSUL SANDBERG

Die Möglichkeit,
daß die Welt aus Farben besteht,
erfüllt mich mit Verachtung.
Ich hätte das Eis dazu erfunden
und die Hitzegrade,
in denen Metalle verdampfen.
Sieh mich doch an:
Ich bleibe auf deiner Leinwand,
ein Albraum von Zuversicht,
Erfolg in Hosenbeinen
und spitzen Stiefeln,
die Komödien des Todes
werden gespielt für mein Gelächter.
In meinem Mund
halt ich den Speichel bereit
für eure Hoffnung.²

¹ »Die Werke der Dichter, Bildner und darstellenden Künstler überhaupt enthalten anerkanntermaßen einen Schatz tiefer Weisheit: eben weil aus ihnen die Weisheit der Natur der Dinge selbst redet, deren Aussagen sie bloß durch Verdeutlichung und reinere Wiederholung verdolmetschen. Deshalb muß aber freilich auch Jeder, der das

I. Das Bild

Konsul Christen Sandberg aus dem Jahre 1901 ist der Auftakt zu einer Reihe von monumentalen Ganzfigurenporträts, die Edvard Munch im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geschaffen hat (Abb. 1). Möglicherweise war der Anlaß für das beinahe lebensgroße Porträt der 40. Geburtstag Christen Sandbergs.³



Abb. 1: EDVARD MUNCH: *Konsul Christen Sandberg* (1901), Oslo, Munch-museet

Das Gemälde zeigt einen großen, beleibten Mann mittleren Alters in einem Innenraum. Breitbeinig steht er in der Mittelachse des Bildes, der Körper ist durch den nach vorn aufgesetzten linken Fuß leicht in die Diagonale gerückt. Der bildparallele Läufer, Parkettfußboden, die kostbar gemusterte Tapete, Holzgefaßte Wände und die Tür mit Messingklinke im Hintergrund weisen dezent auf ein repräsentatives Ambiente. Mobiliar fehlt, so daß der Konsul um so schärfer ausgestellt wird.

Auf dem mächtigen Körper sitzt ein runder, eher klein erscheinender eiförmiger Kopf. Das glatt frisierte Haupthaar und tiefe Geheimratsecken lassen den Beginn einer

Glatze erkennen. Mit den verquollenen Augen, den Tränensäcken und dem zum Oval um Lippen und Kinn zurechtgestutzten Bart verbinden sie sich zur gepflegten Unansehnlichkeit eines jovialen Lebemannes.⁴ Der Konsul trägt einen dunkelbraunen, elegant glänzenden Gesellschaftsanzug. Die Hände in den Hosentaschen schieben das geöffnete Jackett nach hinten und stellen ungeniert sein Embonpoint zur Schau. Um den stehenden Hemdkragen ist ein dunkles, locker gemustertes Tuch gebunden – ein damals modisches Accessoire. Die Mitte des Leibes umfängt ein breiter Kummerbund. Die weiten Hosenbeine verjüngen sich zu den Füßen, so daß die glänzenden Schuhe etwas *petitesque* erscheinen. (Die Schuhe, bei Eich ›Stiefel‹, sind das einzige konkrete Bildelement, das der Text aufgreift, nochmals markiert durch das einzige Adjektiv des Gedichtes, das aggressive Beiwort ›spitz‹.)⁵

Bemerkenswert ist die Art und Weise, wie der Konsul steht – mit diesen unelegant, etwa schulterbreit geöffneten Beinen zwischen Stand- und Schrittstellung. Er macht den Eindruck einer selbstsicheren, um Rücksichten unbesorgten einflußreichen Person, was durch das markante, steile Hochformat des Bildes noch verstärkt wird. Er erscheint machtvoll, aber ohne die Insignien der Macht, mit Ausnahme des roten Läufers vielleicht. Der regelt ja sprichwörtlich und symbolisch den Ablauf von rituellen Handlungen oder gibt Verhalten im Raum vor, etwa die – hier unterbrochene – Geschäftigkeit eines Amtsträgers bei einem Empfang.

Der Konsul steht da wie ein Prominenter, der sich Photographen stellt, in einer Pose zwischen Zufall und inszenierter Selbstdarstellung. Der Fuß des

Gedicht liest, oder das Kunstwerk betrachtet, aus eigenen Mitteln beitragen, jene Weisheit zu Tage zu fördern: folglich faßt er nur so viel davon, als seine Fähigkeit und seine Bildung zuläßt; wie ins tiefe Meer jeder Schiffer sein Senkblei so tief hinabläßt, als dessen Länge reicht. Vor ein Bild hat Jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden: denn da würde er nur sich selbst vernehmen. – Dem Allen zufolge ist in den Werken der darstellenden Künste zwar alle Weisheit enthalten, jedoch nur *virtualiter* oder *implicite*: hingegen dieselbe *actualiter* und *explicite* zu liefern ist die Philosophie bemüht, welche in diesem Sinne sich zu jenen verhält, wie der Wein zu den Trauben.« ARTHUR SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. 2. Ergänzungen zum 3. Buch, Kap. 34: *Ueber das innere Wesen der Kunst* (1844). In: A.Sch.: *Werke* in 5 Bänden. Hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich 1991, Bd. 4, S. 480. – Daß Schopenhauers Lehre wie auf so viele Künstler der Jahrhundertwende um 1900 auch auf Edvard Munch nachhaltig gewirkt hat, sei hier mindestens erwähnt.

2 Erstdruck in: GÜNTER EICH: *Zu den Akten*. Frankfurt am Main 1964, wieder in: G.E.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. in Verbindung mit Ilse Aichinger und unter Mitwirkung von Susanne Müller-Hanpft u.a. Bd. 1. Frankfurt am Main 1973, S. 112 (im folgenden zitiert mit der Sigle GW).

3 Sandberg wurde 1861 geboren und starb 1918. Die Entstehung des Gemäldes ist einigermassen komplex: »Während der Arbeit ›sprengte‹ der stattliche Körper die Lein-

wand. Als das Bild das erste Mal gezeigt wurde, war die Leinwand verbreitert. Dann hat er sie verlängert, damit Platz für den linken Fuß zur Verfügung stand.« RAGNA STANG: *Edvard Munch*. Königstein 1979, S. 230. Vgl. dazu das Photo der Munch-Ausstellung in Kopenhagen, September 1904, auf dem die noch beinahe quadratische Leinwand zu sehen ist, die Sandberg nur bis zu den Oberschenkeln zeigt. ARNE EGGUM: *Edvard Munch Portretter*. Oslo 1994, S. 122.

