

**Leitmotive im 20. Jahrhundert:
Körper, Maschine und Tod
Zur symbolischen Artikulation in Kunst und
Jugendkultur**

Dissertation zum Erwerb
des Grades eines
Dr. Phil.

im Fachbereich 2
(Erziehungswissenschaft, Psychologie, Sport- und
Bewegungswissenschaften)
an der Universität-Gesamthochschule Essen

vorgelegt von
Anja Seifert, Dipl.-Päd.

Geburtsort
Buchen/Odenwald

Datum der Disputation: 18.07.02

Erstgutachter: Prof. Dr. Wilfried Breyvogel
Zweitgutachter: Prof. Dr. Heinz Sühnker

**„Es giebt noch eine andere Welt zu entdecken -
und mehr als eine!
Auf die Schiffe ihr Philosophen!“**

(Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*)

Gliederung

1. Einleitung	7
1.1 Zum Gegenstand der Untersuchung	7
1.2 Zur Fragestellung	11
1.3 Zum Forschungsstand	17
1.4 Zum methodischen Vorgehen	18

Teil A: Das Subjekt im Kontext von Körper, Maschine und Tod

2. Körpervorstellungen	22
2.1 Zur Geschichte des Körpers	22
2.2 Zur symbolischen Funktion des Körpers	24
2.3 Zum Verhältnis Körper und Subjekt.....	29
2.3.1 Der Mensch als Subjekt.....	29
2.3.2 Das Verschwinden des Subjekts.....	33
2.4 Der zivilisierte Körper: Elias	38
2.4.1 Macht und Umformung der Körper.....	38
2.4.2 Tabuisierung von Körper und Sexualität	40
2.4.3 Vom Fremdzwang zum Selbstzwang	45
2.5 Die Illusion des einheitlichen Körpers.....	48
3. Körper und Tod	57
3.1 Mythos und Tod	57
3.2 Der menschliche und der göttliche Körper	62
3.3 Vom Lärm der Totengräber: Nietzsche	67
3.3.1 Die dionysische Kultur	67
3.3.2 Der ‚Tod Gottes‘	71
3.3.3 Die Umwertung aller Werte	74
3.3.4 Der Wille zur Macht.....	76
3.3.5 Der Übermensch und die ewige Wiederkehr des Gleichen.....	79
3.4 Eros und Thanatos: Freud und Bataille.....	86
3.4.1 Das Lustprinzip	86
3.4.2 Der Todestrieb.....	89
3.4.3 Der orgiastische Tod	94
3.5 Tabuisierung des Todes: Baudrillard.....	97
3.5.1 Tod und Tauschprozeß	97
3.5.2 Natürlicher Tod und Opfertod.....	102

4. Mensch und Maschine.....	106
4.1 Die Körpermaschine	106
4.2 Von der Moderne zur Postmoderne	104
4.3 Theorie der Geschwindigkeit: Virilio	113

Teil B : Avantgardistische Künstlerbewegungen

5. Im Rausch der Geschwindigkeit: Die Futuristen.....	121
5.1 Das futuristische Zeitalter	121
5.2 Hymne an die Maschine	123
5.3 Die Ästhetik der Geschwindigkeit	125
5.4 Das Spiel mit Geschwindigkeit und Tod	129
5.5 Die futuristische Stadt.....	130
5.6 Futuristische Kriegsverherrlichung.....	132
5.7 Der neue Kentaure	134
6. Die Motive der Dadaisten	139
6.1 Dada ist das Nichts gegen den Krieg	139
6.2 Gegen eine entfremdete Welt	146
6.3 Dada und Nietzsche: Der neue Mensch.....	149
6.4 Gegenkunst im Maschinenzeitalter.....	152
7. Die Motive der Surrealisten.....	158
7.1 Von Dada zum Surrealismus	158
7.2 Die Entdeckung der Surrealität.....	160
7.3 Experimente mit dem Unbewußten	165
7.4 Das Motiv der Destruktion	170
7.4.1 Der Wahnsinn.....	170
7.4.2 Rausch und Droge	174
7.4.3 Die Faszination des Bösen	176
7.4.4 Selbstmord und Mord.....	183
7.5 Der surreale Körper	187
7.5.1 Der fragmentierte Körper	187
7.5.2 Der Körper im Film.....	190
7.6 Eros und Surrealismus:	194
7.6.1 Androgynität – Aufhebung der Geschlechterdifferenz	194
7.6.2 Mystifizierung der Frau.....	199
8. Die Alltagsrevolution der Lettristen und Situationisten.....	205
8.1 Zur Geschichte der Bewegung.....	205
8.2 Das entfremdete Ich in der Welt des Spektakels	208

8.3	Zur Nutzung der modernen Technik.....	216
8.3.1	Die Maschine als subversive Kraft.....	216
8.3.2	Die kreative Zweckentfremdung.....	218
8.3.3	„Détournement“ im Medium Film.....	221
8.4	Gelebter Existentialismus.....	224
8.5	Wahnsinn und das Ideal des frühen Todes.....	230
8.6	Der lettristische und situationistische Körper.....	234
8.6.1	Körper und „Détournement“.....	234
8.6.2	Der „umherstreifende“ Körper.....	235
8.6.3	Der situationistische Stadtkörper.....	239

Teil C: Jugendkultur

9.	<i>Von der Avantgarde zur Techno-Culture</i>	244
10.	<i>Die Eroberung des Stadtkörpers</i>	249
11.	<i>Techno als ästhetische Gemeinschaft</i>	255
12.	<i>Der Körper im Tanz</i>	259
12.1	Tanz und Jugendkultur.....	259
12.2	Die Inszenierung des erotischen Körpers.....	267
12.2.1	Körper und soziale Erfahrung.....	267
12.2.2	Techno-Ästhetik.....	270
12.2.3	Der tanzende Narziß.....	275
12.2.4	Body Image.....	278
12.2.5	Androgynität und Transsexualität.....	280
12.3	Der hypnotische Tanz.....	285
12.3.1	Tanz und Ritual.....	285
12.3.2	Das Glücksgefühl.....	290
13.	<i>Drogen, Musik und Stil</i>	296
13.1	Techno als Drogenkultur.....	296
13.2	Das Prinzip der Übersteigerung.....	304
14.	<i>Techno als Maschinenkultur</i>	308
14.1	Zur Geschichte der elektronischen Musik.....	308
14.2	DJ-Kunst.....	311
14.3	Die Avantgarde der DJ-Ingenieure.....	319
14.4	Techno Art.....	325
14.5	Subkultur und Massenkultur.....	320
15.	<i>Maschine, Tod und Wiederholung</i>	337

Teil D: Fazit und Ausblick

16. <i>Techno und Avantgardekunst</i>	344
16.1 Kulturelle Provokation durch Ästhetik	344
16.2 Kultur und das Symbolische	347
17. <i>Kultur, Maschine und Technologie</i>	351
17.1 Massenkultur und kulturelle Avantgarde.....	351
17.2 Maschine und Kunst	360
17.3 Strukturen der Postmoderne: Die Technosphäre	365
17.3.1 Die Auflösung von Raum und Zeit.....	365
17.3.2 Von der Realität zur Hyperrealität.....	369
17.3.3 Die virtuelle Umwelt: Der Cyberspace.....	373
17.3.4 Der Raver als Prototyp des überreizten Menschen	375
18. <i>Körper und Tod</i>	377
18.1 Die ekstatische Subversion	377
18.2 Das Motiv der Auflösung	379
18.3 Die Auflösung des Körpers.....	383
18.3.1 Rausch, Tanz und Tod: Die dionysische Energie	383
18.3.2 Der entgrenzte Körper: Sehnsucht nach Unsterblichkeit.....	389
18.3.3 Der neue Mensch: Die Menschmaschine.....	393
18.3.4 Körperauflösung in der postmodernen Kunst.....	396
19. <i>Zur Motivgleichheit in Avantgarde und Jugendkultur</i>	400
20. <i>Zur Aufgabe der Kulturpädagogik und Jugendforschung</i>	404
 Literaturverzeichnis	 407

„Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.“ (Francis Picabia)

1. Einleitung

1.1 Zum Gegenstand der Untersuchung

Kultur äußert sich stets in symbolischen Handlungen und schöpferischer Tätigkeit. Unsere Auffassung von Kunst und Kultur korrespondiert mit Vorstellungen von einem menschlichen Subjekt, das produziert und kulturell tätig ist. Es bedarf der Sichtweise des Symbolischen, um kulturelle Ausprägungen und Phänomene angemessen reflektieren zu können, eine Sichtweise, die weitgehend in der kulturpolitischen und kulturpädagogischen Praxis vernachlässigt wird. Kulturtheorie, Gesellschaftstheorie und Subjekttheorie stellen unterschiedliche Sichtweisen des gleichen Sujets – der Frage nach dem Menschsein im Kontext seiner kulturellen wie sozialen Determination – dar und müssen infolgedessen als sich ergänzende Theorien aufeinander bezogen werden.

Gegenstand dieser interdisziplinär ausgerichteten Untersuchung ist die künstlerische Avantgarde und die Jugendkultur im 20. Jahrhundert. Die gleichwertige Behandlung von avantgardistischen Künstlergruppen und Jugendkulturen resultiert aus einem Kunst- und Kulturverständnis, das an dieser Stelle skizziert werden soll. Jedes Kunstwerk ist Produkt menschlichen Handelns, jeder Künstler Teil einer Gesellschaft, deren Sozialisierungseinflüssen er ausgesetzt ist. Kunst ist damit eine Reaktion auf Gesellschaft und wird zum Ausdruck gesellschaftlicher Problemstellungen und Transformationsprozesse. Wenn Kunst symbolisches Handeln darstellt, erscheint es demnach sinnvoll, die Entstehungsgeschichte jedes Kunstwerks als Abfolge individuell gefällter wie gesellschaftlich mitgeprägter Entscheidungen zu betrachten, deren Ergebnis sowohl die Technik, als auch die Form und die inhaltliche Zielsetzung des Werks bestimmt (vgl. Thurn 1973, S.66). In den Institutionen der „offiziellen Kultur“ der modernen Gesellschaft – Galerien, Theater, Museen – wird primär der kulturelle Geschmack einer Minderheit als „freischwebende Ästhetik“, losgelöst vom lebendigen Kontext und dem alltäglichen Leben, tradiert. Von Interesse sind jedoch die Formen symbolischer Kreativität der „gewöhnlichen“ Alltagskultur, die Verwendung von Symbolen und Formen in gelebten Kulturen. Es muß darum gehen, den tatsächlichen Gebrauch von Symbolen in der gemeinsamen Kultur zu verstehen, ausgehend von der engen Verbindung zwischen symbolischer Kreativität und dem Alltäglichen. So weist der Kulturbegriff des *Centers for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) in Birmingham die enge traditionelle

Definition von Kultur, die sich ausschließlich auf Objekte bezieht, als unzureichend ab und wird stattdessen auf die Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt und damit auf die gesamte Lebensweise einer Gruppe angewandt. Kultur wird im Ansatz des CCCS – um eine Gleichsetzung von Kultur mit Sozialem zu vermeiden –, „nicht einfach als additiver Begriff, der Verhaltensweisen, Beziehungsmuster, Kommunikationsformen, Werte und Normen umfaßt“ interpretiert, sondern vielmehr „als analytisches Konzept, mit dessen Hilfe die Art und Weise entschlüsselt wird, wie gesellschaftliche Individuen, Gruppen und Klassen in einem spezifischen historischen Kontext das Rohmaterial ihrer sozialen und materiellen Existenz handhaben und umsetzen.“ (Clarke u.a. 1979, S.10) Eine Auseinandersetzung mit Kunst und Jugendkultur bedeutet stets eine Reflexion über Gesellschaft, da das Subjekt als kulturell Handelndes sich bewußt und unbewußt auf diese bezieht. Kunst und Jugendkultur artikulieren, wenngleich in unterschiedlicher Intention und Ausprägung, im symbolischen Ausdruck gesellschaftliche Problemstellungen und suchen kreativ nach Lösungsstrategien. In alternativen Lebensentwürfen, Brüchen aber auch in der Alltagsflucht geht es um eine gelebte Gesellschaftskritik und um die Teilhabe an gesellschaftlich relevanten Themen. Kunstbewegungen wie Jugendkulturen bewegen das starre Zeichensystem, in dem sie Normen und Werte hinterfragen und neue Wege sichtbar machen. Gleichsam auf „magische Weise“ wird der Versuch unternommen, die psychische und soziale menschliche Realität durch symbolische Eingriffe zu verändern. Um den Menschen in seiner kulturellen, sozialen und psychischen Determination begreifen zu können, bedarf es eines mehrperspektivischen Zuganges. Kulturtheorie, Gesellschaftstheorie und Subjekttheorie können hierbei einander als sich gegenseitig ergänzende Bezugsquellen der Interpretation dienen. Ähnlich kommt der Vertreter der britischen Cultural Studies Stuart Hall in seinem Essay *Identität und Differenz*¹ zu dem Schluß:

„Wir können das Psychische nicht direkt in das Gesellschaftliche und Kulturelle hineinlesen. Dennoch können gesellschaftliches, kulturelles und politisches Leben allein in Beziehung zu den Strukturen des unbewußten Lebens verstanden werden.“ (Hall 1999, S.85, Hervorhebung im Original)

Eine Analyse aller vorfindbaren kulturellen Phänomene des 20. Jahrhunderts in einem historischen Abriß kann und soll hier nicht geleistet werden, vielmehr sollen in dieser Arbeit exemplarisch kulturelle Bewegungen aus den Bereichen Kunst und Jugendkultur untersucht werden, zwischen denen eine innere Kohärenz

¹ Hall, St.: Identität und Differenz. In: Engelmann, J. (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt/Main und New York 1999, S.83-98.

besteht. Als Deutungshorizont des angestrebten Kulturvergleiches dient hierbei die moderne und postmoderne Subjekt- und Gesellschaftstheorie.