4 Was selbstverständlich projektive Zuschreibungen sind, die auf der Folie physiognomischer Merkmale entstehen. Daß sie überindividuelle Geltung haben können, zeigt die Erzählung von JOE WELINSKE: *Reaching for the Light*, die Konsul Sandberg zum Lebemann stilisiert, der am Weihnachtsabend ins Bordell geht. <http://www.welinske.com/reaching.htm> (1. 4. 2004).

5 Vgl. Eichs Verdikt der späteren Jahre gegen schmückende Beiwörter: »Keine Metaphern! / Keine Adjektiva! Adjektivische Verben, adjektivische Substantiva, / dekorative Lyrik. / Jedes Gedicht ist zu lang« (GW IV, 307). – Ezra Pound hat in seinen ›Vortizismus‹-Gedichten und Übertragungen aus dem Chinesischen ebenfalls ›Ein-Adjektiv-Gedichte‹ verfaßt. Sie richten sich gegen die ›emotionale Glätte‹ der zeitgenössischen Lyrik, gegen Philistertum und Establishment. Vgl. ALEXANDER SCHMITZ: *Pound*. Hamburg 1998, S. 31f.

linken Beines hat die Grenze des Läufers zum Parkett hin übertreten und ist auf den Betrachter gerichtet. Blick und Fußspitze stiften eine Verbindung zwischen Bildfigur und Betrachter, so daß wir uns optisch über die Füße und Hosenbeine in das Bild hineinbewegen und nicht über das Gesicht, wie es die Bildrhetorik des Porträts traditionellerweise vorsieht und praktiziert.

Ziehen wir eine kurze Zwischenbilanz: Kleidung und Habitus changieren zwischen Distanz und Nähe, öffentlich und privat: Empfangskleidung einerseits, lässig-informelle Positur andererseits. Wie beim Prominentenbild rücken wir der Person einerseits beinahe auf den Leib, andererseits gibt sie nichts von sich preis und scheint uns entzogen zu sein: keine vermittelnde Geste, allein der Akt des gelassenen Sich-den-Blicken-Stellens.

Formal ist die Gestalt ebenso räumlich wie flächig aufgefaßt. Zum einen beherrscht sie statuenhaft das Interieur, zum anderen ist sie reliefhaft mit dem Bildhintergrund verbunden. Verstärkt wird das durch die rückwärtige Tür, die wie eine grundierte Leinwand erscheint, auf der sich das Relief des Körpers konturiert. Alles dies trägt zu jenem Eindruck von Präsenz und Entzug bei, von Im-Bild-Sein und Aus-dem-Bild-Heraustreten, den Eichs Gedicht auf raffinierte Weise für sein Sprachspiel nutzt.

Wie ein erratischer Block türmt sich die Gestalt vor uns auf, dennoch ist die Perspektive eigentümlich gespalten: Die obere Bildhälfte – die Gestalt des Konsuls bis zur Hüfte – ist in Untersicht erfaßt, die untere Hälfte in Aufsicht, was man besonders gut an der polierten Oberfläche der Schuhe verifizieren kann. Diese Art Doppelblick, unvereinbar mit der abendländischen Zentralperspektive, hat in der asiatischen Kunst – z.B. in der sogenannten Kavalierspersion, einer schiefen Axonometrie von Raumdarstellungen – eine lange Tradition. Auch die Tendenz zur Flächigkeit verdankt sich zu einem Gutteil der asiatischen Kunst, so wenn die Figur nicht durch das Hell-Dunkel der Farben modelliert ist, sondern durch einen dunkleren Umriß vom Hintergrund abgehoben wird. Dem entspricht, daß die zur plastischen Illusion beitragenden Schatten weitgehend fehlen.

So ist der Illusionismus der Dreidimensionalität zwar nicht aufgehoben, aber doch deutlich gebrochen. Was darüber hinaus an die Kunst des japanischen Holzschnitts anknüpft, sind die Aufteilung des Raumes in beinahe geometrische Flächen, die ungewöhnlich lichte und hellgelbe Farbigekeit der Flächen und die Sparsamkeit der Mittel. Eine definitiv provozierende maleische Geste sind die unbemalten Felder im Hintergrund.

Subtil bringen alle diese formalen Merkmale jene metapikturale Selbstreflexion ins Bild (>Ich, der Dargestellte, bin eine gemalte Figur<), die Eichs Text aufgreift, wenn der Konsul davon spricht, daß er auf der Leinwand ver-

bleibt, daß er eben nicht nur ein Image *hat* – »Zuversicht« und »Erfolg« –, sondern auch ein Bild *ist*. Der damit verknüpfte Protestgestus gegen die ehrwürdige akademische Malerei des 19. Jahrhunderts ist aber nur die eine Seite der immensen Wirkung dieses Porträts. Die andere ergibt sich aus seiner interpikturalen Einschreibung in ein spezifisch abendländisches Darstellungsparadigma, in die lange ikonographische Tradition der Bildnisse von Herrschern oder Amtsträgern, die insbesondere durch die Monumentalität und Untersicht von Munchs Konsul aufgerufen wird (Abb. 2, a-e).



Abb. 2a: EL GRECO: *Vincenzo Anastagi* (um 1571/1576), New York, Frick Collection



Abb. 2b: *Bildnis des toskanischen Generals Alessandro del Borro* (1645), Berlin, Staatliche Museen



Abb. 2c: FRANCISCO DE GOYA: *Francisco de Cabarrus* (1788), Madrid, Banco de Espana

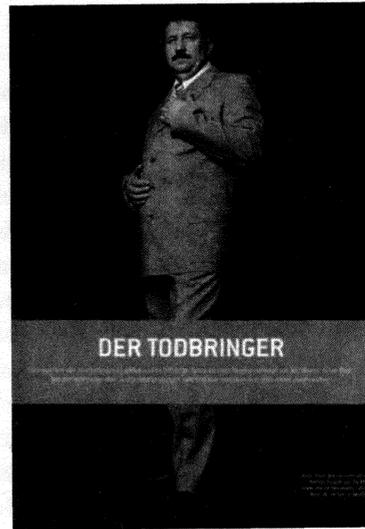
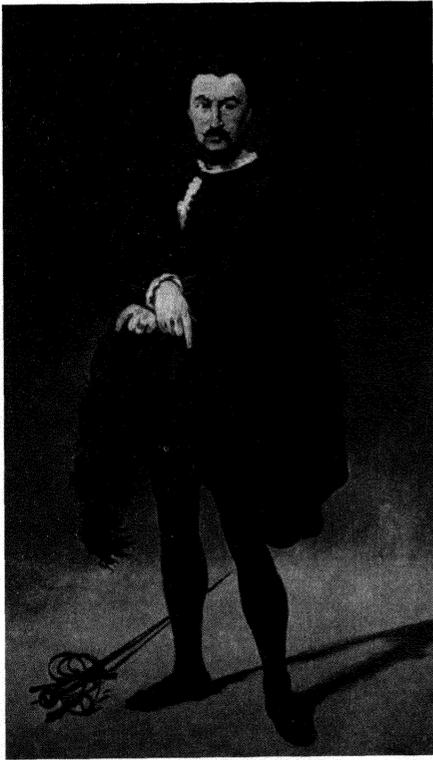


Abb. 2d (links): EDOUARD MANET: *Der tragische Schauspieler (Rouvière als Hamlet)* (1865-66), Washington, National Gallery

Abb. 2e (oben): *Victor Bout* (1967), russischer Waffenhändler, Photo: SZ-Magazin 43, 2003

Interessanterweise sprechen die Quellen zur Vita des Konsuls eine etwas andere Sprache und tauchen das Porträt in ein schillernderes Licht. Sandberg wird als warme Persönlichkeit und Munchs verständnisvoller Freund in Krisen geschildert, als »gesellschaftlich versierte[s] Original«, das »künstlerische Interessen« mit einem »pragmatischen Sinn für materielle Güter und Gesetze« zu verbinden wußte. Erwähnt werden rauschende Sommerfeste auf seinem Landsitz im Oslofjord, wo auch das Bild entstanden sein soll.⁶

II. Das Spiel des Textes

Wenn Günter Eichs Gedicht aus dem Band *Zu den Akten* von 1964⁷ etwas aus dem Bild übernimmt, was gleichsam ins Auge springt, so ist es jene

genannte Ambiguität zwischen Präsenz und Entzug, zwischen Flächigkeit und Plastizität der Gestalt, die der Text nun seinerseits, in einer Art *overkill* gleichsam, radikalisiert.

Eich besingt nicht das Bild, er kokettiert nicht mit der Tradition des Bildgedichtes, er treibt und hintertreibt vielmehr die Erwartung des Lesers durch die Konstruktion eines provozierenden Sprechers. Einer solchen Konstruktion scheinen Fragen vorausgegangen zu sein, wie: Kann ein Text etwas von der Spannung und Energie, die das Gemälde ausstrahlt, »übersetzen«? Läßt sich etwas von der (Nach-)Wirkung dieses Bildes fassen, ohne in gängige Register zu verfallen, mit denen Bilder in der Regel kommuniziert werden? Kann, mit anderen Worten, das Verhältnis von Text und Bild anders artikuliert werden als im Modus der Beschreibung, eines Narrativs oder einer hermeneutischen Belehrung – Modi allesamt der Bemächtigung, der Rivalität oder der Unterwerfung?

Eich vermeidet Medienkonkurrenz, den alten Paragone, indem er sich ganz unorthodox und grenzgängerisch auf das Gebiet der Stimme begibt und Bauchrednerei betreibt. Über das Bild konstruiert er eine Sprechsituation in der 1. Person Singular.⁸ D.h., er macht statt der Repräsentation die Performanz stark und produziert damit gleichzeitig Irritation; angefangen damit, daß außer der Überschrift jeglicher situierende Rahmen fehlt. Was wiederum die Frage nach sich zieht, von welchem Ort aus wer hier eigentlich spricht? Das Bild? Sandberg als imaginiertes Referent der repräsentierten Gestalt? Eine Personenmaske? Eine Allegorie?

Wenn der Sprecher sich selbst als Leinwandgestalt bezeichnet, spricht jedenfalls nicht *das Bild*, sondern allenfalls die Person auf dem Bild. Spräche das Bild, hätten wir es – rhetorisch – mit einer *Prosopopöie* zu tun,⁹ mit

7 Daß für den Bandtitel *Zu den Akten* eine Bemerkung Seumes den Anlaß gegeben haben könnte, möchte ich vermuten: In der Vorrede zu seinem *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* lautet die poetische Gebrauchsanweisung: »Örter, Personen, Nahmen, Umstände sollten immer bey den Thatsachen als Belege seyn, damit alles so viel als möglich aktenmäßig würde. Die Geschichte ist am Ende ganz allein das Magazin unsers Guten und Schlimmen.«

8 Vgl. dazu THOMAS PITTRUF: Reden und Anreden. In: HEINRICH BOSSE und URSULA RENNER (Hrsg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg 1999, S. 231-249.

9 Zur dekonstruktivistischen Theorie dieser rhetorischen Figur vgl. BETTINE MENKE: Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster. In: EVA HORN und MANFRED WEINBERG (Hrsg.): *Allegorie*. Opladen und Wiesbaden 1998, S. 59-73, und B.M.: Prosopopöia. Die Stimme des Textes – Figur des »sprechenden Gesichts«. In: GERHARD NEUMANN (Hrsg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1997, S. 226-251.

6 Vgl. J[ürgen] S[chultze]. In: *Edvard Munch*. Kat. Essen/Zürich 1987/88, Kat. Nr. 62.

einer Personenmaske, bei der aus einem Unbelebten oder Abstrakten, einem Kunstgebilde etwa, eine sprechende Person wird. Spräche das Rollen-Ich als Christen Sandberg, die *im Bild repräsentierte Gestalt*, so könnte er natürlich sprechend fiktionalisiert werden, wäre aber keine Prosopopöie.

So spaltet der Text gewissermaßen über der Frage ›wer spricht‹ das Ich in verschiedene ›Potentiale‹ auf: in eine materiale Farbfigur und einen menschlichen Referenten. Als Prosopopöie könnte der Sprecher wiederum für ›Hochmut‹ stehen, mithin als Allegorie figurieren (und zwar in der schlichten, geradezu plakativen Bild-Gedanke-Relation, die der Text mit den beiden Wendungen »Albtraum von Zuversicht« und »Erfolg in Hosenbeinen« selbst ins Spiel bringt). Auch hier beobachten wir allerdings eine höchst irritierende Spaltung, denn mit dem Appell zum Schauen weist das Rollen-Ich auf sich selbst als einen auf der Leinwand fixierten Signifikanten mit einem destabilen Signifikat (›Albtraum‹, ›Zuversicht‹, ›Erfolg‹). Das heißt, der rhetorische und figurale Status des Sprechers ist brüchig. Die Sprechhandlung sprengt vertraute (rhetorische) Repräsentationsmuster und suspendiert mit den Sicherheiten, wie sich zeigen wird, auch den Sinn. Und auch den Redegestus, die Art der Mimikry (eine Form der ironischen Tarnung, die nach Quintilian zu den Allegorien gehört, die auf *contrarietas* fußen)¹⁰ und der Verhöhnung, durchzieht dieselbe rissige Spur.