Ein erster Bereich der vorliegenden Untersuchung bezieht sich auf die künstlerische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, hier ist im besonderen die sogenannte Avantgarde der Moderne sowie die spätere lettristische und situationistische Bewegung anzuführen. Der historischen Avantgarde des Futurismus, Dadaismus und Surrealismus kommt im Prozeß der beginnenden Moderne eine Schlüsselposition zu. Die europäische Avantgarde entstand als Ausdruck eines kulturellen Wandlungsprozesses, der das 20. Jahrhundert nachhaltig prägen sollte. Die entstehende Moderne forderte dem Subjekt eine große Anpassungsleistung ab, so artikulierten sich in der zeitgenössischen Kunst und Kultur deutlich die veränderten Wahrnehmungsvoraussetzungen. Die moderne Avantgarde wollte keine neue Kunsttradition begründen, vielmehr eine Verbindung zwischen Kunst- und Lebenspraxis herstellen. Die französischen Lettristen und Situationisten knüpften an die avantgardistische Tradition ihrer Vorgänger an. Es handelt sich bei der lettristischen bzw. situationistischen Bewegung – obschon zahlenmäßig klein – um eine Gruppierung mit bedeutender Folgewirkung. Anfang der 50er Jahre wurde die Lettristische Internationale von Künstlern, Intellektuellen und Jugendlichen gegründet, die sich 1957 in die Gruppe der Situationistischen Internationale transformierte und während der Mai-Revolution 1968 in Paris erneut in die Öffentlichkeit trat. Die Situationisten setzten sich ähnlich wie die Futuristen vor ihnen mit den Möglichkeiten einer künstlerischen Maschinen- und Technologienutzung auseinander. Deutlich artikulierten sie in ihrer Kritik – die jener der Frankfurter Schule ähnelt – ihren Überdruß an der kapitalistischen Gesellschaft und an der Massenunterhaltungsindustrie. Der Situationismus war die (Lebens-)Haltung, die sie dagegen stellen wollten. Die Provokation der Kulturavantgarde der Futuristen, Dadaisten, Surrealisten und Lettristen/Situationisten erfolgte zu weiten Teilen durch unmittelbare Aktionen, durch ästhetische Provokation wie durch provokative Manifeste und theoretische Abhandlungen. Der Avantgardebegriff korrespondiert hierbei mit der Kategorie des Neuen, die Avantgardisten stehen somit als Vorreiter, Vordenker, Pioniere, als Sozialrevolutionäre mit künstlerischen Ausdrucksformen, als Provokateure für das Neue. Der Begriff des „Neuen“ – wie er von Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Peter Bürger u.a. verstanden wird – bezeichnet einen Bruch mit der „alten“ Kunst und die Suche nach neuen Verfahren, neuen Techniken, neuen Materialien, und damit nach einer neuen (künstlerischen) Tradition. Avantgardistische Strömungen setzten sich stets als „Wegbereiter des Neuen“ mit den Anliegen der Zeit auseinander. Analog dem

Ahnen Dadaismus lassen sie sich als „Gesamtreaktion“ als „Antwort der ganzen Persönlichkeit auf die undefinierbare Herausforderung unserer Zeit“ interpretieren und stellen damit mehr als „nur eine rationalistische und ästhetische Reaktion“ dar. (Huelsenbeck 1957, S.106)

Ein zweiter wichtiger Untersuchungsbereich dieser Arbeit stellt die Jugendkultur dar. Jugendkultur und Avantgarde des 20. Jahrhunderts nutzen beide in ihrer gesellschaftlichen Provokation ästhetische Mittel. Im Gegensatz zu einer bewußten gegenkulturellen, provokativen Artikulation, wie sie in den künstlerischen Avantgardebewegungen der Futuristen, Dadaisten, Surrealisten und Lettristen bzw. Situationisten anzutreffen ist, findet die der Jugendkulturen mehrheitlich unbewußt und symbolisch statt. Jugend entstand als neue Kategorie in der Nachkriegszeit und stellt somit eine Äußerung gesellschaftlicher Veränderung dar (vgl. Clarke u.a. 1979, S.40). Seitdem bildeten sich stets neue Jugendstile heraus. Natürlich gab es auch vor 1945 Jugendkulturen, beispielsweise die Wandervogelbewegung, Wilde Cliques im Berlin der zwanziger Jahre, Jugendbanden oder auch die Hitler-Jugend, doch ist es sinnvoll, Jugendkultur, wie wir sie heute verstehen, mit den Halbstarcken beginnen zu lassen. Waren es in den 50er Jahren der Rock'n'Roll, die Halbstarcken, die Rocker, die Teds, die Beat Bewegung und die Existentialisten oder in den 60er Jahren die Beatkultur, die Hippies, die Mods und die Skins, kamen in den 70er Jahren die Stile Disco, Punk, Graffiti und ab den 80ern die Jugendkulturen HipHop und Techno bzw. House hinzu. Die führende Jugendkultur seit den 90er Jahren ist die Techno-Culture². Techno bezeichnet sowohl eine musikalische Richtung, verkürzt ausgedrückt computer-erzeugte Musik, als auch die von ihr ausgehende Bewegung, der sich circa 2,5 Millionen Jugendliche nahe stehend fühlen und die somit keine unbedeutende Stilerscheinung mehr darstellt. Das signifikant Neue der Techno-Culture ist zum einen die enge Vernetzung von Kommerz und Jugendkultur, zum anderen – vor allem im symbolischen Ausdruck – die Textlosigkeit und die Dominanz des Rhythmus innerhalb der Musik. Den Nimbus einer „rebellierenden“ Jugend verfehlt die Techno-Culture, dennoch läßt sich die Techno-Culture als Jugend-Stil der Gegenwart in die Linie der Provokation der etablierten Gesellschaft integrieren, in der auch Futuristen, Dadaisten, Surrealisten, Lettristen, Situationisten, Beat Bewegung und Hippie-Culture stehen. Das gemeinsame Element der Kulturavantgarde des 20. Jahrhunderts – gleich ob Jugendkultur oder Kunstbewegung – ist der symbolische Widerstand

² Im Folgenden werde ich den Techno- und House-Stil zusammenfassen und unter dem Begriff der Techno-Culture subsumieren. Gleichfalls werde ich die englische und deutsche Terminologie Kultur/Culture äquivalent verwenden.

durch Ästhetik, die Negation des bürgerlich-institutionellen Verständnisses von (Hoch-)Kultur und damit die Infragestellung gesellschaftlicher Werte. Ein dreiviertel Jahrhundert nach den Dadaisten trifft die Techno-Culture ähnliche Vorwürfe wie die avantgardistischen Vorfahren, denen Jahrzehnte zuvor Simplizität und Primitivität nachgesagt wurden:

„Der Dadaismus wurde im allgemeinen aus sehr verständlichen Motiven von allen abgelehnt, die in ihm einen Angriff auf die ‚heiligsten Güter der europäischen Zivilisation‘ sahen. Diese Art Menschen waren (und sind) Konventionalisten, die sich nicht vorstellen können, daß sich Werte ändern. Sie betrachten die Kultur als ein Absolutum. Es muß so sein, wie es ihnen von Eltern und Großeltern überliefert worden ist. Jede Änderung wird als Gotteslästerung angesehen.“ (Huelsenbeck 1957, S.95f.)

Von der Techno-Culture werden künstlerische Einflüsse der Avantgarde aufgenommen und in einer neuen Variation, unter kreativer Verwendung moderner Technologie, fortgeführt. Um sich dem Phänomen Techno annähern zu können, bedarf es einer mehrperspektivischen Sichtweise: Die Techno-Culture läßt sich im Spannungsfeld zwischen Massenkultur und Avantgarde verorten und verweist gleichzeitig als Körper-, Tanz- und Maschinenkultur auf Strukturen der gegenwärtigen Postmoderne.

1.2 Zur Fragestellung

Ausgehend von der Artikulationsfunktion von Kultur lassen sich in Avantgardebewegungen wie in Jugendkulturen gesellschaftlich relevante Themen wiederfinden, die hier symbolisch verhandelt werden. Damit finden wir dort auch jene Themen wieder, mit denen sich die moderne und postmoderne Philosophie im theoretischen Diskurs beschäftigt, soweit es sich um anthropologische Schlüsselthemen handelt. Die Frage danach, was der Mensch, der sich von Geburt an mit einer biologischen, materiellen und sozialen Umwelt auseinandersetzen muß, seinem Wesen nach sei, scheint in der Gegenwart schwieriger denn je beantwortbar. Eine erste Fragestellung dieser Arbeit konzentriert sich darauf, was die „großen Menschheitsthemen“ des 20. Jahrhunderts für unsere Gesellschaft sind und wie diese im theoretischen Diskurs abgehandelt werden. Welche Argumentationen sind zentral? Gesetzt den Fall, im Durchgang durch die moderne und postmoderne Subjekttheorie und Philosophie finden sich Motive, die sich als Leitmotive für das 20. Jahrhundert charakterisieren ließen, muß dann weiter gefragt werden, inwiefern sich diese auf der kulturellen Ebene deuten lassen. Anders formuliert, wie lautet die philosophische Fragestellung, auf die

Kultur eine Antwort sucht? Welche Entwicklungen und Bedeutungsverschiebungen können in der Übersignifikanz der kulturellen Artikulation abgelesen werden?

Für die Bestimmung möglicher Leitmotive für das 20. Jahrhundert, die als Kristallisationspunkte der Kulturanalyse dienen können, ist es notwendig, uns noch einmal die Voraussetzungen, unter denen sich die moderne Gesellschaft bilden konnte, zu vergegenwärtigen. Mit der Industrialisierung begannen sich Stadt-, Bevölkerungs- und Arbeitsstrukturen sowie kulturelle Ausdrucksformen zu ändern. Der Weltbezug des Städter wurde zunehmend abstrakter, sinnliche und „echte“ Erfahrungen konnten in einer entfremdeten Umwelt nicht mehr gemacht werden. Der Mensch der Moderne wurde mit vielfachen Neuerungen konfrontiert, die das Alltagsleben von der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert an zunehmend veränderten und das Subjekt in eine tiefe Krise stürzten. Fortschritt in Technik und Wissenschaft und die Entstehung der Großstädte veränderten das bislang gültige Wirklichkeitsverständnis; das traditionelle Menschen-, Gesellschafts- und Weltbild brach in sich zusammen.

Als wichtige Theoretiker des 19. Jahrhunderts setzten sich, wenngleich verschiedenen Prämissen folgend, Karl Marx und Friedrich Nietzsche mit den Rückwirkungen des gesellschaftlichen Wandels auf das Subjekt auseinander. Schon früh analysierte Karl Marx für das beginnende Industriezeitalter das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine. Erkennend, daß mit der Einführung der Maschine der Industrialisierung der traditionelle Arbeitskörper in vielen Bereichen überflüssig wird, charakterisiert Marx die Maschine als Transformator menschlicher Arbeitskraft. Der Industrialisierungsprozeß mit seinen Maschinenparks dient nach Marx der Akkumulation des Reichtums einiger Industrieller, während das Gros der Arbeiter zur Maschine degradiert wird. Der leblose Gegenstand der Maschine steht für materiell gewordene, tote menschliche Arbeitskraft, die Maschine wird somit selbst zum toten Menschen. So schreibt Karl Marx Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts im Kapitel *Die entfremdete Arbeit*³:

„Die Arbeit produziert Wunderwerke für die Reichen, aber sie produziert Entblößung für den Arbeiter. Sie produziert Paläste, aber Höhlen für den Arbeiter. Sie produziert Schönheit, aber Verkrüppelung für den Arbeiter. Sie ersetzt die Arbeit durch Maschinen, aber sie wirft einen Teil der Arbeiter zu einer barbarischen Arbeit zurück und macht den andren Teil zur Maschine.“ (Marx in: Oelmüller/Dölle-Oelmüller/Geyer 1985, S.192)

³ Marx, K.: Die entfremdete Arbeit. In: Oelmüller, W./Dölle-Oelmüller, R./Geyer, C.-F. (Hg.): Philosophische Arbeitsbücher. Band 7. Diskurs: Mensch. Paderborn, München, Wien und Zürich 1985, S.189-202.

Sieht Marx das Mensch-Maschine-Verhältnis zu Recht kritisch, herrscht doch im 19. Jahrhundert überwiegend ein Technik- und Fortschrittsoptimismus vor, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch steigern sollte. So hat für den Begründer der futuristischen Bewegung Filippo Tommaso Marinetti, der sich auf Nietzsches Ideal des Übermenschen bezieht, die futuristische Bewegung die Aufgabe „die unmittelbar bevorstehende Identifikation des Menschen mit der Maschine vorzubereiten.“ (Marinetti ohne Jahr, S.108) Euphorisch bezieht er 1909 in seinem *Manifest des Futurismus*⁴ technischen Fortschritt und Kunst aufeinander und verherrlicht den Krieg. Die futuristische Avantgarde äußert in zahlreichen Manifesten den Wunsch nach Verschmelzung mit der Maschine, die Trennung zwischen Mensch und Maschine müsse aufgehoben werden, um in der Synergie die ersehnte Unsterblichkeit als „mechanischer Mensch“ zu erlangen.

Die moderne Avantgarde, die wir zum Gegenstand unserer kulturvergleichenden Studie nehmen, ist sowohl vom Krisensyndrom der Jahrhundertwende als auch von Nietzsches Philosophie geprägt. Ausgangspunkt für dessen Bildung des Übermenschen ist der „Tod Gottes“, mit dem der Mensch selbst zum Gestalter, Schöpfer und Zerstörer seines Weltbildes wird. Die „Umwertung aller Werte“ stellt den Menschen vor neue Aufgaben, dem Übermenschen kommt hierbei die Funktion der kulturellen und moralischen Neuordnung des Lebens zu. Der Mensch soll sich, so Nietzsche, selbst überwinden, um eine höhere Stufe des Menschseins zu erlangen, um so zum Übermenschen zu werden. Der „Wille zur Macht“ ist neben der Idee des Übermenschen ein weiterer wichtiger Bestandteil von Nietzsches Philosophie, die sowohl die Geisteswissenschaft als auch die Kunst des 20. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusste. Wie es Walter Kaufmann in seiner fundierten Nietzsche-Rezeption⁵ systematisiert darstellt, gibt es in Nietzsches Philosophie der Macht *einen* bestimmenden Grundtrieb des Menschen, den „Willen zur Macht“, der nicht nur den Menschen in seinem Sein bestimmt, sondern auch das gesamte Universum steuert. Nietzsches Überlegungen zum Grundtrieb des Menschen, zum Geschlechtstrieb und zur Triebsublimierung, weisen in weiten Zügen eine große Ähnlichkeit zu Sigmund Freud und der psychoanalytischen Psychologie auf. Auch benutzen beide die Terminologie des Sexualtriebes, wohl wissend daß die Begrifflichkeit eine aggressive Konnotation im Gegensatz zur gemäßigeren Formulierung des erotischen Triebes beinhaltet. Bei Freud ist der Dualismus von Lebens- und Todestrieb bestimmend, der Kampf der Giganten prägt den Menschen in seinem Subjektsein, in seinem Denken,

⁴ Marinetti, F. T.: Manifest des Futurismus (1909a). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.75-80.

⁵ Kaufmann, W.: Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist (1974). Darmstadt 1988.

Fühlen und Handeln. Im Dualismus zwischen Leben und Tod siegt hierbei stets der Tod. Anknüpfend an Freuds Todestriebthese, die er in *Jenseits des Lustprinzips*⁶ etablierte, beschäftigten sich nachfolgend neben anderen Jean Baudrillard, Georges Bataille und Gilles Deleuze mit der Setzung von Eros, Todestrieb und Wiederholung. Seit Freud steht die Wiederholung als Metapher für den Tod. Vergewärtigen wir uns an dieser Stelle, daß die Funktionsweise jeder Maschine auf dem Prinzip der Wiederholung basiert gleichwie die Wiederholung auch das Grundprinzip von Rhythmus und Tanz darstellt.

Zeitgenössische amerikanische, französische und deutsche Philosophen verkünden seit den Endsechzigern die Auflösung des Subjekts, das Verschwinden einer Denkform, die die Geistesgeschichte seit der Schwelle zur Neuzeit bestimmte. Abgeleitet von Nietzsches Setzung vom „Tod Gottes“ wird nun der „Tod des Subjekts“ und die Auflösung des menschlichen Körpers, der sich nun nicht mehr in Abgrenzung zum göttlichen Körper definieren kann, zum Schwerpunkt des postmodernen Diskurses um den Menschen. Neben Jean Baudrillard gehören die französischen (Post-)Strukturalisten Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Félix Guattari, Gilles Deleuze und Michel Foucault sowie Paul Virilio zu den bedeutenden französischen Theoretikern, die sich mit der Subjekttheorie auseinandersetzen, um auf unterschiedliche Weise Antworten auf die Frage nach Motiven des Bedeutungswandels und der Bedeutungsverschiebung zu geben. So diagnostiziert Paul Virilio die zunehmende Beschleunigung und Überreizung des Menschen, sein Interesse gilt hierbei den Rückwirkungen der technologischen Veränderungen auf das Subjekt, den Veränderungen in Sinneswahrnehmung und Bewußtsein, die mit der Technologieentwicklung einhergehen. Virilio stellt den Zusammenhang zwischen Geschwindigkeit und Tod her, für ihn ist die „Schnelligkeit einer Gattung“ stets ein „Hinweis auf einen frühzeitigen Tod“, sie stellt sowohl eine „Ursache für zahlreiche psychische Störungen“ als auch einen „wesentliche[n] Wirkungsfaktor beim Altern“ dar. (Virilio 1994, S.90f.)