So entwirft das Gedicht ein Supplement zum Bild mit eigenen Spielregeln. Wie diese Spielregeln aussehen, läßt sich an dem Schlüsselsatz entfalten, der genau in der Mitte des Textes steht: »Sieh mich doch an: / Ich bleibe auf deiner Leinwand«. Der Satz suggeriert eine Face-to-Face-Kommunikation, aber nicht nur der Sprecher ist dubios, sondern auch, wer das ›du‹ ist und wem die Leinwand gehört, ist zweifelhaft. Soweit ich sehe, gibt es fünf mögliche Antworten. Es ist: 1. die Leinwand des Malers, 2. die des Auftraggebers, 3. die des Bildbesitzers (wobei Auftraggeber und Bildbesitzer jeweils der abgebildete Konsul sein könnten), 4. die des Bildbetrachters, 5. die des Lesers. In jedem Fall überschreitet der Sprecher mit seiner Anrede seinen eigenen (Bild-/Text-)Raum, gleichsam die Ebene ›1. Ordnung‹, zur vermeintlichen Lebenswelt des Adressaten hin, und in einer Transgression ›2. Ordnung‹ möglicherweise auch zur Welt des Lesers. So ist nicht nur der Sprecher eine gespaltene Figur, sondern der Sprechakt spaltet auch den Adressaten in einen Leser und in einen Betrachter auf, womit der Text zwischen einer Wahrnehmungs- und einer Lese- oder Redesituation changiert.

Eindeutig dagegen ist, daß Sandberg eine Position der Superiorität einnimmt. Seine Kommunikation verläuft hierarchisch, denn Zuhörer oder Betrachter bleiben dem wortmächtigen ›Konsul‹ gegenüber stumm und anonym.¹¹

Die Fragen ›Wer spricht?‹ und ›Zu wem wird gesprochen?‹ sind keine philologische Spielerei, sondern verdanken sich zuallererst einer Strategie des Textes. Als solche haben sie eine selbstreflexive Funktion, denn Irritationen und Leerstellen lenken die Aufmerksamkeit auf das Textgebilde. Das beschert uns mindestens zwei Minus-Befunde: Daß das Gedicht nicht *ek-phrasis* im Sinne einer ›verbalen Repräsentation von visueller Repräsentation‹¹² betreibt, ist der eine.¹³ Daß es sich bei dem Rollen-Ich um eine brüchige Konstruktion handelt, deren Status ungeklärt ist, der zweite. Mit dieser ›ent-täuschenden‹, weil distanzbildenden Arbeit am Bild-Mythos ist das Gedicht weit entfernt davon, apologetisch einer ›wechselseitigen Erhellung der Künste‹¹⁴ das Wort zu reden. Und mehr noch: Die Rede des Konsuls¹⁵ selbst arbeitet massiv an der Destruktion eines Bild-Mythos: »Die Möglichkeit, / daß die Welt aus Farben besteht, / erfüllt mich mit Verachtung«.

Die von Schopenhauer geforderte Andacht vor einem Bild,¹⁶ die Erwartung, daß Kunst ›überwältigen‹, ›offenbaren‹, eine *communio* mit einer wie

11 Fassen wir die Rede als Kommunikation mit einem vermeintlich ›realen‹ Publikum, hätten wir die theatrale Inszenierung einer Publikumsbeschimpfung, bei der dramatische Illusionsbildung und störende Illusionsbrechung sich unversöhnt aneinander reiben. Die Rede ans Publikum ist vor allem in Eichs Hörspielen (vgl. *Träume* oder *Der Tiger Jussuf*) eine rhetorische Strategie, um die dramatische Illusionsbildung zu verhindern. Im Sinne der Narratologie Gérard Genettes könnte man auch von einer ›potentiellen Metalepse‹ sprechen.

12 W. J. THOMAS MITCHELL: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994, S. 152. – Zur Terminologie siehe die Artikel »Beschreibung« und »Descriptio« (beide von A.W. Halsall; übersetzt von Lisa Gondos). In: GERT UEDING (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 1994, Bd. 1, Sp. 1495-1510; Bd. 2, Sp. 549-553.

13 Nur wenn man auf die Etymologie von *ek-phrazein* – ›aus-/heraus-sprechen‹ – zurückgeht, wäre man wieder bei der Denkfigur der (Personen-)Maske angelangt. So hat es JEAN H. HAGSTRUM in seinem Buch *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago 1958, S. 18) getan, darin freilich wenig Zustimmung in der Forschung gefunden.

14 Dies die 1917 von OSKAR WALZEL (in seinem »Beitrag zur Deutung kunstgeschichtlicher Begriffe«, so der Untertitel) geprägte Standardformel einer ›Kunst um der Kunst willen‹, die viel meint, aber wenig klärt.

15 ›Konsul‹ wird im folgenden synonym mit ›Sprecher‹ benutzt.

16 Vgl. Anm. 1.

10 »... aliud verbis aliud sensu ostendit aut etiam iterim contrarium« (QUINTILIAN: *Institutio oratoria*. Hrsg. von Helmut Rahn. Darmstadt 1972, VIII, 6, 44).

auch immer gearteten Transzendenz herstellen könne, wie sie die Romantik suchte, eine solche Erwartung kippt der Konsul mit allem Nachdruck. Statt zur Andacht bekennt er sich zur Verachtung und endet in Demütigung. So werden die Adressierten zwar auch überwältigt – aber nicht durch Staunen und Bewunderung, sondern indem sie unterworfen und gedemütigt werden. Wie aber begründet der Text diese Verachtung?

Bevor ich eine Antwort versuche, möchte ich ein paar Hinweise zur Textgenese vorausschicken: Eich war im Herbst 1963 durch Skandinavien gereist und hatte Munchs Bild Ende Oktober in Oslo gesehen. Das Gedicht entstand am 2. Dezember 1963, also aus der Erinnerung an einen optischen Eindruck. Auch der Leser muß das konkrete materiale Bild entweder erinnern oder sich durch eine Reproduktion vergegenwärtigen. Das Gedicht trägt nichts zur Veranschaulichung bei, da wir es mit einer schwachen, wenn nicht verweigerten Repräsentation des Visuellen (im Sinn von *evidentia* oder *hypotyposis*) zu tun haben, aber mit einem starken Sprechakt. Der zielt auf Provokation, Opposition, Negation, Paradoxie – und zwar bereits im ersten Satz, wenn der Konsul die Farben, denen er seine Existenz verdankt, aufruft und negiert zugleich.