Für Peter Bürger, der seit den siebziger Jahren zur historischen Avantgarde arbeitet und zu den führenden deutschen Subjekttheoretikern gehört, stellt die Sinnproduktion, gleich ob es sich hierbei um eine diesseitige oder jenseitige, transzendente Sinngebung handelt, ein zentrales Merkmal des Subjekts dar. Das moderne Subjekt will Sinn produzieren, es kann nicht umhin, „seinem Leben Sinn zu geben. Der Diskurs des Subjekts ist eine Maschine der Sinnproduktion, die vor

⁶ Freud, S.: *Jenseits des Lustprinzips*. Wien 1923.

nichts Halt macht. Noch dem Tod vermag sie Sinn abzugewinnen, indem sie ihn als Tod *für* etwas auslegt.“ (Bürger 2000, S.59, Hervorhebung im Original)

Der Körper, die Maschine und der Tod werden zum Kristallisationspunkt des Subjekt-Diskurses der Kultur- und Subjektphilosophie des 20. Jahrhunderts, die sich thematisch mit den Bedingungen des Wandels von der Moderne zur Postmoderne und der Frage der Rückwirkung auf das Subjekt beschäftigt. Wenn wir nun die These aufstellen, daß Körper, Maschine und Tod die Leitmotive des 20. Jahrhunderts darstellen, muß im Hinblick auf unseren Untersuchungsbereich weiter gefragt werden, in welchen Formen und Ausprägungen eine kulturelle Auseinandersetzung mit dem Körper, der Maschine und dem Tod stattgefunden hat bzw. stattfindet. Ist eine Motivgleichheit künstlerischer Avantgarde und Jugendkultur im 20. Jahrhundert erkennbar? Inwiefern läßt sich der Diskurs um Körper- und Subjektauflösung, der die Theoriedebatte der letzten Jahrzehnte maßgeblich bestimmte, auf der Ebene der Kultur wiederfinden und inwieweit läßt sich ein eindeutiger Entwicklungsprozeß überhaupt konstatieren?

Als Arbeitsthese kann formuliert werden, daß die reale, kreative und symbolische Auseinandersetzung mit dem Tod – nichts anders impliziert der Terminus der Auflösung – ein zentrales Merkmal in der künstlerischen Avantgarde und in der Jugendkultur des 20. Jahrhunderts darstellt. Der symbolischen Artikulation der Leitmotive kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu. Betrachten wir den Begriff des Symbolischen genauer. Das Symbol verbindet die gegenständliche mit der nicht-gegenständlichen, der imaginären oder geistigen Welt. Als einer der wichtigsten Theoretiker setzte sich Ernst Cassirer mit der Bedeutung des Symbolischen auseinander. Cassirer zeigt auf, daß symbolische Formen Resultat und Reaktion des Individuums auf seine Umwelt darstellen. Mehr noch: Wirklichkeitserfahrung und Wirklichkeitsbewältigung korrespondieren mit symbolischer und kreativer Aneignung bzw. Auseinandersetzung. Folgen wir der Idee des Symbolischen, ist zu untersuchen, wie sich die symbolische Auseinandersetzung auf der Ebene des Körpers artikuliert. Welche Bedeutung hat das Symbolische als Ausdrucksfähigkeit des Körpers? Ist diese Ausdrucksfähigkeit im Sinne einer Befreiung oder negativ im Sinne einer Beherrschung zu deuten? Nietzsches spannungsgeladener Kulturbegriff gründet sich auf der Korrelation zweier polarer Grundtriebe, die er mit den Götternamen Apollon und Dionysos benennt. Dionysos steht für den Rausch, das Destruktive und das Unbewußte, während Apollon die Klarheit, Schönheit und das Bewußte repräsentiert. In den rauschhaften Festen zu Ehren des Gottes Dionysos wird, der

Darstellung Nietzsches in *Die Geburt der Tragödie*⁷ folgend, der Mensch mit dem Menschen sowie mit der Natur ausgesöhnt und „das Subjektive verschwindet ganz vor der hervorbrechenden Gewalt des Generell-Menschlichen, ja des Allgemein-Natürlichen.“ (Nietzsche, KSA 1, S.555) In der außerhalb des Alltäglichen liegenden Erfahrung wird

„[j]eder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflatterte. Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.“ (ebd. S.29f.)

Bezogen auf unseren Untersuchungsgegenstand ist danach zu fragen, inwiefern in der Avantgardenkultur und in der Jugendkultur eine Beschäftigung mit dem Wilden, dem Triebhaften, dem Naturhaften, dem Ekstatischen, jenen Elementen die Nietzsches Kulturbegriff miteinschließt, erfolgt. Gibt es noch Reste des Dionysischen in einer Kultur, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend in Richtung Massenkultur und Medienkultur entwickelte bedingt durch Prozesse der Industrialisierung, die vor Kultur nicht halt machen? In den Ausdrucksformen der avantgardistischen Künstlergruppen der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten, die im ersten Drittel des Jahrhunderts agierten und im expressiven Lebensstil der Lettristen und Situationisten der 50er und 60er Jahre wird die Auseinandersetzung mit dem Dionysischen deutlich. Auch die Raver der gegenwärtigen, stark konsumorientierten Techno-Culture beschreiben Gefühle des „Davonfliegens“ und des ekstatischen „Abhebens“. Es läßt sich die Linie der „mystischen Einheitsempfindung“ durch Musik, Tanzekstase und Rausch ziehen von den von Nietzsche beschriebenen Dionysos-Festen bis zum Rave der Gegenwart, Veranstaltungen der Techno-Culture, in denen im stundenlangen Tanzen auf elektronische Musik Zeit- und Raumgrenzen bedeutungslos werden, nicht zuletzt durch die unterstützende Wirkung synthetischer Drogen.

⁷ Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. In: Colli, G./Montinari, M. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band I. München 1999. Im Folgenden abgekürzt als KSA 1.

1.3 Zum Forschungsstand

Die historische Avantgarde der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten wurde in der Forschungsliteratur in den letzten Jahrzehnten ausführlich untersucht, exemplarisch sollen hier die neueren Arbeiten von Sylvia Brandt (1995), Hansgeorg Schmidt-Bergmann (1993) Hermann Korte (1994) und Peter Bürger (1974; 1978; 1987; 1992; 1996) angeführt werden. Als Geschichtsschreiber der Situationisten ist der Kunsthistoriker Roberto Ohrt ausgewiesen, der mit *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst* (1990) eine umfassende Studie veröffentlichte.

Birgit Richard befasst sich in ihrer Dissertation *Todesbilder in Kunst und jugendlichen Subkulturen der Gegenwart* (1995) mit den Jugendsubkulturen Gruffies und der Industrial Culture, die ihren Stil durch eine direkt artikulierte Todesaffinität konstituieren. In der Darstellung des Todes in der Bildenden Kunst bezieht sie sich auf die Arbeiten moderner Künstler und Gegenwartskünstler (Joseph Beuys, Hermann Stamm, Robert Longo, Arnulf Rainer, Robert Morris, Rudolf Bowie, Heike Ruschmeyer, Gerhard Richter, Christain Boltansk).

In der Techno-Forschung legte neben diversen Arbeiten des Jugendforscherteams um den Dortmunder Soziologen Ronald Hitzler, Gabriele Klein mit ihrer Habilitationsschrift *Electronic Vibration. Pop – Kultur – Theorie* (1999) eine umfassende kulturtheoretische Abhandlung des Jugendphänomens Techno vor. Weder Hitzler u.a. noch Klein stellen die Techno-Culture in den generellen Kontext einer historischen oder kulturvergleichenden Sichtweise. Ulf Poschardt betrachtet in seiner *DJ-Culture* (1995) das Phänomen des DJ-ing sowohl in seiner historischen Dimension (von den Anfängen in den 50ern bis heute), als auch in Ansätzen in einer methodischen und kulturtheoretischen Grundlegung. Weitere signifikante Arbeiten zur Technoszene sind die von Anz/Walder (1995); Lau (1995); Maaz (1994); Pesch (1995); Richard (1995); Tiefenbach (1993). Der Amerikaner Greil Marcus zeigt in einer kulturvergleichenden Arbeit *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts* (1989) Parallelen zwischen Dadaisten, Situationisten und Punk auf. Vergleichende Arbeiten zwischen avantgardistischen Künstlergruppen und Jugendkulturen des 20. Jahrhunderts, die sich motivisch mit subjekttheoretischen Prämissen des 20. Jahrhunderts beschäftigen, existieren bislang nicht. Wenngleich zahlreiche Publikationen zur historischen Avantgarde und zur modernen und postmodernen Jugendkultur vorhanden sind, fehlt es doch an vergleichenden interdisziplinären Betrachtungen unter der formulierten Fokussierung.

1.4 Zum methodischen Vorgehen

In der nachfolgenden Untersuchung soll die Präsomtion, daß Körper, Maschine und Tod die bestimmenden Motive im 20. Jahrhundert darstellen und ihnen in der Moderne und Postmoderne eine große kulturelle Bedeutung zukommen, geprüft werden. Als Verständnisgrundlage der komplexen Fragestellung dient uns die moderne und postmoderne Kultur- und Subjektphilosophie. Die interdisziplinär ausgerichtete Arbeit gliedert sich in vier Teile.

Im **Teil A: Das Subjekt im Kontext von Körper, Maschine und Tod** werden wir die philosophische, soziologische und psychoanalytische Auseinandersetzung um den Menschen in seiner Beziehung zu Körper, Maschine und Tod genauer in den Blick nehmen und uns dabei auf zentrale Aspekte konzentrieren. Es soll dargestellt werden, daß ähnlich wie Menschenbild und Weltbild Vorstellungen über Körper und Tod keine festen Größen darstellen, sondern vielmehr Wandlungsprozessen unterworfen sind. Mit einer Veränderung der Körpervorstellung korrespondiert gleichfalls die Veränderung der Todesvorstellung in den letzten Jahrhunderten. Der menschliche Körper ist stets kultureller Körper, ist historisch und sozial geprägt. Die Art und Weise, wie das Subjekt seinen individuellen Körper wahrnimmt, welche Vorstellungen über die eigene Körperlichkeit es hat, wie sich das Körper-Subjekt-Verhältnis ausgestaltet, ist weder statisch, noch für alle Kulturen identisch. Individuelle Körperlichkeit und Gesellschaftskörper stehen in einem reziproken Verhältnis, Tendenzen einer Körpernähe oder Körperdistanz des Subjekts sind Rückwirkung eines allgemeinen Sozialkörpers. Der Körper ist nie nur ein rein individueller, sondern stets auch gesellschaftlich produzierter, der Körper wird zum Ort sozialer Erfahrung (Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Michel Foucault Georg Simmel). Mit dem von Nietzsche proklamierten „Tod Gottes“ wird sich, wie zu zeigen ist, das Körper- und Subjektverständnis maßgeblich ändern, die Rückwirkung des göttlichen Körpers auf den menschlichen Körper wird an Aussagekraft verlieren.

In einem zweiten und dritten Abschnitt der Arbeit werden ausgehend von den Futuristen bis zur Techno-Culture die Motive künstlerischer Avantgarde und Jugendkultur im 20. Jahrhundert untersucht. Im **Teil B: Avantgardistische Künstlerbewegungen** erfolgt eine fokussierte Stilanalyse der futuristischen, dadaistischen, surrealistischen und der lettristischen bzw. situationistischen Bewegungen. Die motivische Auseinandersetzung mit dem Körper, der Maschine und dem Tod wird zum Kristallisationspunkt unseres Kulturvergleiches. Gehen wir davon aus, daß Körper, Maschine und Tod sich als Leitmotive für das 20.

Jahrhundert bestimmen lassen, so kann in der sich anschließenden kulturvergleichenden Studie die kulturelle und jugendkulturelle Auseinandersetzung mit diesen Topoi untersucht werden, um diese Beziehung eingehend zu prüfen und unsere Annahme zu erhärten oder gegebenenfalls fallenzulassen. Als Hauptquellen der Kulturanalyse dienen uns neben der Auswertung signifikanter Primär- und Sekundärquellen die theoretischen Interpretationsstränge aus dem ersten Teil der Arbeit. Der **Teil C: Jugendkultur** umfaßt die differenzierte Stil-Analyse der Techno-Culture unter Rückbezug auf die Geschichte der Jugendkultur nach dem Zweiten Weltkrieg und einer Analogienbildung zur historischen Kulturavantgarde des 20. Jahrhunderts. In der dichten Beschreibung der Techno-Culture werde ich gleichfalls empirische Daten aus narrativen und teil-standardisierten Interviews, die ich 1997 mit Techno-DJs bzw. Techno-Musikern aus dem Ruhrgebiet durchführte, verwenden. In den Interviews wurde eine Selbstdarstellung der Szene durch Szenemitglieder intendiert. Es wurden im neutralen bis weichen Interviewstil ausschließlich offene Fragen gestellt. Der geringe Grad der Standardisierung wurde gewählt, um „eine natürliche und realitätsnahe Kommunikation“ zu erreichen, da das Interpretieren der Zusammenhänge zwischen individueller Einstellung und sozialer Umwelt im Forschungsmittelpunkt stehen sollte. (Lamnek 1993, Bd.2, S.20) Da ich mir im Vorfeld einen Interview-Leitfaden erstellt hatte, waren mir alle Themenkomplexe (jugendkulturelle Biographie, Innenansicht der Szene, Selbstverständnis als DJ, Funktion der Szene im Alltag, Zukunftsvorstellungen u.a.) präsent, so daß ich mich als Interviewerin in der Fragestellung ohne fixierte statische Reihenfolge in einer notwendig situativen Anpassung auf den einzelnen Interviewee und dessen Wirklichkeitsdefinition einlassen konnte. Es soll der Versuch einer kontrastiven Darstellung unternommen werden, vorhandene Erklärungs- und Beschreibungsansätze der Theorie sollen einem empirischen Zugang gegenübergestellt werden, um Übereinstimmungen, aber auch Unterschiede aufzuzeigen und somit der vorgefundenen Komplexität innerhalb der Techno-Culture in einer differenzierten und auf unsere Themenstellung fokussierten Darstellung zu entsprechen.

Im **Teil D: Fazit und Ausblick** werden die Analysestränge zusammengeführt und bewertet. Sollte sich die These bestätigen, daß Körper, Maschine und Tod als Leitmotive für das 20. Jahrhundert stehen und daß diese sich in symbolischer und kreativer Weise auf dem Feld der Kultur artikulieren, ist weiter zu fragen, was daraus abgeleitet werden kann und welche Tendenzen für die Zukunft zu erwarten sind. Durch die Übersignifikanz in der Artikulation und durch die Stellvertreterfunktion der (jugend-)kulturellen Bewegungen können hier

Entwicklungslinien abgelesen werden, die eine größere Interpretationsweite aufweisen als nur auf den Mikrokosmos der eigenen Teilkultur zu verweisen. Die vorliegende Arbeit versteht sich als eine Art Kompendium der (jugend-)kulturellen Geschichte des 20. Jahrhunderts unter einer übergreifenden Fragestellung, die sich aus den vermuteten Leitmotiven moderner und postmoderner Kultur- und Subjektphilosophie ergibt. Ziel der Untersuchung ist es nicht, die historische Entwicklung der Kunst und Künstlerbewegungen oder die der Jugendkultur im 20. Jahrhundert nachzuzeichnen, es geht vielmehr um eine subjekttheoretisch fundierte Neuaktzentuierung der (jugend-)kulturellen Geschichte, die notwendig erscheint und in der Forschung bislang fehlt. Eine Übertragung der Erkenntnisse auf eine konkrete Praxis der Jugend- und Kulturarbeit kann in dieser Untersuchung nicht geleistet werden. Die Aufgabe dieser Arbeit besteht vielmehr darin, die theoretische Basis für ein tieferes Verständnis und einen erweiterten Deutungshorizont zu schaffen.

TEIL A

Das Subjekt im Kontext von Körper, Maschine und Tod

„Man kann vom Körper nicht loskommen.“
(Max Horkheimer/Theodor W. Adorno)

2. Körpervorstellungen

2.1 Zur Geschichte des Körpers

Die Auffassung vom menschlichen Körper hat sich analog zu den Veränderungen der Gesellschaft entwickelt. Lebewesen sind wie Symbolsysteme einem stetigen Wandlungsprozeß unterworfen. Körper und Körpererfahrung des Menschen sind integrierter Teil eines umfassenden dynamischen Prozesses. Es existiert keine allgemeingültige Definition des Körpers, es handelt sich vielmehr um ein sich kontinuierlich wandelndes und mehrdeutiges Körperverständnis. Körperlichkeit bedeutet stets individuelle wie kulturelle Körperlichkeit, Körpervorstellungen stehen immer in einem bestimmten historischen Kontext. Kulturelle Differenzen und Analogien lassen sich nur begreifen, wenn sie in Bezug zu historischen und kulturellen Prozessen gesetzt werden, das gilt für die „Geschichte des Körpers“ in der Gesamtheit, als auch für die des einzelnen. Jeder Körper kann auf eine „eigene“ Geschichte zurückblicken, so sind beispielsweise Frauen- und Männerkörper wie Körper unterschiedlicher Ethnien (auch heute noch) kulturell und sozial höchst unterschiedlich geprägt.

Dietmar Kamper und Christoph Wulf entwickeln in *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*⁸ die historischen Voraussetzungen für die Umformung des Körpers und stellen dar, daß es zu keiner Zeit ein homogenes historisches Körperverständnis gab und auch nicht geben kann. Sie verstehen ihren Ansatz vielmehr als „Lektüre einer Narbenschrift“, deuten den menschlichen „Körper als Gegenstand und Gedächtnis“ von historischer Gewalt. (Kamper/Wulf 1989, S.1) Kultur und Zivilisation sind die prägenden Determinanten unseres Verständnisses vom menschlichen Körper, vom Menschsein und vom Tod.

„Im Verlauf des abendländischen Zivilisationsprozesses haben sich viele verschiedene *Figuren des Körpers* herausgebildet. Als menschlicher hat er sich im Bezug zum Körper der Götter konstituiert; als männlicher bzw. weiblicher hat er sich aus der Geschlechterdifferenz und in einer geschlechtsspezifischen Machtverteilung geformt; als ein das Ganze widerspiegelnder Mikrokosmos ist er in Analogie zum Makrokosmos gesehen worden. Jede Figur des Körpers oder eines Teilkörpers wird von dem Kontext bestimmt, in dem sie Gestalt gewinnt.“ (ebd. S.2, Hervorhebung im Original)

⁸ Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989.

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno befassen sich im geschichtsphilosophischen Hauptwerk der kritischen Theorie *Dialektik der Aufklärung*⁹ mit dem „Schicksal des Körpers“. Sie verstehen die „Geschichte des Körpers“, die Geschichte der „menschlichen Instinkte und Leidenschaften“ und der „Verstümmelung“ des Körpers als die unbekannte, unterirdische Geschichte Europas (vgl. Horkheimer/Adorno 1998, S.246). Ähnlich wie Norbert Elias und Michel Foucault in ihren Arbeiten aufzeigen, daß gesellschaftliche Machtstrukturen das Verständnis von Körper, Sexualität sowie den Umgang mit dem Tod prägen und daß über den menschlichen Körper stets Macht ausgeübt wird, setzen sich auch Horkheimer/Adorno mit dem Körper in seinem Verhältnis zur Macht auseinander.¹⁰ Ihre Analyse einer Manipulation des Körpers beruht nicht zuletzt auf der von ihnen miterlebten jüngsten Vergangenheit, den Erfahrungen des Faschismus und der Judenvernichtung, die die Verbindung von Körper(manipulation) und Tod aufs Schrecklichste manifestiert. In der faschistischen Propaganda wurde der Körper verherrlicht – der Arierkörper zum Prototyp erklärt, Gesundheit, physische Stärke und Fruchtbarkeit wurden als Leitziele erklärt, der Frauen- wie der Männerkörper wurde trainiert –, gleichzeitig der nicht-erwünschte Körper in Arbeits- und Konzentrationslagern versklavt und vernichtet. Horkheimer und Adorno konstruieren das Bild einer Doppelbindung in Form einer Haßliebe zum Körper, für sie sind die zivilisatorischen Leistungen „das Produkt der Sublimierung, jener erworbenen Haßliebe gegen Körper und Erde, von denen die Herrschaft alle Menschen losriß.“ (ebd. S.248f.)

Der Mensch hat sich seinem Körper nicht entfremdet, sondern steht gegenteilig in einem so engen Verhältnis zu ihm, daß er sich von ihm gar nicht loszulösen vermag. Zwischen Geburt und Tod vollzieht sich die Entwicklung eines menschlichen Lebens, das unweigerlich mit dem Körper verknüpft ist. Bis zum Tod bleibt der Mensch mit seinem individuellen Körper verbunden. Der Körper wird von den Optimisten weiterhin als Garant der Individualität und authentischen Expressivität des Einzelnen gesehen, von den Pessimisten als „Objekt gesellschaftlicher Kontrolle, Disziplinierung und Unterdrückung.“ (Kamper/Wulf 1989, S.2)

⁹ Horkheimer, M./Adorno, Th. W.: *Dialektik der Aufklärung* (1944). Frankfurt/Main 1998.

¹⁰ Elias' *Über den Prozeß der Zivilisation* weist als soziologischer Forschungsansatz eine Nähe zur Frankfurter Schule auf, wie sie in den Vorkriegsjahren (z.B. von Max Horkheimer) vertreten wurde. Elias stellte ähnlich wie Max Weber und Emile Durkheim, und vor diesen bereits Karl Marx, seinen Untersuchungsgegenstand in einen übergeordneten, gesamtgesellschaftlichen Kontext (vgl. Kap. 2.4).

2.2 Zur symbolischen Funktion des Körpers

Die moderne Körpervorstellung, die die Dimension des Symbolischen integriert, konnte sich erst ab dem 19. Jahrhundert durchsetzen. Ein naturwissenschaftlich definierter Körperbegriff, der in seinen Grundzügen auf René Descartes zurückgeht, hatte großen Einfluß auf die Medizin – und zeigt sich sublim auch heute noch. Sein Verständnis vom Subjekt als ein sich konstituierendes im Denken sowie die von ihm formulierte Trennung in Körper und Geist beeinflussen das Körper- und Subjektverständnis bis in die Gegenwart.¹¹ Als Gegensatz zum rein biologistischen Verständnis des menschlichen Körpers steht die symboltheoretische Begriffsbestimmung, die die Ausdrucksfunktion von Eigenschaften hervorhebt.

Das Symbol stellt den „Schlüssel zum Wesen des Menschen“ dar, der Mensch erfasst die Wirklichkeit nicht an sich, sondern durch die Vermittlung der symbolischen Formen. Geistesgeschichtlich einflussreich war der philosophische Symbolbegriff des Erkenntnistheoretikers und Kulturphilosophen Ernst Cassirer, den er in seinem Hauptwerk *Philosophie der symbolischen Formen*¹² entwickelte. Cassirers philosophische Hauptthemen waren die symbolischen Formen, Sprache, Mythos, Religion sowie Kunst und Wissenschaft, später desgleichen Wirtschaft und Technik. Nach Cassirer existiert zwischen Mensch und Umwelt im Sinne einer Vermittlungsinstanz eine künstliche Sphäre aus Symbolen.

„Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wie die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt. Statt mit den Dingen hat es der Mensch nun gleichsam ständig mit sich selbst zu tun. So sehr hat er sich mit sprachlichen Formen, künstlerischen Bildern, mythischen Symbolen oder religiösen Riten umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit schöbe.“ (Cassirer 1990, S.50)

Dem Symbol kommt als Universalprinzip eine große Bedeutung zu, es stellt aufgrund „seiner allgemeinen Gültigkeit und Anwendbarkeit [...] das Zauberwort dar, das ‚Sesam, öffne dich!‘, das den Zugang zur menschlichen Welt, zur Welt der menschlichen Kultur, gewährt.“ (ebd. S.63)¹³ Das Symbol verweist

¹¹ Vgl. Kap. 2.3.

¹² Cassirer, E.: Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis (1923, 1925, 1929). Darmstadt 1973-75.

¹³ Weitere signifikante Ansätze in der Auseinandersetzung mit dem Symbolbegriff sind die von Sigmund Freud, Mircea Eliade, George Herbert Mead und C. G. Jung, die hier jedoch nur erwähnt werden können. Der Symbolbegriff findet interdisziplinär eine Anwendung in Geistes-, Sozial-, Religions- und Naturwissenschaften. Clifford Geertz beschreibt in *Dichte Beschreibung. Beiträge*

zeichenhaft auf etwas anderes, ein Zeichen oder Signal ist für Cassirer „mit dem Ding, auf das es sich bezieht, fest und eindeutig verbunden.“ (ebd. S.64) Ausgehend von einem zeichentheoretischen Ansatz bestimmt Cassirer auch das Körper-Seele-Verhältnis anhand der Funktionen der Zeichen, der Ausdrucksfunktion, der Darstellungsfunktion und der Bedeutungsfunktion. Im Verhältnis Leib und Seele erkennt Cassirer die symbolische Funktion wieder, wie er im dritten Teil seiner *Philosophie der symbolischen Formen* ausführlich darstellt:

„Das Verhältnis von Leib und Seele stellt das erste Vorbild und Musterbild für eine rein symbolische Relation dar, die sich weder in eine Dingbeziehung noch in eine Kausalbeziehung umdenken läßt. Hier gibt es ursprünglich weder ein Innen und Außen, noch ein Vorher oder Nachher, ein Wirkendes oder ein Bewirktes; hier waltet eine Verknüpfung, die nicht aus getrennten Elementen erst zusammengefügt zu werden braucht, sondern die primär ein sinnerfülltes Ganzes ist, das sich selbst interpretiert [...] Der eigentliche Zugang zum Leib-Seele-Problem wird erst gefunden, wenn einmal generell erkannt ist, daß Sinn-Verknüpfungen dieser Art es sind, auf denen auch alle Dingverknüpfungen und alle ursächlichen Verknüpfungen letztlich beruhen.“ (Cassirer, PSF III, S.117)

Die Idee einer symbolischen Relation als genetischem „Ursprung aller anderen dinglichen und kausalen Beziehungen“ wie sie von Cassirer konstruiert wird, zeigt Ähnlichkeit zu Merleau-Pontys Philosophie des Leibes, die dem Leib eine zentrale Position zukommen läßt. (Paetzold 1993, S.50)

„Die Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys stellt den Leib zentral. In allen Äußerungen der menschlichen Kultur spürt Merleau-Ponty die leiblichen Grundierungen auf. Seine Kritik gilt dem leibvergessenen Intellektualismus der westlichen Philosophie, ihr geht es um die faktische Funktion und die faktische Organisation der Kultur. Auch Cassirer sieht in der Leib-Seele-Polarität im Menschen den Ursprung aller weiteren symbolischen Ideationen. Doch wiederum findet man bei Cassirer neben einer phänomenologischen Facette bei der Deskription der menschlichen Erfahrung zugleich eine rationalistische, die letztlich auf Leibniz zurückzudatieren ist. So bricht, mit Merleau-Pontys Augen gesehen, der Tribut, den Cassirer dem Rationalismus zollt, der konsequenten Ausgestaltung einer Philosophie des Leibes wiederum die Spitze.“ (Paetzold 1993, S.127f.)

Leib und Körper beziehen sich auf unterschiedliche Aspekte des menschlichen Daseins, der Terminus Leib verweist auf die ganzheitliche Erfahrung, auf eine Leiberfahrung, auf eine direkte Beziehung zwischen Leib und Leben. Paetzold spricht vom „Leib, der wir sind und der unsere letzte endliche Wirklichkeit und Heimat ist“, während Merleau-Ponty davon abgeleitet etwa die Gegensatzpaare: Körper-haben und leibliches Sein; „leibliches Ich“ und „welthafter Leib“ aufstellt (vgl. ebd.). Für Merleau-Ponty ist der Leib „ein Ding, aber ein Ding, in dem ich

zum Verstehen kultureller Systeme ähnlich wie Ernst Cassirer menschliches Handeln als symbolisches Handeln, Symbolsysteme müssen „aus der Sicht der Handelnden“ dargestellt, Kultur als „symbolisches System“ verstanden werden. (Geertz 1983, S.22)

wohne“, der menschliche Leib ist nicht auf einen bestimmten physischen und menschlichen Bereich determiniert, sondern er reicht vielmehr „so weit, als die durch ihn erschlossene Kultur reicht.“ (Maier 1963, S.55; S.79)

Herbert Plügge grenzt anknüpfend an Merleau-Ponty in *Der Mensch und sein Leib*¹⁴ den naturwissenschaftlich-determinierten Körperbegriff ab zum Terminus der Leiblichkeit, um die unterschiedliche Bedeutungsebene hervorzuheben:

„Danach ist der Körper – wie ihn die klassischen Physiologen und Biologen sehen – ein morphologisch determiniertes und reguliertes Funktionssubstrat, wobei der Reizerfolg im Reflexbogen als Wirkung des physikalisch definierten Reizes beschrieben wird. Aber auch dort, wo der Reizerfolg als final determinierte Reaktion erkannt wird, wird der Reiz nicht in seiner *Bedeutung*, sondern in seinen physikalischen Bestimmungen definiert. Dadurch kommt es zu einer Isolierung des Organismus von allem ihm welthaft Begegnenden. Alles *Leibliche* dagegen ist als etwas nie fertiges, ständig neu Erstehendes, von der gegebenen Situation und ihrer Bedeutung entscheidend bestimmtes, von Gestalt zu Gestalt wechselndes, personales und mithin welthaftes Phänomen zu begreifen. [...] Alles *Leibliche* dagegen verwirklicht sich, ständig sich wandelnd in der Situation.“ (Plügge 1967, S.34f., Hervorhebung im Original)¹⁵

Als Ausdrucksmedium kommt jedem Körper eine symbolische Funktion zu, jeder Körper wird zum Zeichenträger und zum Mittler von Botschaften, die er aussendet. Gunter Gebauer analysiert in diesem Zusammenhang „die Transformation des Besitzes in symbolischem Ausdruck von Eigenschaften“ gleichsam als „*politischen* Prozeß“ (Gebauer 1982, S.313). So differenziert er in seiner Formulierungsweise zwischen „der Körper *besitzt* Eigenschaften“ und „der Körper *symbolisiert* Eigenschaften“ und beschreibt die Entwicklung vom „Körper als Besitzer von Eigenschaften“ über „die Demokratisierung der Körper“ hin zum „Körper als Ausdrucksmedium“ als eine historische (vgl. ebd., S.314ff.).

„Es wird folglich alles das als zum Körper zugehörig angesehen, was an seinem Ausdruck beteiligt ist. Unter diesem Aspekt wird der Körper-Begriff im Vergleich zum 16. Jahrhundert *ausgeweitet*; Bekleidung, Prothesen, Kosmetika, Präsentationsmittel und -techniken gehen in den modernen Begriff des Körpers ein. Unter einem anderen Aspekt erscheint er allerdings vergleichsweise eingeschränkt: Seine Herkunft, seine Geschichte, die Formung durch den Geist und die tägliche Arbeit verschwinden aus der Begriffs-Explikation.“ (ebd. S.319, Hervorhebung im Original)

¹⁴ Plügge, H.: *Der Mensch und sein Leib*. Tübingen 1967.