Exkurs I: Die Welt aus Farben

Würde man für die Hypothese, daß die Welt aus Farben bestehen könnte, ein Kontext-Paradigma erstellen, so könnte man beispielsweise an Goethes *Farbenlehre* erinnern, mit ihrem Optimismus einer »sinnlich-sittlichen Wirkung« der Farben. Oder an deren Propagator Rudolf Steiner, dem wiederum das expressionistische Manifest von Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (1912) maßgebliche Impulse verdankt. Ein weiterer Kandidat wäre der französische Chemiker Chevreul, der glaubte, eine universelle Grammatik der Farben gefunden zu haben,¹⁷ und der damit für die impressionistischen Maler zu einer Schlüsselfigur wurde. Auch der Gründervater der Malerei der klassischen Moderne, Paul Cézanne, könnte genannt werden mit seinem Ziel, »die Welt in Malerei zu verwandeln«, jenem Heilsverspre-

chen gegenüber dem Ingenieursgeist des 19. Jahrhunderts.¹⁸ Der Schweizer Augusto Giacometti ging schließlich noch einen Schritt weiter, wenn er die Farben an Elementargesetze gekoppelt verstand: »Es war mir immer, [...] als ob es ein Leben der Farben an sich gäbe, das schon vor der Welt der Gegenstände da war und davon die Gegenstände ihre Farbe entlehnen.«¹⁹ Und Hofmannsthals *Zurückgekehrter* sollte erwähnt werden, vielleicht der erste literarische Fall, der durch das Erlebnis der Farben eines ihm unbekannteren Malers, van Gogh, aus seiner tiefen Depression gerissen wurde.²⁰ Schließlich hat Eich selbst verschiedentlich auf den Umstand hingewiesen, daß unsere unzureichende Wahrnehmung uns nur einen Teil der Welt der Farben sichtbar macht, daß wir z.B. Infrarot und Ultraviolett nicht sehen können.²¹

Was Sandberg verachtet, ist nicht nur alles dies, es ist – das sagt uns das Subjekt des ersten Satzes – bereits das schwebende Gedankenspiel von dessen Möglichkeit. Und zwar vermutlich deshalb, weil daran ein Modus von Erkenntnis gekoppelt ist, der Hierarchien depotenziert. Denn die Welt aus Farben könnte eine Welt vor den Dingen und vor der Sprache sein; oder auch »parallel dazu«, wie Cézanne sagt. Dies wäre nicht zuletzt die Utopie eines Feldes, in dem Herrschaftsbeziehungen nur schwer gedacht werden können. Eine Welt aus Farbe als Gestalt zu denken, verhindert den manipulativen Zugriff auf die Dinge. Ihre Negation, die Welt ohne Farbe, wäre das Chaos, die Welt ohne Bild (wenn man Bild als die Dinstinktion in Form und Farbe faßt). D.h. der Konsul hat einen sicheren Instinkt dafür, wie Bemächtigung funktioniert. Deshalb durchkreuzt er den Entwurf einer Farbwelt mit einem eigenen Konjunktiv²² bzw. mit dem Potential zweier wirkmächtiger Energien: »Eis« und »Hitzegrade«. Mit ihnen könnte er

18 Vgl. WALTER HESS: *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cézanne bis Mondrian* (1953). Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1981. München 1993, S. 178.

19 *Die Farbe und ich*. Zürich 1934. Zitiert nach: HESS, *Das Problem der Farbe* (Anm. 18), S. 155.

20 HUGO VON HOFMANNSTHAL: *Das Erlebnis des Sehens. Aus den Briefen des Zurückgekehrten* (1907). Vgl. dazu URSULA RENNER: »Die Zauberschrift der Bilder«. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg 2000.

21 *Rede vor den Kriegsblinden* (1953; GW IV, 437). Vgl. auch die Rede *Der Schriftsteller vor der Realität* (1956): »Wir wissen, daß es Farben gibt, die wir nicht sehen, daß es Töne gibt, die wir nicht hören« (GW IV, 441). – Zum Thema der Farben bei Eich vgl. auch MICHAEL KOHLENBACH: *Günter Eichs späte Prosa. Einige Merkmale der »Maulwürfe«*. Bonn 1982, S. 152-174.

22 Zum Konjunktiv vgl. Eichs kurzen Prosatext *Konsultation* (GW I, 374).

17 MICHÈLE EUGÈNE CHEVREUL: *De la loi de contraste simultané des couleurs*. Paris 1839 (dt. unter dem Titel: *Farbenharmonie in ihrer Anwendung bei der Malerei, bei der Fabrikation farbiger Waren aller Art*. Stuttgart 1840).

Aggregatzustände ändern: zum einen durch Sublimierung (Metalle verdampfen lassen, heißt, Materie durch Hitze verflüssigen und in Gas verwandeln), zum anderen durch Konservierung (ewiges Eis). Für beide Extreme, das der radikalen Verflüssigung wie der totalen Verfestigung, gilt, daß sie menschliches Leben abtöten. Die mythische Phantasie hat deshalb die Hölle mit ihnen ausgestattet.

Exkurs II: Extreme

Erprobt und in ihren Auswirkungen beobachtet wurde die extreme Hitze von den Amerikanern – am 6. August 1945 explodierte »Little Boy«, die erste militärisch eingesetzte Atombombe, bei der in Hiroshima 140.000 Menschen umgebracht wurden; drei Tage später zündete man über Nagasaki eine zweite Bombe. Sie hieß *Fat Man*, und diesem »fetten Mann« fielen etwa 70.000 Menschen zum Opfer. Die Wirkung der Atombombe wird seither für die Zone 1 so beschrieben: »Extreme Hitze bis hin zur Verdampfung von Metallen; Überdruck: 1,7 bar; Windgeschwindigkeit 500 km/h«. Als »Wirkungen auf den Menschen« heißt es: »Nahezu 100% Todesfälle.«²³ Auch wer das metonymische Sprachspiel mit der Fettleibigkeit nicht so weit treiben will: Eichs Konsul Sandberg jedenfalls hat ein infernalisches Bedürfnis, Metalle zum Verdampfen zu bringen.

Nun wäre es unangemessen, in Eichs Sprecher schlicht eine Verkörperung des Bösen zu sehen. In ihm artikuliert sich ja auch Widerspruch gegen eine totalisierende harmonistische Reaktion, und in seinem selbstreflexiven »Umkehrschub« – »sieh mich doch an« – nisten ja auch Züge einer anarchistischen Melancholie.²⁴ Für den Anarchismus eines Bakunin, dem Günter Eich sich nah gefühlt und dem er mit seinen *Maulwürfen*, *Hausgenossen* und *Huldigung für Bakunin*²⁵ ein Denkmal gesetzt hat, sind Extreme – als Antidot von Stillstand und Ruhe – Bedingung der Möglichkeit von Revolution. Bakunins Frühschrift *Die Reaktion in Deutschland – Ein Fragment von einem Franzosen* (1842) endet mit dem Satz: »Laßt uns also dem ewigen

23 <http://www.m-ww.de/enzyklopaedie/strahlenmedizin/atombombe.html> (am 1. 10. 2004). – Vgl. dazu auch Eichs sarkastische *Radium*-Gedichte (GW I, 215–218).

24 Vgl. dazu SUSANNE SCHULTE: *Standpunkt Ohnmacht. Studien zur Melancholie bei Günter Eich*. Hamburg 1993.

25 GW I, 312f. und 318.

Geist vertrauen, der nur deshalb zerstört und vernichtet, weil er der unergründliche und ewig schaffende Quell alles Lebens ist. – Die Lust der Zerstörung ist zugleich eine schaffende Lust!«²⁶

In einer vergleichbar radikalen Ambivalenz präsentiert sich im Munch-Museum in Oslo auch Munchs »Rollenspiel« *Selbstporträt in der Hölle* von 1903 (Abb. 3).²⁷ Es zeigt den Künstler vor einem dynamisch-feurigen, in die Flächen Schwarz und Rot aufgeteilten Hintergrund; mit einem unheimlichen Blick starrt er aus dem Bild heraus auf den Betrachter, Insaße jenes Unortes der Spaltung und Vernichtung, der keine Versöhnung kennt.

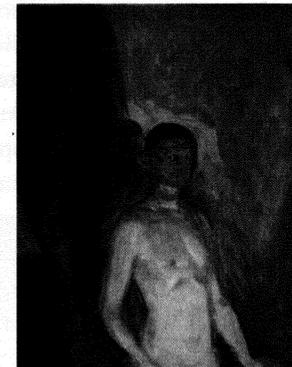


Abb. 3: EDVARD MUNCH: *Selbstporträt in der Hölle* (1903), Oslo, Munch-museet

Wer der »Fürst«, mit dem Eingangszitat von Schopenhauer gesprochen, ist, der aus Eichs Rollengedicht spricht, läßt sich nicht dingfest machen. Aber seine Absichten sind strukturiert über eine Opposition. Sein Widerpart sind Erkenntnisfragen und Farben, das, was ihn selbst hervorgebracht hat. Sein eigener Beitrag zur Schöpfung dagegen wäre das, was Materie verwandelt – chemische oder physikalische Prozesse. Sie sind radikal, sie sind unversöhnlich und sie sind Medien ebenso der Veränderung wie des Todes.

Indem der Sprecher in Eichs Gedicht sich offensiv an den Betrachter wendet – »Sieh mich doch an« – lenkt er den Blick zurück auf sich selbst. Er schaut – gebrochen durch den Blick des anderen – auf sein eigenes dämo-

26 Vgl. MICHAEL BAKUNIN: Die Reaktion in Deutschland (1842). In: M.B.: *Philosophie der Tat*. Auswahl aus seinem Werk. Eingeleitet und hrsg. von Rainer Beer. Köln 1968, S. 61–96, S. 95f. An anderer Stelle im Text zitiert Bakunin den »Apokalyptiker« (Offb. 3,15–17), der den »Vermittelnden seiner Zeit« entgegenhält: »Ich weiß deine Werke, daß du weder kalt noch warm bist. Ach, daß du kalt oder warm wärest. / Weil du aber lau bist und weder kalt noch warm, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde. / Du sprichst: Ich bin reich und habe gar satt und bedarf nichts; – und weißt nicht, daß du bist elend und jämmerlich, arm, blind und bloß« (ebenda, S. 87). – Günter Eich hat Bakunin, so ILSE AICHINGER, »geliebt« und verehrt. I.A.: *Anarchie muß wieder werden, muß viel weiter gehen*. In: JÜRGEN SERKE (Hrsg.): *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Hamburg 1979, S. 90–101, S. 98. – Bakunins Schrift entfaltete eine enorme Wirkung in avantgardistischen, sozialkritischen Künstler- und Intellektuellenkreisen seit der Jahrhundertwende um 1900. Vgl. dazu DIETER SCHOLZ: *Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840–1920*. Berlin 1999, S. 293f.

27 Vgl. KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER und ANTONIA HOERSCHELMANN (Hrsg.): *Edvard Munch. Thema und Variation*. Ausstellungskatalog Albertina. Wien 2003, S. 335.

nisch-optimistisches Image zurück und arbeitet so an seiner eigenen Kritik und Entzauberung: »ein Albtraum von Zuversicht, / Erfolg in Hosenbeinen / und spitzen Schuhen«. ²⁸ D.h. die Bildfigur, auf die der Betrachter schauen soll, ist ihrerseits Betrachter – und zwar 1. ihrer selbst, 2. der Aktanten in den für sie inszenierten (divinen) »Komödien des Todes« und 3. derer, für die sie den Speichel sammelt.

In der grotesken Verdoppelung der Groteske, ²⁹ wie sie etwa die Marionettenmetaphorik von Lenz über Büchner ³⁰ in die moderne Dramatik eingeführt hat, wie wir sie aber auch aus der Prosa Kafkas kennen, verweist der Sprecher einerseits auf sich selbst als Erfolgstyp, dem die Komödien des Todes vorgeführt werden, ³¹ andererseits auf sich als einen Albtraum ohne Ende. Hier spricht ein hybrider »Selbstenttäuscher«, ³² der sich in seiner ganzen changierenden Potenz aus- und bloßstellt und depotenziert.

28 Der Epilog von Eichs Hörspiel *Träume* (GW II, 383) hatte noch offensiv politisch kontextualisiert: Die weit entfernten »Stätten, wo das Blut vergossen wird« und wo »das Entsetzliche geschieht«, werden genannt, Korea und die Bikini-Inseln in den Zwischentexten (zu suchen allerdings ausdrücklich in den Herzen der Hörer). Eine Dekade später, im *Konsul Sandberg*, bleibt die Bildung von Subtexten ins Ermessen des Lesers gestellt.

29 Vgl. die vielzitierten Worte Dürrenmatts: »Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymos Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungehalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genauso wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: Aus Furcht vor ihr.« Dürrenmatt hatte dies im Anschluß an Überlegungen zum *Besuch der alten Dame* in den *Blättern des Deutschen Schauspielhauses* in Hamburg, 1956/57 (Heft 5) veröffentlicht (hier zitiert nach WOLFGANG KAYSER: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek 1960, S. 131).