¹⁵ Wenngleich einige – v.a. ältere – Autoren zwischen Leib/Leiblichkeit und Körper differenzieren, übernimmt das Gros der gegenwärtigen Literatur den Körperterminus, ohne in der Begrifflichkeit zwischen Leib und Körper zu differenzieren. Das Wort Leib entwickelte sich hierbei aus der germanischen Bezeichnung für Leben. Ich werde mich im Folgenden auf den Körperbegriff beziehen, möchte jedoch hier anmerken, daß eine komplexe Differenzierung zwischen Leib und Körper in der Literatur vorhanden ist, nachzulesen etwa in Herbert Plüggens *Der Mensch und sein Leib*. Plügge bezieht sich in seinen Ausführungen, besonders im Kapitel *Über die Verschränkung von menschlicher Leiblichkeit und Körperlichkeit* auf M. Merleau-Ponty, der die Terminologie der Ambiguité zur Charakterisierung der menschlichen Leiblichkeit einführt, sowie auf H. Plessners *Die Stufen des Organischen* aus dem Jahr 1931. Ein Weglassen der Differenzierung zwischen Leib und Körper ist schlichtweg auch das Resultat eines Sprachwandels.

Neben dem physikalischen Körper existieren Körperbilder in einem eher philosophischen Sinne, die auch ohne plastische Wahrnehmbarkeit des Körpers transportiert werden können. Der moderne Körperbegriff verabschiedet die „quasi-biologische Auffassung“. So charakterisiert Gebauer den modernen Körper durch die folgenden fünf Merkmale:

- „(1) Der Körper wird segmentiert, d.h. in eine Menge isolierter Einzelsymbole zerlegt.
- (2) Die Körpereigenschaften werden als Ergebnisse von Anstrengungen aufgefaßt. Zwar wird das Rohmaterial ursprünglich durch die Natur gegeben, doch ist der Weg der Natur lenkbar und beeinflussbar.
- (3) Der Körper erhält einen Produkt-Charakter. Seine Eigenschaften können zum Teil mit Hilfe von Geld erstanden werden. Der Körper wird partiell von der Person ablösbar.
- (4) Die dargestellten Körpereigenschaften sind Bestandteile der Inszenierung von Personen. Sie werden als Ausdruck einer Persönlichkeit mit einer bestimmten Lebensweise, materiellen und geistigen Situation aufgefaßt.
- (5) In der körperlichen Inszenierung werden die geleisteten Anstrengungen zum Verschwinden gebracht (z.B. die Arbeit des Pflagens, das Training, das Abmagern, die Askese usw.). Der darstellende Körper umgibt sich mit einer mimetischen Sinnlichkeit, die in hohem Maße auf Einbildung beruht.“ (ebd.)

In der heutigen nachindustriellen Gesellschaft hat der Körper weitestgehend in der Arbeitsproduktion ausgedient. Der moderne Körper ist Zeichenträger, Symbolträger, Arbeits- und Freizeitkörper, sexueller Körper, um nur einige der möglichen Zuordnungen zu nennen, Christa Karpenstein-Eberbach bezeichnet den modernen Körper infolgedessen schlichtweg als „unleserlichen Körper“. Autoren wie Georg Simmel und Jean Baudrillard verwenden zudem im Rahmen ihrer Gesellschafts- und Subjekttheorie den Begriff des Körpers als Metapher für die Stadt.¹⁶ Er steht weiterhin als Bild für die Gesellschaft (Gesellschaftskörper), den Staat (Staatskörper) oder als Sprachkörper. Gert Mattenklott bezeichnet mit der Terminologie des Sprachkörpers folgendes:

„So ein Sprachkörper ist plastischer Leib nicht nur mit der Masse, die an ihm greifbar und faßlich ist, sondern auch mit seinem Negativ, dem, was er verdrängt, was er nicht sein soll oder sein will. Der Raum, den er selbst einnimmt, den kann oder soll kein anderer beanspruchen. Jedes Wort diese Sprachleibs erhält Klang und Farbe, also auch Bedeutung nicht nur in positiver, quasi vorzeigbarer Weise, sondern auch, indem er sich gegen Ungesagtes absetzt: nicht mehr Gesagtes oder noch nicht; ängstlich oder polemisch Gemiedenes, Unausprechliches auch durch Tabuisierung.“ (Mattenklott 1989, S.187)

Das spezifische Verhältnis zwischen Körper und Sprache stellt bei Gert Mattenklott ein ähnlich wichtiges Unterscheidungsmerkmal wie Klasse, Ethnie, Geschlecht, Alter, Beruf und Konfession dar. Sprache und Körper können darüber hinaus gleichgesetzt werden. In der Folge wird die Linguistik zur „linguistischen Theorie des Subjekts“ erweitert, um damit der Subjektbeschreibung zu dienen.

¹⁶ Vgl. Teil B, C und D.

Peter Weibel begründet die Anwendung der semiotischen Theorie in Bezug auf Körper und Subjekt mit der Vergleichbarkeit der „Koordination zwischen Laut und Bedeutung“ und „der Verbindung und Zuordnung von Körper und Subjekt.“ (Weibel 1997, S.31). Es handelt sich hierbei um eine entdeckte Ähnlichkeit mit weitreichender Folgewirkung in Bezug auf Kunst und Philosophie der Moderne, deutlich ablesbar etwa am Surrealismus oder am Lacanismus¹⁷. In der Übertragung des Erklärungsmodells für das Verhältnis zwischen Subjekt und Körper wird der Körper hierbei zum Signifikanten, das Subjekt zum Signifikat. Der Binarismus weiblich-männlich determiniert, so Weibel weiter, die Beziehung des Körpers zu seinem Geschlecht, das Subjekt wird konstituiert durch die sozial erzwungene „Einheit des Tripels Körper, Geschlecht, Subjekt.“ (ebd. S.34)¹⁸

Der symbolischen Funktion des Körpers kommt gleichfalls im Ansatz Pierre Bourdieus eine große Bedeutung zu. So geht der französische Soziologe im Rahmen seiner Interpretation symbolischen Handelns ausführlich auf die Ausdrucksfähigkeit des Körpers als Medium der sozialen Distinktion ein.

Bei Bourdieu konstituiert sich der Lebensstil – wie er in *Die feinen Unterschiede*¹⁹ ausführt – über die Kategorie des Geschmacks. Lebensstile tragen zur Reproduktion der Klassengesellschaft bei und legitimieren die soziale Ungleichheit in der symbolischen Dimension. Der Geschmack bietet sich als „bevorzugtes Merkmal“ einer klassenspezifischen Unterscheidung an und ist abhängig von der Verteilung der drei Kapitalsorten (ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital).

„Der Geschmack, die Neigung und Fähigkeit zur (materiellen und/oder symbolischen) Aneignung einer bestimmten Klasse klassifizierter und klassifizierender Gegenstände und Praktiken, ist die Erzeugungsformel, die dem Lebensstil zugrunde liegt, anders gesagt, dem einheitlichen Gesamtkomplex distinktiver Präferenzen, in dem sich in der jeweiligen Logik eines spezifischen symbolischen Teil-Raums – des Mobiliars und der Kleidung so gut wie der Sprache oder der körperlichen Hexis – ein und dieselbe Ausdrucksdistinktion niederschlägt.“ (Bourdieu 1996, S.286)

Den individuellen Körper gibt es bei Bourdieu nicht, vielmehr ist der Körper stets ein gesellschaftlich produzierter und damit ein klassenspezifischer Körper. Einen „natürlichen“, individuellen Körper kann es nicht geben, denn jeder Körper ist „gesellschaftlich gekennzeichnet“, Gestik, Mimik sind gleichsam gruppenspezifisch geprägt, auch Kleidung und Kosmetika sind kulturell geprägt.

¹⁷ Vgl. Kap. 2.5.

¹⁸ Vgl. Kap. 7.

¹⁹ Bourdieu, P.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (1979). Frankfurt/Main 1996.

„Die gesellschaftliche Vorstellung des eigenen Körpers, die bei jedem Individuum von Anbeginn in dessen sich entwickelndes subjektives Bild vom je eigenen Körper und der je eigenen körperlichen Hexis konstitutiv eingeht, wird demzufolge durch die Anwendung eines sozialen Klassifikationssystems erreicht, dessen Prinzip sich in nichts von dem der gesellschaftlichen Produkte unterscheidet, auf die es angewendet wird. So wären Wert und Geltung eines Körpers zweifellos jeweils genau proportional zur Stellung seines Besitzers innerhalb der Verteilungsstruktur der übrigen Grundeigenschaften, würde die gegenüber der Logik sozialer Vererbung autonome Logik der biologischen Vererbung nicht dann und wann einigen der hinsichtlich aller anderen Aspekte Mittellosen mit den selteneren körperlichen Eigenschaften wie etwa Schönheit ausstatten (die in derartigen Fällen dann häufig auch – weil hierarchiebedrohend – als ‚fatal‘ apostrophiert wird), und wären umgekehrt den ‚Großen‘ durch biologische ‚Unfälle‘ nicht manchmal die körperlichen Attribute ihrer Stellung wie Hochwüchsigkeit und Schönheit versagt.“ (ebd. S.311)

Bourdieu's Habituskonzept als spezifisches Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster, das sich sowohl bewußt als auch unbewußt in Vorlieben und Interessen ausgestaltet und damit die Zugehörigkeit und das Selbstverständnis einer Klasse oder Klassenfraktion ausdrückt, findet seinen Ausgangspunkt im Körper, der zum Ursprung sozialer Erfahrung wird. Die Art und Weise, körperliche Präsenz zu zeigen, in der verbalen und non-verbalen Kommunikation – dominant oder zurückhaltend – Raum einzunehmen und den eigenen Körper zu inszenieren stehen als Folge eines Sozialisationsprozesses. Jeder einzelne Akt der Körperbewegung transportiert Gefühle und Erfahrungen, die mit dem sozialen wie geschlechtshierarchischen Stellenwert, den gesellschaftlichen Werten und Bedeutungen korrespondieren. Der Körper als Distinktionsmittel entspricht einem sozialen Produkt (*produit social*), eine Gleichheit der Körper ist in der existierenden Gesellschaftsform, in einem funktionierenden „System von Distinktionen“, weder vorgesehen noch erwünscht.

2.3 Zum Verhältnis Körper und Subjekt

2.3.1 Der Mensch als Subjekt

Beim Subjektverständnis, einer Idee der Moderne, handelt es sich wie bei den kulturell und historisch geprägten Betrachtungen des Körpers, um sich wandelnde Vorstellungen. Die moderne Subjektphilosophie geht in ihrem Ursprung auf René Descartes „Cogito ergo sum“ – „Ich denke, also bin ich“ zurück. Der französische Philosoph, Wissenschaftler und Mathematiker Descartes gilt als wichtigster Vordenker der Aufklärung und Begründer der neuzeitlichen Philosophie. Die Konstitution des Subjekts vollzieht sich nach Descartes im Denken, das Individuum wird damit zum „Herrscher über die Natur“.

„Er [Gott, A,S.] täusche mich, soviel er kann, niemals wird er es doch fertig bringen, daß ich nichts bin, solange ich denke, daß ich etwas sei. Und so komme ich [...] zu dem Beschluß, daß dieser Satz: „*Ich bin, ich existiere*“, so oft ich ihn ausspreche oder in Gedanken fasse, notwendig wahr ist.“ (Descartes zit. n. Poschardt 1995, S.379, Hervorhebung im Original)

Seit der Neuzeit dient das Subjekt als Erklärungsmodell. Das Subjekt wird zum Ort der Identitätsbildung, Träger individueller wie überindividueller Züge. Autonomie und Identität charakterisieren die Subjekthaftigkeit des Menschen. Der moderne Mensch denkt sich, wie es der Subjekttheoretiker Peter Bürger ausdrückt, als „Einheit von individueller Besonderheit und Allgemeinheit, die wir Subjekt nennen.“ (Bürger 2000, S. 52) Für Bürger ist die Geschichte des Subjekts, wie er in seiner grundlegenden Abhandlung *Das Verschwinden des Subjekts*²⁰ aufzeigt, nicht in der „Form einer herkömmlichen Erzählung“ darstellbar. (Bürger 1998, S.217f.) Sie lasse sich vielmehr

„[...] auf unterschiedliche Weise erzählen: als Geschichte einer Emanzipation oder eines Verlusts, aber auch als Geschichte einer fortdauernden Katastrophe. Jede dieser Geschichten hat selbst wiederum ihre historische Stelle. Diejenige, die die *Dialektik der Aufklärung* erzählt, verdankt sich einer besonders düsteren Situation, der Konstellation von Faschismus, Stalinismus und Hochkapitalismus.“ (ebd. S.236)

Identität als ein Konstrukt der Neuzeit ist Ergebnis des Humanismus der Renaissance und der Aufklärung. Die Epoche der Renaissance, die sich durch ein wieder erwachtes Interesse an der Kunst und Kultur der Antike auszeichnete, markiert den Beginn der Neuzeit. Zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert kam es zudem in Europa zu tiefgreifenden Veränderungen. Die bis dahin hierarchisch gegliederte Feudalgesellschaft des Mittelalters, die hauptsächlich von einer agrarisch strukturierten Wirtschaft und einer dominierenden Kirche geprägt war, begann in ihren Strukturen allmählich aufzubrechen. Der Humanismus der Renaissance stellte einen weiteren Bruch mit mittelalterlichen Traditionen dar. Die Konzeption des modernen Menschen und ein verändertes Bildungsideal gehen auf Neuerungen des Humanismus zurück. So bildet sich in dieser Epoche die Vorstellung des modernen Subjekts. Der moderne Begriff des Individuums, der mit dem Subjektbegriff korrespondiert, geht von der Prämisse seiner Unteilbarkeit aus, eine Begriffsbestimmung, die seit dem 17./18. Jahrhundert ausschließlich zur Beschreibung des menschlichen Wesens verwandt wird (vgl. Luhmann 1997, Bd.2, S.1035).²¹ Es stellt sich damit die für die anthropologische

²⁰ Bürger, P.: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes.* Frankfurt/Main 1998.

²¹ Niklas Luhmann weist in seinem Werk *Die Gesellschaft der Gesellschaft* darauf hin, „[...] daß die Beschreibung des Menschen als Subjekt zwar die philosophische Tradition der Neuzeit

Philosophie relevante Frage nach dem Inhalt einer Individualität, nach der Identität und nach dem Ich.

Im Folgenden soll die historische Besetzung des Ich-Begriffes genauer skizziert werden, um wichtige Etappen des Subjektverständnisses in ihrer Bedeutung nachvollziehen zu können. Im Mittelpunkt steht – in Abgrenzung zum Ich-Konzept der Psychoanalyse, das wir im Rahmen unserer Auseinandersetzung mit Freud betrachten werden²² – das Ich der Subjektphilosophie. In der Philosophie, in der das Ich vielfach das „bewußte Selbst“ bezeichnet, stellt die Auseinandersetzung mit dem Ich-Begriff eine zentrale Idee dar, ob bei Descartes, Fichte, Kierkegaard, Husserl, als dem Begründer der Phänomenologie oder seinem Schüler Heidegger u.v.a..²³ „Das Ich, das Individuum als gestaltende Kraft, der Mensch also in seiner Subjekthaftigkeit“ ist nicht nur das zentrale Thema, sondern gleichfalls das zentrale Problem neuzeitlicher Philosophie. (Fuchs 1999, S.214)

Peter Bürger analysiert die Geschichte des modernen Subjektes von ihren Anfängen bei Pascal und Montaigne bis hin zur Subjektauflösung in der Subjekttheorie des 20. Jahrhunderts bei Lacan, Foucault, Barthes u.a..²⁴ und stellt hierbei einen Paradigmenwechsel in der Subjektphilosophie fest. Für Bürger ist die Vorgeschichte der neuzeitlichen Subjektivität in der Religion verortet, hierbei sei das Motiv des Hungers, in erster Linie ein Hunger nach Gott, bestimmend, wie es auch ähnlich von Nietzsche interpretiert wurde (vgl. Bürger 1998, S.29). Nach Bürger führt die Entdeckung des modernen Subjekts und damit der neuzeitlichen Subjektivität zurück bis auf Aurelius Augustinus, Michel E. de Montaigne, René Descartes, Blaise Pascal und François La Rochefoucauld.²⁵ Das

beherrscht, daß sie aber keineswegs die einzige semantische Reaktion auf den strukturell bedingten Individualismus der Moderne ist.“ (Luhmann 1997, S.1035)

²² Das psychoanalytische Strukturmodell wird in nachfolgendem Kapitel behandelt.