30 Vgl. etwa Camilles Satz: »Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht, und die seligen Götter lachen ewig, und die Fische sterben ewig, und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?« GEORG BÜCHNER: *Dantons Tod*. In: G.B.: *Werke und Briefe*. München 1988, S. 129. Vgl. auch Eichs *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises* (1959; GW IV, 443–455).

31 Vgl. Eichs Gedicht *Divina Commedia*: »[...] in der Abwesenheit / des Mitleidens / wirklich divin« (GW I, 263). Die Theater- und Marionettenmetaphorik im Zeichen eines Teufel-Gottes oder Drahtziehers findet sich vielfach bei Eich – bis hin zur Gattung der »Marionettenspiele«.

32 Der Begriff in Anlehnung an Ludwig Feuerbachs »universalen Selbstenttäuschungsakt«, jene Umkehr-Therapie gegen den (religiösen) Illusionismus.

Der Gestus, den der Konsul hier einfordert und selbst praktiziert (Maulwürfe werfen ja durchaus Sandberge auf), ist der der Subversion. *Sub-vertete* – das Von-unten-nach-oben-Kehren, Umkehren, (Um-)stürzen, Vernichten ³³ – bezeichnet eine ganze dynamische Skala zwischen Veränderung, Anarchie und Vernichtung. Es ist eine Haltung und ein Begriff, der, im Kontext von Hegel und Marx gelesen, in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts und im Vorfeld der Studentenunruhen hochaktuell war. Eine Beschreibung des »Homo Subversivus« erschien im selben Monat, in dem Eichs Gedicht entstand, in dem Heft *Unverbindliche Richtlinien 2* in der von Dieter Kunzelmann 1963 gegründeten »Subversiven Aktion«. Die Einladung zur Gruppe stand im Zeichen des Satzes von Breton: »Mit dieser Welt gibt es keine Verständigung: wir gehören ihr nur in dem Maasse [!] an, wie wir uns gegen sie auflehnen«. ³⁴ Es ist ein Satz, der sich auch an den subversiven Geist eines Bakunin anschließt. ³⁵

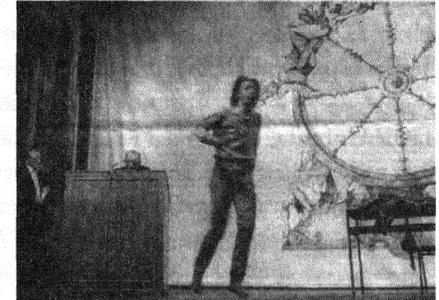


Abb. 4: 1968 wurde die Literatur unterbrochen: Martin Walser, Günter Eich und der Aktionskünstler Hans Imhoff. Foto: Barbara Klemm (FAZ).

33 Eichs etwas spätere Kurzprosatexte der *Maulwürfe* stehen in diesem Zusammenhang. Der Maulwurf bezeichnet Subversion und Revolution. Bei Karl Marx (im Rückgriff auf Shakespeare und Hegel) heißt es im *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte*: »Aber die Revolution ist gründlich. Sie ist noch auf der Reise durch das Fegefeuer begriffen. Sie vollbringt ihr Geschäft mit Methode. [...] Sie vollendet erst die parlamentarische Gewalt, um sie stürzen zu können. Jetzt, wo sie dies erreicht, vollendet sie die Exekutivgewalt [...], um all ihre Kräfte der Zerstörung gegen sie zu konzentrieren. Und wenn sie diese zweite Hälfte ihrer Vorarbeit vollbracht hat, wird Europa von seinem Sitze aufspringen und jubeln: Brav gewählt, alter Maulwurf!« MARX/ENGELS: *Werke*. Bd. 8. Berlin (Ost) 1960, S. 196. In Hegels *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (1805–1809) hatte es geheißt: »[...] nur der Geist ist Fortschreiten. Oft scheint er sich vergessen, verloren zu haben; aber innerlich sich entgegengesetzt, ist er innerliches Fortarbeiten – wie Hamlet vom Geiste seines Vaters sagt, »Brav gearbeitet, wackrer Maulwurf« –, bis er, in sich erstarkt, jetzt die Erdrinde, die ihn von seiner Sonne, seinem Begriffe, schied, aufstößt, daß sie zusammenfällt. / [...] Auf sein Drängen – wenn der Maulwurf im Innern fortwühlt – haben wir zu hören und ihm Wirklichkeit zu verschaffen [...].« GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL: *Werke*. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 20. Frankfurt am Main 1971, S. 456, S. 462. – Eich am nächsten ist wohl wiederum Bakunin, der »diesen alten Maulwurf« ebenfalls zitiert: BAKUNIN, *Die Reaktion in Deutschland* (Anm. 26), S. 94. Zur Geschichte der Metapher vgl. ALFRED OPITZ und ERNST-ULRICH PINKERT: *Der alte Maulwurf. Die Verdammten (unter) dieser Erde. Geschichte einer revolutionären Symbolfigur*. Berlin 1979.

Bleibt man beim Sprechakt, so vollzieht auch der eine subversive Volte: Der Imperativ »Sieh mich doch an« verweist metatextuell auf die *enargeia*,³⁶ das rhetorische Verfahren, das aus dem *Zuhörer* einen *Zuschauer* macht. *Enargeia* bezeichnet die Kraft der Sprache, mentale Bilder zu schaffen. Es geht also zum einen, semantisch, um die Anweisung, die Augen zu öffnen, (optische) Zeichen zu lesen, statt (blind) einem Glaubensappell zu folgen – um das Wachsamkeit und Aufmerksamkeit gebietende *enarges* dieser schillernden Gestalt (›von Glanz umgeben, aus sich selbst leuchtend‹). Zum anderen geht es um das inszenierte Paradox, etwas sehen zu sollen, was nicht da ist – die durchgestrichene Repräsentation mithin.

Paradox ist auch, daß der Konsul als Gefangener seines Mediums – »Ich bleibe auf deiner Leinwand« – harmlos und gefährlich zugleich ist. Diese fatale Unfreiheit verbindet ihn semantisch und intertextuell mit der mit dem Absurden spielenden klassischen Moderne – man denke an Ilse Aichingers Erzählung *Der Gefesselte*, an Dürrenmatts prothetisierte *Alte Dame* und an die Protagonisten Samuel Becketts.³⁷ Ahnherren solcher Existenzweisen sind die durch ›Verwandlungen‹ gefesselten und bedrohten Figuren Kafkas. Eichs Sandberg steht als schillernder Untoter und Dissident des Konsenses in einer solchen Reihe. Sie läßt sich mit Hilfe von Eichs ›imaginärem Familienalbum‹ bis zu Büchner zurückverlängern, unter Einschluß wiederum

34 Vgl. FRANK BÖCKELMANN und HERBERT NAGEL (Hrsg.): *Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*. Frankfurt am Main 2002, S. 119–121. Günter Eich selbst hat sich an Happenings der späten sechziger Jahre beteiligt (vgl. Abb. 4).

35 Bakunin hat aus der negativen Seinsbeschaffenheit der Welt eine permanente Notwendigkeit zur Veränderung abgeleitet: Der Mensch könne, schreibt er, die »äußere Welt nicht entbehren, weil er nur in ihr leben und auf ihre Kosten sich nähren kann; und gleichzeitig muß er sich gegen sie schützen, weil diese Welt ihn immer vernichten zu wollen scheint. / Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, bietet uns die natürliche Welt das mörderische Bild eines erbitterten und ewigen Ringens, des *Kampfes ums Dasein*. Nicht allein der Mensch ist zu bekämpfen: [...] Alle Dinge die sind tragen in sich wie er [...] den Keim ihres eigenen Untergangs und sozusagen ihren eigenen Feind – dasselbe natürliche Schicksal, das sie zugleich erzeugt, erhält und zerstört – [...] so daß die natürliche Welt als eine blutige [...] Tragödie betrachtet werden kann. Sie ist der fortwährende Schauplatz eines Kampfes ohne Gnade und Ruhe.« MICHAEL BAKUNIN: *Philosophische Betrachtungen ueber das Gottesphantom, ueber die wirkliche Welt und ueber den Menschen*. In: M.B.: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. Berlin 1921, S. 225f.

36 Vgl. FRITZ GRAF: Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike. In: GOTTFRIED BÖHM und HELMUT PFOTENHAUER (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 145.

37 Becketts Roman *Murphy* beginnt mit seinem auf dem Schaukelstuhl angeschnallten Protagonisten, und auch die meisten von Becketts anderen Figuren sind physisch an ihre Existenzweise ›gefesselt‹.

Bakunins, der sein Freiheits- und Lebenskonzept gegen den Technokraten und Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts gerichtet hatte, jenen »festgehaltenen[n] Schatten eines lebendigen Wesens«.³⁸ So einer ist auch Sandberg: Einerseits hat er Teil am Lebendigen – Gelächter und Spucke –, andererseits ist er unentrinnbar an die Leinwand gebunden, Produkt jener Welt der Farbe und Repräsentation, die er verachtet.

Der Geist, der provoziert, bläst sich auf und verneint sich, eine riesige Sprechblase, gefüllt mit Verachtung. Dieser *circulus vitiosus* ist nicht Teil einer Figurenpsychologie, sondern – wie der komplexe Sehbefehl zeigt – Teil eines performativen Sprechaktes. Das »Sieh mich doch an« zielt als Handlungsaufforderung gegen den Schlaf der Hoffnungsvollen. Statt auf Botschaft und *evidentia* – Anschaulichkeit – setzt er auf die *enargeia*, eine aus dem Akt des Sehens gewonnene Dynamik.

Günter Eich hat im Jahre 1967 seine eigene Rolle als Künstler so beschrieben:

Ich weiß nicht genau, ob ich eine Funktion habe in der Literatur, aber ich habe eine gewisse Absicht, und zwar die Absicht des Anarchischen, denn mit allem was ich schreibe, wende ich mich im Grunde gegen das Einverständnis mit der Welt, nicht nur mit dem Gesellschaftlichen, sondern auch mit den Dingen der Schöpfung, die ich also ablehne. Ich bin in diesem Sinne auch gegen das Nichtänderbare und finde es nicht weise, sich damit abzufinden, daß diese und jene Dinge in der Welt existieren, und das ergibt [...] das Negative in mir und ich würde sagen, dieses Negative hat durchaus ein Recht, und wenn Sie so wollen, ist dieses damit auch etwas Aufbauendes, denn das Establishment wird ja immer ärger [...] und es wäre doch gut, wenn man sich darüber klar wäre, daß die Zementierung aufgehoben werden kann, solange wie möglich und hoffentlich überhaupt.³⁹

Wer verneint, beweist, daß er die Kraft zum Widerstand hat. Im Sinne eines solchen ›Negativitätshabitus‹ weigert sich das Gedicht von Günter Eich, ein Gedicht über ein Bild von Edvard Munch zu sein. Es verwandelt eine aus dem (Nach-)Bild generierte subversive Potenz kreativ um. Indem er dem stummen Bild (der malerischen Repräsentation), eine dröhnende Stimme (dramatische Performanz) verleiht, entwirft Eich ein verstörendes ›Gesicht‹, eine hybride Mischung aus Prosopon und Alptraum, das sich gegen Taten-

38 MICHAEL BAKUNIN: Gott und der Staat (1871). In: M.B.: *Philosophie der Tat* (Anm. 26), S. 161.

39 GW IV, 410.

losigkeit und Indifferenz richtet. Es ist ein Appell, den Eichs Texte vielfach artikulieren. So auch ein ›Bildgedicht‹ mit dem Titel *Japanischer Holzschnitt*:

Ein rosa Pferd,
gesäumt und gesattelt, –
für wen?

Wie nah der Reiter auch sei,
er bleibt verborgen.

Komm du für ihn,
tritt in das Bild ein
und ergreif die Zügel!⁴⁰

Verglichen damit ist Eichs *Munch, Konsul Sandberg* gnadenlos unanschaulich. Aber indem der Sprecher seine eigene mediale Bedingtheit derart dialektisch reflektiert und inszeniert, erweist er sich als eine veritable Kunst-Figur – eine obskure Allegorie des Widerspruchs, die ihr Einverständnis mit den Dingen der Schöpfung gekündigt hat und ihrer Festschreibung als Allegorie mit allen Mitteln entgegentritt. Man könnte sie mit Fug und Recht als eine in ihrer figuralen Latenz – »ich bleibe auf deiner Leinwand« – sich einrichtende Gestalt nennen.⁴¹ Sie ist kein Abbild, keine Halluzination und mehr als ein immaterielles Phantasma, das gegenwärtig ist, ohne für Gegenwart gehalten zu werden. Insofern diese Kunst-Figur als starkes manifestes grammatikalisches Subjekt auftritt, spricht sie und verspricht eine Face-to-face-Aktion der Verhöhnung: Gelächter über das Sterben der anderen Geschöpfe, Speichel für ihre illusionären Hoffnungen. So jedenfalls sagt sie es.

40 GW I, 99.

41 Vgl. dazu MENKE, Allegorie, Personifikation, Prosopopöie (Anm. 9), S. 59.