²³ Bereits Aristoteles befaßte sich mit dem Menschen als Leib-Geist-Seele-Wesen, ein Abriß der historischen wissenschaftlichen Philosophie und Anthropologie kann hier nicht wiedergegeben werden (vgl. auch Fuchs 1999).

²⁴ Peter Bürger formuliert in seiner historischen Darstellung auch das Defizit einer einseitigen Perspektivität, denn die Geschichte der Subjektivität entspreche ausschließlich einer maskulinen Sichtweise, sei eine Geschichte der „männlichen“ Subjektivität.

²⁵ Der Schriftsteller und Philosoph Michel de Montaigne, der neben Descartes zu den bedeutendsten Autoren der französischen Renaissance zählt, hatte bereits eine divergierende Vorstellung von Subjektivität, auch stellt der Mathematiker, Physiker und Philosoph Pascal das „Angst-Ich“ als Konzept des Selbst dem „denkenden Ich“ Descartes entgegen. Pascal und der französische Schriftsteller François La Rochefoucauld, Vertrauter Ludwigs XIII und Ludwigs XIV, gelten als die großen Denker und Moralisten ihrer Zeit. In ihrer Subjektphilosophie werden – bereits im 17. Jahrhundert – „das Selbstvertrauen und die Selbstgewißheit des Ich“, radikal hinterfragt, Prämissen, die von Montaigne und Descartes unangetastet blieben. Pascal konstruiert das hassenswerte „Angst-Ich“. Der Mensch habe Angst davor, auf sich selbst zurückgeworfen zu sein, die Stille, das Nichtstun, die Leere aushalten zu können – kurzum die Angst vor dem Tod –

neuzeitliche Subjektverständnis geht – wie gezeigt – in seinen Grundzügen auf René Descartes Vorstellung der Aufteilung in ein „Körper-Ich“ und ein „Geist-Ich“ zurück. Er begründete mit dieser Aufspaltung eine historisch bedeutende Subjektkonzeption, die zum Bezugspunkt der nachfolgenden Vorstellungen von Subjektivität wurde. Bei Descartes wird

„[...] das Subjekt in zweifacher Gestalt dargestellt – als körperlich-geistige Einheit, die fähig ist, Erfahrungen zu machen, und als sich selbst setzende Vernunft, die sich instrumentell sowohl auf die Welt wie auf den eigenen Körper bezieht –, so läßt sich dieser Unterschied auch als Prozeß auffassen, in dem das Ich der Erfahrung in das der instrumentellen Vernunft übergeht. Dieser Prozeß ist im Sinne der Dialektik der Aufklärung als einer zu begreifen, in dem das Ich zunehmende Herrschaft über sich selbst ausübt.“ (ebd. S.42)

Als Aufklärer beschäftigten sich ferner die Schriftsteller und Philosophen Voltaire²⁶ und Denis Diderot mit dem Subjekt. Voltaire definierte das Ich als „unauffindbar“. War für Descartes die Distanz zum eigenen Körper die „Voraussetzung der Herrschaft des Ich über sich selbst“, wurde Voltaires Ich zum „Gegenstand eines geistreichen Spiels.“ Die Eigenliebe war für Voltaire das Motiv und der eigentliche Antrieb des menschlichen Handelns, für ihn stellten Krankheit und Todesnähe keine existentiellen Bedrohungen mehr dar, vielmehr galt ihm der eigene Körper „als Futteral für etwas, was er selbst nicht als seine Seele bezeichnen mag.“ Während sich für Voltaire das Geist-Ich nur „zufällig in diesem und keinem andern Körper“ befand, geht Diderot – die von Descartes formulierte Trennung zurücknehmend – von der Einheit von Körper und Seele aus.²⁷ Das „aufklärerische Ich“ bei Diderot ist gegenwarts- und erlebnisbezogen, das Subjekt Diderots ist „noch ein Ganzes“, es ist noch nicht vom Zerfall bedroht (vgl. ebd., S.64-75).²⁸

Das 18. Jahrhundert verkörpert in erster Linie das Zeitalter des Rationalismus und des vernunftbestimmten Ich der Aufklärung. Der Königsberger Philosoph

und suche deshalb stets die Zerstreung: „Insofern der Mensch, sobald er mit sich allein ist, in Lebensüberdruß (*ennui*) verfällt, ist *divertissement* der einzige ihm verbleibende Ausweg innerweltlicher Existenz.“ (Pascal zit. n. Bürger 1998, S.45)

²⁶ Mit bürgerlichem Namen François Marie Arouet.

²⁷ Diderot prägte für die Körper-Seele-Einheit das Bild einer „einheitlichen Maschine“: „Nichts ist abgeschmackter als ein gehetztes Alter. Die Seele des Greises muß in seinem Körper sitzen wie sein Körper in seinem großen Sessel. Die Seele, der Körper und der große Sessel bilden dann eine schöne, einheitliche Maschine.“ (Diderot 1773 zit. n. Bürger 1998, S.74)

²⁸ So schreibt Diderot: „Der Mensch zerfällt in eine Unmenge Atommenschen [...] eine ganze Gesellschaft von Menschen, eine ganze Provinz bevölkert mit den Teilen eines Einzigen, eine angenehme Vorstellung. [...] Wenn der Mensch sich nicht zurückführen läßt auf eine Unmasse Menschen, so muß man ihn wenigstens zurückführen auf eine Unmasse Aufgubstierchen; deren Verwandlungen und künftige und endgültige Gestalt man unmöglich vorhersehen kann. Wer weiß, ob dies nicht die Pflanzschule einer zweiten Generation von Wesen ist, die von dieser hier durch eine ungeheure Reihe von Jahrhunderten und eine gewaltige Entwicklung getrennt ist. [...] Was wollt ihr also sagen mit euren Individuen? Es gibt keine, nein, es gibt keine! [...] Es gibt nur ein einziges großes Individuum, das ist das Ganze!“ (Diderot zit. n. Rötzer 1989, S.207)

Immanuel Kant, der den deutschen Idealismus begründete und auf die Philosophie Fichtes, Hegels und Schellings wirkte, ging in seinem Verständnis von zwei Ich-Begriffen – einem „empirischen“ und einem „trans-zendentalen“ Ich – aus. Die Einheit des Körpers ist bei Kant nur „Erscheinung einer vor-gestellten Oberfläche, das Ideal einer geschlossenen, weil bloß angeschauten Kompaktheit, während der Körper der Erfahrung, der erfahrbare Körper, sich in Intensitätsverdichtungen und Kraftkontraktionen zeigt, die unaufhörlich wechseln und immer andere Koalitionen und Oppositionen eingehen.“ (ebd. S.206f.)

Die radikale Infragestellung des Subjekts erfolgte mit Nietzsche und Freud²⁹ am Ende des 19. Jahrhunderts. In der Philosophie Friedrich Nietzsches findet eine zentrale Auseinandersetzung mit dem Subjekt statt, er sieht das Subjekt als Dividuum, das „Subjekt als Vielheit“:

„Die Annahme des E i n e n S u b j e k t s ist vielleicht nicht notwendig, vielleicht ist es ebensogut erlaubt, eine Vielheit von Subjekten anzunehmen, deren Zusammenspiel und Kampf unserem Denken und überhaupt unserem Bewußtsein zu Grund liegt. Eine Art A r i s t o k r a t i e von ‚Zellen‘, in denen die Herrschaft ruht? Gewiß von p a r e s, welche miteinander an’s Regieren gewöhnt sind und zu befehlen verstehen?

M e i n e H y p o t h e s e :

das Subjekt als Vielheit [...].“ (Nietzsche 1972, Bd. VII/3, S.382, Hervorhebung im Original)

Mit der Prämisse des Individuums als Dividuum wird das Subjekt als unteilbares, kontinuierliches Individuum radikal in Frage gestellt. In Analogie zu Nietzsches These vom „Tod Gottes“ kann der „Tod des Subjekts“ postuliert werden. Die von Nietzsches These ableitbare Interpretation verweist, wie wir noch sehen werden, auf das fragmentierte Subjekt und auf den zerstückelten Körper. Nach dem „Tod Gottes“ sieht sich der Mensch vor neue Aufgaben gestellt, die er zu bewältigen hat. Wer ist nun der Schöpfer der Welt und der Menschen? Auf welcher Grundlage basiert das Handeln des Subjekts?³⁰

2.3.2 Das Verschwinden des Subjekts

Auf dem „Feld der modernen Subjektivität“ begegnet man der beunruhigenden Metapher vom Verschwinden oder gar dem „Tod des Subjekts“, die den „Rahmen, in dem die Moderne seit Descartes ein Bild von sich entworfen hat“ zerstört ohne ein Neues konstruieren zu können. (Bürger 1998, S.7) Doch gleichwie das Verschwinden Gottes eine markierte Stelle hinterläßt, verschwindet auch das Subjekt nicht gänzlich. Es hinterläßt nach Peter Bürger mit seinem Tod

²⁹ Vgl. Kap. 3.4.

³⁰ Eine ausführliche Beschäftigung mit der Wertephilosophie Nietzsches erfolgt in Kap. 3.3.

„[...] eine Spur, die auf es zurückweist. Das würde bedeuten: auch nach seinem Tode ist für uns das Subjekt noch gegenwärtig, nur nicht mehr als ein widerspruchsfreies Schema der Ordnung unserer Beziehung zur Welt und zu uns selbst, sondern als ein in sich brüchiges. Die Metapher enthielte die Aufforderung, das moderne Vertrauen auf die weltaneignende Macht des Ich als überschwenglich zu erkennen.“ (ebd. S.13)

Theodor W. Adorno sieht die Ursachen für den „Tod des Individuums“ in der Moderne im falschen Bewußtsein und im Pseudo-Individualismus verankert. Für Adorno ist der „Zustand, in dem das Individuum verschwindet, [...] zugleich der fessellos individualistische, in dem ‚alles möglich‘ ist.“ (Adorno zit. n. Thies 1997, S.104) Das Individuum der Moderne zeichne sich durch ein „schwaches Ich“ aus und sei deshalb anfällig für Ideologie, Konformismus und Nivellierungstendenzen. Aus Mangel an Liebe bleibe dem Individuum letztlich nur der Narzißmus, aus Mangel an Alternativen Anpassung und Konformismus. Rollenerwartungen, fehlender Erfahrungszusammenhang, Intra- und Interrollenkonflikt führen, so der Adorno-Rezipient Thies, zum Verlust jeder Individualität. Die „Krise des Individuums“ kündigt damit dessen Tod an (vgl. Thies 1997, S.110ff.). Der Zerfall des Individuums, die Reduktion der Ganzheit und Kontinuität „auf die bloße Abfolge punkthafter Gegenwarten, die keine Spur hinterlassen“ korrespondiert mit der Zerstörung der Zeit als der eigentlichen „innerliche[n] Organisationsform von Individualität.“ (Adorno zit. n. Thies 1997, S.112f.) Dem fragmentierten Weltbezug entspricht somit das fragmentierte Bewußtsein.

Der Subjektphilosoph und Gesellschaftskritiker Michel Foucault weist in seinem Ansatz eine große Ähnlichkeit auf zur Kritischen Theorie, wie sie von Marcuse, Adorno und Horkheimer vertreten wurde.³¹ Foucault analysiert in *Die Ordnung der Dinge*³² die geschichtliche Entwicklung von der Renaissance bis zum „epistemischen Konstrukt“ der Moderne – dem Menschen.³³ Für Foucault verläuft die Subjektentwicklung als Ausbildung von spezifischen Persönlichkeitsstrukturen, über Brüche und Sprünge. Einen wichtigen Meilenstein in der Geschichte des Subjekts stellt für ihn die Epoche des Umbruchs vom 18. zum 19. Jahrhundert³⁴ dar, denn die neue Logik

³¹ Vorbilder Foucaults waren vornehmlich Vertreter des Strukturalismus wie Dumézil und Lévi-Strauss sowie die surrealistische Poetik eines Blanchot oder Bataille.

³² Foucault, M.: *Die Ordnung der Dinge* (1966). Frankfurt/Main 1974.

³³ Foucault analysiert die historischen Epochen anhand der von ihm eingeführten Kategorie der „Episteme“, „[d]arunter versteht er das dem alltäglichen Wissen, der Wissenschaft und der Philosophie einer Epoche zugrundeliegende, kognitive Ordnungsschema. Die Episteme der Renaissance heißt ‚Ähnlichkeit‘, die des klassischen Zeitalters ‚Repräsentation‘ und die der Moderne, kurz gesagt, ‚Mensch‘.“ (Fink-Eitel 1997, S.38)

³⁴ Vor allem aber auch die Französische Revolution (Liberté, Egalité und Fraternité) mit ihrer großen Folgewirkung.

„[...] verbindet Repräsentation und Denken durch Bilder und Zeichen. Durch sie bringe ich die Dinge vor mich, ich stelle sie mir vor. Denken ist Vor-Stellung, Re-Präsentation von Dingen, oder Sachverhalten im Bewußtsein durch innere Ab-Bilder oder innere Bilder. Es re-produziert also nicht mehr die vorgegebene, natürliche Ordnung der Dinge, wie noch zu Zeiten der Renaissance, sondern erkennt sie dadurch, daß es sie durch repräsentierende Vorstellungen überhaupt erst in eine Ordnung *bringt*. An die Stelle der natürlichen Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem tritt ein selbstgeregeltes Zeichensystem, das in seiner Künstlichkeit dennoch maßstabsgerechter Spiegel der Natur ist.“ (Fink-Eitel 1997, S.39f., Hervorhebung im Original)

In Abgrenzung zu anderen postmodernen oder poststrukturalistischen Theoretikern wie Jacques Derrida, Gilles Deleuze oder Jean-François Lyotard zeichnet sich Foucaults subjektphilosophische Position vor allem auch durch seine Auseinandersetzung mit der sozialgeschichtlichen, politischen und kulturellen Realität aus, die in seinen Theorien nie ausgeblendet wird, sondern gegenteilig den Ausgangspunkt für die theoretische Auseinandersetzung bildet. Foucaults angewandte Philosophie, die sich auf die Sozial- und Kulturgeschichte der eigenen Historie bezieht, ist stets Ethnologie der eigenen Kultur. Foucault kritisiert die modernen Humanwissenschaften – darunter zählt er Psychologie, Soziologie, Literatur- und Mythenwissenschaft, Kultur-, Ideen- und Wissenschaftsgeschichte – und setzt diesen seinen Ansatz einer avantgardistischen Subjektphilosophie entgegen. Diesen Ansatz gelte es mit Hilfe der Gegenwissenschaften, der „Wissenschaften der unbewußten Strukturen“ – der Psychoanalyse von Jacques Lacan, der Ethnologie von Claude Lévi-Strauss und Linguistik von de Saussure und Beveniste – zu etablieren (vgl. Foucault 1976; Fink-Eitel 1997, S.8f., S.47-51).

Foucaults Subjektansatz ist zudem stark beeinflusst von Friedrich Nietzsche und von der Philosophie Martin Heideggers, vor allem von dessen Werk *Sein und Zeit*³⁵, in dem er sich mit der Frage nach dem Sein und der bewußten Existenz auseinandersetzt. Im Sinne Heideggers ist Existenz stets im Kontext von Zeitlichkeit zu interpretieren, Dasein wird somit zu einem „Sein zum Tode“. Die Nähe zu Nietzsche zeigt sich deutlich in Foucaults Werk *Wahnsinn und Gesellschaft*³⁶, das sich auf die philosophischen Gedanken aus der *Geburt der Tragödie*³⁷ bezieht. Die dionysische Energie sprengt durch eine rauschhafte, ekstatische Vereinigung die Grenzen einer festen Individualität auf, während das Apollinische als „Inbegriff einer maßvoll gestaltenden und abgrenzenden Individuation“ steht, welche die destruktive Kraft des Dionysischen bannt. (Fink-

³⁵ Heidegger, M.: *Sein und Zeit* (1927). Tübingen 1986.

³⁶ Foucault, M.: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* (1972). Frankfurt/Main 1973.

³⁷ Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. In: Colli, G./ Montinari, M. (Hg.): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band I*. München 1999.

Eitel 1997, S.31) Anknüpfend an Friedrich Nietzsches These vom „Willen zur Macht“ analysiert Foucault die gesellschaftlich vorfindbaren Machtstrukturen und das Verhältnis zwischen Macht und Individuum und formuliert in Analogie dazu den „Willen zum Wissen“, denn

„[d]ie veränderlichen Ordnungen des Wissens und der Macht sind die historischen Bedingungen, deren Unbewußtheit uns dazu verleitet, unsere Existenzweise jeweils für den Inbegriff des Menschseins zu halten. [...] Das menschliche Subjekt im Bedingungskreis der Macht- und Wissensgeschichte – so etwa ließe sich Foucaults vollständige Problemstellung umreißen. Die theoretischen Disziplinen, mit denen sie arbeitet, sind die Genealogie, d.h. die Theorie der Machtpraktiken, und die Archäologie, die Theorie der Diskurs- und Wissensformen. Die Grundfrage muß daher lauten: Wie hängen beide zusammen?“ (ebd. S.9)³⁸

In *Sexualität und Wahrheit*³⁹ verfolgt Foucault historisch zurück bis zur Antike die Auseinandersetzung des „Ich mit dem Anderen“, sein ursprüngliches Projekt einer Geschichte neuzeitlicher Sexualität wurde ausgeweitet, sein Interesse galt nunmehr den

„[...] Formen, in denen sich die Individuen als *Subjekte* einer Sexualität (an-) erkennen können und müssen. Diese Formen sind im theoretischen und praktischen Sinne Gegenstand von Ethik (im Doppelsinne einer theoretisch-philosophischen Disziplin und einer konkreten Lebenspraxis). An die Stelle der früheren Diskurs- und Machtpraktiken treten nun die *Selbstpraktiken*, in deren Rahmen die Antike sexuelle Tätigkeiten und Genüsse problematisierte, um sie dem Ziel einer glanzvollen ‚Ästhetik der Existenz‘ verfügbar zu machen. Und an die Stelle des ‚sujet‘, des Subjekt-Untertans, der sich ganz in die anonymen Wissens- und Machtbeziehungen auflöste, weil er von ihnen vollständig unterworfen, ja überhaupt erst hervorgebracht wurde, an die Stelle dieses völlig unselbständigen ‚Subjekts‘ tritt das autonome, ursprünglich freie Subjekt.“ (ebd. S.98, Hervorhebung im Original)

In Foucaults Subjektansatz geht es um „ein Sich-Verhalten zur eigenen Existenz“, oder – wie er es in einem Interview formulierte – um die Subjektwerdung „über Praktiken der Unterwerfung“ und „Praktiken der Befreiung und der Freiheit.“ (Foucault zit. n. Fink-Eitel 1997, S.99). In seiner thematischer Auseinandersetzung mit den Themen Sexualität, Macht und Wahnsinn und Wissen, in deren komplexes Gefüge er das Subjekt verortet, setzt er die postmoderne These der Auflösung des „Selbst“. In *Die Ordnung der Dinge* fordert er ein Umdenken in der Subjektphilosophie, denn

³⁸ Die Gleichsetzung von Macht und diskursivem Wissen löste eine große Debatte aus. Macht und Wissen sind die Schlüsselthemen in Foucaults theoretischem Ansatz, sein Interesse galt der Enttarnung der Hauptgefahren des menschlichen Lebens, die es zu bekämpfen galt. Folgerichtig standen im Mittelpunkt des Interesses nicht die Helden und Gewinner, sondern die Infamen, die Randständigen, die Verbrecher.

³⁹ Foucault, M.: *Sexualität und Wahrheit*. Band I: *Der Wille zum Wissen* (1976). Frankfurt/Main 1977. Foucault, M.: *Sexualität und Wahrheit*. Band II: *Der Gebrauch der Lüste* (1984). Frankfurt/Main 1986. Foucault, M.: *Sexualität und Wahrheit*. Band III: *Die Sorge um sich* (1984). Frankfurt/Main 1986.

„[i]n unserer heutigen Zeit kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen denken. Diese Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raums, in dem es schließlich möglich ist, zu denken.“ (Foucault 1974, S. 412)

Wo Foucault optimistisch bleibt, verliert Jean Baudrillard⁴⁰ jeden Optimismus. Baudrillards subjekt- und gesellschaftstheroretische Analysen sind von Pessimismus und Resignation gezeichnet. Seine Überlegungen zur Subjektauflösung sind variantenreich und fallen schon allein durch ausdrucksstarke Sprachschöpfungen wie „Subjektzersplitterung“ und „Zerplatzen im Identischen“ aus dem Rahmen üblicher Wissenschaftssprache. Die Vorstellung des Subjekts wird bei Baudrillard in eine direkte Relation zum Tod gesetzt, denn

„[i]n Wirklichkeit ist das Subjekt niemals in der Weise vorhanden wie ein Gesicht, die Hände oder Haare, und mit Sicherheit ist es immer bereits woanders, da es von einer unsinnigen Aufteilung und von einem durch den Tod angetriebenen endlosen Zyklus ergriffen ist. Dieser überall im Leben vorhandene Tod soll gebannt und an einem bestimmten Punkt und Ort in der Zeit lokalisiert werden: dem Körper.“ (Baudrillard 1991, S.252)

Zwischen Leben und Tod manifestiert sich nach Baudrillard eine Macht, die derjenigen zwischen Körper und Subjekt entspricht:

„Auf die gleiche Weise wird die Macht sich später zwischen dem Subjekt und seinem Körper installieren, zwischen dem Individuum und dem geteilten gesellschaftlichen Körper, zwischen dem Menschen und seiner geteilten Arbeit: an der Trennstelle entsteht die Instanz von Vermittlung und Repräsentation. Aber man muß beachten, daß das Urbild dieser Operation in dem besteht, was eine Gruppe von ihren Toten trennt, beziehungsweise jeden von uns heute von seinem eigenen Tod. Alle Formen der Macht haben ständig irgendetwas von diesem Geruche an sich, da die Macht sich in letzter Instanz durch die Manipulation und Verwaltung des Todes begründet.“ (ebd. S.204)

Peter Bürger stellt nach seinem Durchlauf durch die Geschichte der Subjektphilosophie fest, daß die These vom „Tod des Subjekts“ nur bedingt stimme. Die Auflösung des Subjekts sei keineswegs ein postmodern neues Phänomen, sondern fuße vielmehr auf der Subjektgeschichte vergangener Jahrhunderte. Wenngleich die Geschichte der Subjektivität nicht als „herkömmliche Erzählung“ geschildert werden könne, sei die historische Entwicklung von der Selbstsetzung des Subjekts (bei Descartes) bis hin zur Subjektauflösung als historische Entwicklung augenscheinlich.

„Wenn uns die Geschichte der modernen Subjektivität heute nicht als offener Horizont von Gestaltungsmöglichkeiten erscheint, sondern begrenzt durch ein Feld, dessen Pole die Bestimmungsmöglichkeiten des Ich festlegen, dann dürfte das darauf hindeuten, daß wir unfähig geworden sind, radikalen geschichtlichen Wandel zu denken. Gerade auch das Verschwinden des Subjekts, das häufig als Zeichen des Epochenbruchs verstanden wird, ließe sich als eine Position

⁴⁰ Vgl. Kap. 3.5.

entziffern, die im Feld der Subjektivität ihren Ort hat, nicht außerhalb. Wie die Selbstsetzung gehört auch das Verschwinden des Subjekts zu dessen Bewegung und kann daher weder als Menetekel einer drohenden Zukunft noch als Anzeichen der Hoffnung auf ein endlich befreites Dasein gelesen werden.“ (Bürger 1998, S.237)

2.4 Der zivilisierte Körper: Elias

2.4.1 Macht und Umformung der Körper

Michel Foucault, aber auch Arnold Gehlen und vor allem die Vertreter der Frankfurter Schule Max Horkheimer und Theodor W. Adorno haben sich neben Norbert Elias mit der Wechselwirkung zwischen gesellschaftlicher Machtstruktur und Anpassungsmechanismen des Individuums auseinandergesetzt. Die *Dialektik der Aufklärung* rückt die Erfahrung eines Anwachsens von Macht und Gewalt in den Mittelpunkt, übt Kritik an der europäischen Geschichte und der Moderne und beschreibt den Prozeß der Ausweitung von Macht und Herrschaft, ähnlich wie Norbert Elias und Michel Foucault, der die alltägliche Disziplinierung des Körpers als „perfekte Dressur“ charakterisiert. Der Zivilisationsprozeß wird von den genannten Autoren ohne euphorischen Fortschrittsoptimismus als Versklavung des menschlichen Körpers gedeutet.⁴¹ In der Interpretation von Horkheimer/Adorno ist die „neuere Kultur“ insgesamt durch die „Haßliebe gegen den Körper“⁴² gekennzeichnet,

„[d]er Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt. Erst Kultur kennt den Körper als Ding, das man besitzen kann, erst in ihr hat er sich vom Geist, dem Inbegriff der Macht und des Kommandos, als der Gegenstand, das tote Ding, ‚corpus‘ unterschieden. In der Selbsterniedrigung des Menschen zum corpus rächt sich die Natur dafür, daß der Mensch sie zum Gegenstand der Herrschaft, zum Rohmaterial erniedrigt hat. Der Zwang zu Grausamkeit und Destruktion entspringt aus organischer Verdrängung der Nähe zum Körper, ähnlich wie nach Freuds genialer Ahnung der Ekel entsprang, als mit dem aufrechten Gang, mit der Entfernung von der Erde, der Geruchssinn, der das männliche Tier zum menstruierenden Weibchen zog, organischer Verdrängung anheimfiel. In der abendländischen, wahrscheinlich in jeder Zivilisation ist das Körperliche tabuiert, Gegenstand von Anziehung und Widerwillen.“ (Horkheimer/Adorno 1998, S.247)⁴³

Ähnlich argumentiert Michel Foucault, dessen Verständnis von Macht und Umformung der Körper direkt an Norbert Elias interdisziplinär ausgerichtetes

⁴¹ Vgl. auch: Honneth, A.: Foucault und Adorno. In: Kemper, P.: ‚Postmoderne‘ oder: Der Kampf um die Zukunft. Frankfurt/Main 1987, S.127-144.

⁴² Vgl. Kap. 2.1.

⁴³ Horkheimer und Adorno befassen sich mit dem Zusammenhang zwischen Körper und Kultur und zeigen in ihrer Interpretation Analogien zu Nietzsches „Theorie der Grausamkeit“ und Freuds Narzißmus- und Todestriebtheorie.

Hauptwerk aus den 30er Jahren *Über den Prozeß der Zivilisation*⁴⁴ anschließt. Elias zeigt in seiner Theorie die Abhängigkeit zwischen der *Zivilisierung des Verhaltens* (*Zur Psychogenese*, Band 1) und der *Herausbildung des Staatswesens* (*Zur Soziogenese*, Band 2) innerhalb des Zivilisationsprozesses auf. Psychogenetischer und soziogenetischer Untersuchungsansatz ergänzen einander und erfassen die strukturelle Komplexität, denn individuelles Verhalten bezieht sich stets auf ein bestimmtes historisches und soziales Umfeld, das sich wandelt. Für Elias gilt es, im geschichtlichen Rückblick Grundstrukturen aufzudecken „die allen Einzelvorgängen innerhalb dieses Feldes ihre Richtung und ihr spezifisches Gepräge geben.“ (Elias 1969, Bd.2, S.393) So versteht er den Menschen als „ein außerordentlich modellierbares und variables Wesen“, das sich im historischen Verlauf – wobei kein Nullpunkt der Entwicklung des Zivilisationsprozesses festgelegt werden kann – in „Physis“ und „Psyche“ verändert. (ebd. S.377) Die von Elias beschriebene abendländische „zivilisatorische Transformation“ vollzieht sich in Schüben und in der – nicht nur friedlichen – Auseinandersetzung zwischen divergierenden Gruppen, Schichten und Verbänden, in Spannungen und Kämpfen, im Ausdruck der wechselseitigen Abhängigkeit der Menschen in sozialen Verflechtungen. Die „zweischneidige Waffe“ Zivilisation zeigt ihre Transformation nicht primär auf einer abstrakten Ebene von Gedankenkonstrukten, Ideen und Ideologien sondern in Veränderungen des menschlichen Bewußtseins, der spezifischen Denkgewohnheiten und dem „gesamten menschlichen Habitus“. (ebd. S.388) Für Elias unterscheidet sich eine differenzierte von einer undifferenzierten Gesellschaft auch durch die Schnelligkeit, in der ein solcher Modellierungsprozeß abläuft. Er geht weiterhin davon aus, daß mittlere und obere Schichten sich langsamer einpassen, größeren Widerstand im Zivilisationsprozeß üben. Die Renitenz gegen eine Adaption

„[...] in den vorgegebenen Zivilisationsstandard, die Anspannung, die diese Einpassung, diese tiefgreifende Transformation des ganzen, psychischen Apparats, den Einzelnen kostet, ist immer sehr beträchtlich. Und später als in weniger differenzierten Gesellschaften erlangt daher auch der Einzelne in der abendländischen Welt mit einer Erwachsenenfunktion zugleich den psychischen Habitus eines Erwachsenen, dessen Hervortreten im großen und ganzen den Abschluß des individuellen Zivilisationsprozesses bezeichnet.“ (ebd. S.335f.)⁴⁵

Analoge Prozesse einer „Bearbeitung des psychischen Apparats“ in Form von gesellschaftlichen und individuellen Zivilisationsprozessen finden in allen

⁴⁴ Elias, N.: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Band 1: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes* (1937). Bern 1969. Elias, N.: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Band 2: *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation* (1939). Bern 1969.

⁴⁵ Vgl. auch Pierre Bourdieus Habituskonzept, Kap. 2.2.

Sozietäten statt, wo durch „Funktionsteilung“ und „Monopolisierung der körperlichen Gewalt“ eine „leidenschaftsfreiere Kooperation“ notwendig machen. Der Zivilisationsprozeß des Abendlandes besitzt nach Elias einen einzigartigen Charakter aufgrund seiner „Funktionsteilung so hohen Ausmaßes, Gewalt- und Steuermonopole von solcher Stabilität, Interdependenzen und Konkurrenzen über so weite Räume und so große Menschenmassen hin hergestellt [...] wie noch nie in der Erdgeschichte“ und bedarf deshalb einer genauen Analyse.⁴⁶ Elias zeigt in seiner Beschreibung von Zivilisation, daß die Schübe zuerst die abendländischen Oberschichten, dann die unteren Schichten in der Verhaltensänderung erfaßten. In seiner Differenzierung zwischen Oberschichten und Unterschichten geht er allgemein davon aus, daß letztere „ihren Affekten und Trieben unmittelbarer nachgeben, daß ihr Verhalten weniger genau reguliert ist, als das der zugehörigen Oberschichten“. Der Zivilisationsprozeß als dynamischer Wandlungsprozeß ohne Nullpunkt und Ende dehnt sich in einer „schubweisen Ausbreitung bestimmter Funktions- und Verhaltensstrukturen zu immer neuen Schichten und Gegenden hin“ aus. Das „Überschwappen“ des Zivilisationsprozesses auf noch wenig ausdifferenzierte Völker wird laut Elias auch zukünftig genau so erfolgen, wie der Zivilisationsprozeß untere und agrarische Schichten im Abendland ergriffen hat (vgl. ebd., S.336-342).

2.4.2 Tabuisierung von Körper und Sexualität

In der *Theorie der Zivilisation* zeigt Norbert Elias auf, wie sich der Umgang mit körperlicher Hygiene und Sexualität über die Jahrhunderte von der Normalität zum Tabu verschoben haben. Für Elias unterliegt die Entstehung von Scham ähnlichen Prozessen im Zivilisationsprozeß wie die „Rationalisierung“ des Verhaltens. Scham und Peinlichkeitsempfinden bilden sich, so seine These, in Folge einer „Modellierung des Triebhaushaltes“. Der Rationalisierungsschub und das stete Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsschwelle, vor allem ab dem 16. Jahrhundert, verändert den abendländischen Menschen in seinem Habitus und stellen „verschiedene Seiten der gleichen, psychischen Transformation“ dar. (Elias 1969, Bd.2, S.397) Seit dem Mittelalter ist eine zunehmende Verhaltensregulierung zu beobachten, die auch an der Tanzkultur⁴⁷ und Eßkultur

⁴⁶ Kritik an Elias' *Theorie der Zivilisation* ist zahlreich geübt worden, die Gegenargumentationslinien sollen hier jedoch nicht explizit genannt werden. Es kann an dieser Stelle verwiesen werden auf: Baumgart/Eichener 1997, S.87-100; Duerr 1988.

⁴⁷ Auch in der Analyse historischer Tanzformen läßt sich die Zivilisationsgeschichte des Körpers deutlich ablesen. Tanzkultur als eine Artikulationsform von Herrschaftsverhältnissen und

abgelesen werden kann. Das Benehmen beim Essen sowie spezifische Tischgebräuche veränderten sich in Richtung einer zunehmenden Verfeinerung und Regulation. Die Verhaltensänderung vom Mittelalter zur Renaissance, die zu einem Vorrücken der „Peinlichkeitsschwelle und Schamgrenze“ führt, läßt sich deutlich anhand der Manierenschriften aufzeigen (vgl. Elias, Bd.1, S.89-110). Erst ab der Renaissance werden „natürliche“ körperliche Verrichtungen und Sexualität gesellschaftlich mit Scham und Peinlichkeitsempfinden besetzt. In Abgrenzung zur Scham von innen läßt sich Peinlichkeit als Reaktion auf eine Handlung einer Person außerhalb der eigenen charakterisieren. Das „äußere“ Peinlichkeitsgefühl ist somit

„[...]ein unabtrennbares Gegenstück zu den Schamgefühlen. Wenn diese sich herstellen, wenn ein Mensch selbst gegen Verbote des Ich und der Gesellschaft verstößt, so stellen jene sich ein, wenn irgend etwas außerhalb des Einzelnen an dessen Gefahrenzone rührt, an Verhaltensformen, Gegenstände, Neigungen, die frühzeitig von seiner Umgebung mit Angst belegt wurden, bis sich diese Angst – nach Art eines ‚bedingten Reflexes‘– bei analogen Gelegenheiten in ihm automatisch wieder erzeugt. Peinlichkeitsgefühle sind Unlusterregungen oder Ängste, die auftreten, wenn ein anderes Wesen die durch das Über-Ich repräsentierte Verbotsskala der Gesellschaft zu durchbrechen droht oder durchbricht. Und auch sie werden um so vielfältiger und umfassender, je ausgedehnter und differenzierter die Gefahrenzone ist, durch die das Verhalten des Einzelnen geregelt und modelliert wird, je weiter die Zivilisation des Verhaltens geht.“ (Elias 1969, Bd.2, S.403f.)⁴⁸

Die höfische Gesellschaft sieht die neue Sensibilisierung in Bezug auf Scham und Peinlichkeit als Privileg und als Prestigewert an. Aufgrund der Vorbildwirkung dieser Schichten wandert das „neue“ Verhalten, das „neue“ Bewußtsein im Laufe der Zeit durch alle Bevölkerungsschichten.⁴⁹ Dem Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsschwelle vom 16. Jahrhundert an korrespondieren tiefgreifende Veränderungen des Gesellschaftssystems, die die eigentlichen Ursachen des großen Zivilisationsschubes darstellen. Im Zuge einer zunehmenden gesellschaftlichen Differenzierung wird das individuelle Verhalten unter gesellschaftliche Kontrolle gestellt, damit das Zusammenleben vieler Menschen geregelt und in der Konsequenz damit berechenbar. Trieb- und affektbestimmtes Verhalten – wie Sexualität, Aggressivität und körperliche Hygiene – werden mit gesellschaftlichen Verboten belegt und genormt, um den Gesellschaftskörper

Körperreglementierung zeigt sich besonders an der kulturellen Tanzpraxis ab der Feudalherrschaft, deutlich ablesbar etwa an den Schreit- und Gruppentänzen der höfischen Gesellschaft und den Bauerntänzen der Landbevölkerung.

⁴⁸ Elias knüpft unmittelbar an Freuds psychoanalytischen Subjekt-Ansatz an, er benutzt die terminologie des Freuds'schen Strukturmodells (Ich, Über-Ich, Es) und teilt dessen Idee der menschlichen Triebsteuerung und -sublimierung. Neben Gemeinsamkeiten finden sich jedoch signifikante Differenzen zwischen Elias und Freud.

⁴⁹ Ein plakatives Beispiel für den Zivilisationsschub, der im 16. Jahrhundert stattgefunden hat, ist auch der Gebrauch des Messers. Der Gebrauch des Messers wurde erst beschränkt, dann als „Gefahrenzone“ verboten.

funktionsfähig zu halten. Den Prozeß der zunehmenden Konditionierung und Tabuisierung des Körpers beschreibt Elias an diversen körperlichen Verhaltensänderungen wie dem Schneuzen, dem Spucken und dem „Verhalten im Schlafraum“.⁵⁰ Schlafzimmer und Bett werden zum „intimen“ Ort, zum Bezirk außerhalb des gesellschaftlichen Lebens, das Bedürfnis des Schlafens wie auch die Sexualität werden „hinter die Kulissen“ verbannt. In Folge dessen werden Ehe und Kleinfamilie „als einzige legitime, gesellschaftlich-sanktionierte Enklave für diese, wie für viele andere Funktionen des Menschen.“ (Elias 1969, Bd.1, S.222) Analog zur Verhaltensänderung beim Essen entwickelte sich im Zivilisationsprozeß auch in Bezug auf körperliche Nähe eine größere Distanz, eine „Wand, die sich zwischen Mensch und Mensch erhebt, die Scheu, die Affektmauer, die durch die Konditionierung errichtet wird.“ Es wird peinlich, mit fremdem – also nicht zum Familienkreis gehörenden – Menschen das Bett zu teilen, was zuvor nicht ungewöhnlich war. Mit zunehmendem Wohlstand wird es selbstverständlich, daß jedes Familienmitglied ein eigenes Bett und später ein eigenes Zimmer bekommt.⁵¹ Sexualität findet ihren Ort in der „gesellschaftlich legitimierten Ehe“ abseits des öffentlichen Lebens, wenngleich gleichzeitig große Teile der höfischen Aristokratie „die Beschränkung der sexuellen Beziehung auf die Ehe“ als bürgerlich und wenig standesgemäß ablehnten. Die außereheliche sexuelle Beziehung wird zunehmend tabuisiert, die ehemals vorhandene „Legitimierung anderer Beziehungen durch die gesellschaftliche Meinung, sei es für den Mann, sei es auch für die Frau“ wird zunehmend zurückgedrängt (vgl. ebd., S.254-259).⁵² Analoge Zivilisationsverläufe lassen sich im Umgang mit „unehelichen“ Kindern aufzeichnen, deren Stellung im Mittelalter zwar nicht überall gleich, doch weitgehend ohne Verheimlichung war. Die Stellung der

⁵⁰ Als plakatives Beispiel eignet sich ein Absatz aus dem Manierenbuch Erasmus von Rotterdams aus dem Jahre 1530, indem dieser den „zivilisierten“ Umgang mit dem Schneuzen gegenüber dem „unzivilisierten“ beschreibt: „Ein Bauer sneuzt sich in Mütze und Rock, mit Arm und Ellbogen ein Wurstmacher. Nicht sehr viel anständiger ist es, die Hand zu nehmen und dann am Kleid abzustreichen. Dezent ist es den Nasenschleim in ein Tuch aufzunehmen, möglichst mit abgewandtem Körper: ‚Stropholis accipere narium recrementa, decorum.‘ Wenn beim Schneuzen mit zwei Fingern etwas auf die Erde fällt, muß es sofort mit dem Fuß ausgetreten werden.“ (zit. n. Elias 1969, Bd.1, S.69)

⁵¹ Im Mittelalter war es üblich, das Bett auch mit Fremden zu teilen oder im Bett Besuch zu empfangen. Das Bett selbst hatte abhängig von der Ausstattung einen spezifischen Prestigewert.

⁵² Auch die soziale Stellung der Prostituierten änderte sich, zwar war sie vormals – ähnlich der des Henkers – niedrig, dennoch eine öffentliche: „Die käuflichen Frauen, oder, wie man sie in Deutschland oft nennt, die ‚schönen Frauen‘, die ‚Hübschnerinnen‘, bilden innerhalb des Stadtwesens, wie jede andere Berufsgattung, eine Kooperation mit bestimmten Rechten und Pflichten.“ (ebd. S.242)

ehelichen Kinder unterschied sich von der der unehelichen Kinder in der Tat oftmals (nur) in der Erbfrage.⁵³

Bis zum 16. Jahrhundert war es in der Laiengesellschaft üblich, nackt zu schlafen, die Mönche schliefen im Gegensatz dazu völlig an- oder ausgezogen. Der Anblick des nackten Körpers gehörte zur Alltagskultur. Je höher die Zivilisationsstufe, desto sensibler wird die Schamschwelle, desto tabubesetzter wird die „Entblößung des Körpers vor anderen“, desto ausgebildeter das Schamgefühl. In der höfischen Gesellschaft war die Schamgrenze hierarchisch-ständisch determiniert:

„Die Entblößung des Höherstehenden in Gegenwart von sozial Niedrigstehenden, also etwa die des Königs vor seinem Minister, unterliegt hier begrifflicherweise noch keinem sehr strengen gesellschaftlichen Verbot, so wenig etwa, wie in einer noch früheren Phase die Entblößung des Mannes vor der sozial schwächeren und daher sozial niedriger rangierenden Frau; sie löst bei jenem, ganz im Einklang mit seiner geringeren, funktionellen Abhängigkeit von den niedriger Rangierenden, noch kein Gefühl der Unterlegenheit oder Beschämung aus [...]“ (Elias 1969, Bd.2, S.403)

Hochzeitsbräuche des Mittelalters zeichneten sich durch einen unbeschwerten Umgang mit Nacktheit aus. Als gesellschaftliche Inszenierung erfolgte unter Beisein aller Brautführer „der Zug ins Brautgemach. Die Braut wurde von den Brautjungfern entkleidet“ und in der Anwesenheit von Zeugen mußte „[d]as Brautbett [...] beschritten werden, sollte die Ehe gültig sein.“⁵⁴ Im späteren Mittelalter konnten sich die Brautleute bereits „angekleidet aufs Bett legen“. Auch wenn die Entwicklung des sexuellen Lebens ab dem 17. und 18. Jahrhundert bereits „verdeckter“ als im Mittelalter erfolgte, war es noch in der höfisch-absolutistischen Gesellschaft Frankreichs üblich, daß „Braut und Bräutigam von Gästen zu Bett gebracht“ und entkleidet wurden. Die sexuelle Schamgrenze verschiebt sich allmählich bis zu ihrem Höhepunkt im 19./20. Jahrhundert. Damit wird die Sexualität und alles, was mit ihr zu tun hat, „in relativ sehr hohem Maße verdeckt und hinter die Kulissen verwiesen“, während sie in früheren Epochen problemlos im öffentlichen Leben integriert war und die Kinder von klein auf mit dem Geschlechtsleben vertraut waren. Tabubesetzung und Heimlichkeiten wurden erst „in der späteren Phase der Zivilisation entsprechend ihrem anderen Verhaltensstandard notwendig“ (vgl. Elias 1969, Bd.1, S.243f.).

Elias Ziel ist es, den gleichförmigen Verlauf der „Zivilisationskurven“ aufzuzeigen. Für ihn schließt die zunehmende gesellschaftliche Affektkontrolle jede Form der Triebäußerung ein. Gesellschaftlich erzeugte Schamgefühle

⁵³ Eheliche Kinder erbten im Gegensatz zu den unehelichen den Stand des Vaters und das Vermögen, uneheliche in der Regel nicht (vgl. ebd., S.251f.).

⁵⁴ Formulierungen wie „Man legte sie zusammen“ und „Ist das Bett beschritten, ist das Recht erstritten“ verweisen auf einen solchen Brauch.

beziehen sich, wie er im Kapitel *Wandlungen in der Einstellung zu den Beziehungen von Mann und Frau* beschreibt, signifikant auf die Bereiche Sexualität und Geschlechtlichkeit und damit auf die Ausgestaltung des Geschlechterverhältnisses. Sexualität wird als Triebform zunehmend

„[...] aus dem öffentlichen Leben der Gesellschaft immer stärker zurückgedrängt. Auch die Zurückhaltung, die man ihr gegenüber im Sprechen zu üben hat, wächst. Und diese, wie jede andere Zurückhaltung wird immer weniger durch unmittelbare äußere körperliche Gewalt erzwungen; sie wird durch den Aufbau des gesellschaftlichen Lebens, durch den Druck der gesellschaftlichen Institutionen im allgemeinen und im besonderen durch bestimmte gesellschaftliche Exekutionsorgane, vor allem durch die Familie, dem Einzelnen als Selbstzwang, als automatisch wirkende Gewohnheit von klein auf angezuchtet; die gesellschaftlichen Gebote und Verbote werden damit immer nachdrücklicher zu einem Teil seines Selbst, zu einem streng geregelten Über-Ich, gemacht.“ (ebd. S.258)

Auch wenn die Peinlichkeits- und Schamgefühle von den Erwachsenen als „natürlich“ empfunden werden und die Triebsublimierung als verinnerlichter Automatismus funktioniert, oder wie Elias es ausdrückt „die zivilisierte Gebundenheit des Triebens als selbstverständlich erscheint“, zeigen Kinder in ihrem Verhalten, daß es sich nicht um Naturgesetze handelt, daß Peinlichkeits- und Schamswellen nicht von Natur aus existieren, sondern vielmehr durch Erziehung und Sozialisation adaptiert werden. Kinder übertreten durch ihr noch wenig konditioniertes Verhalten gesellschaftliche Tabus und (unbewußt) definierte Schamgrenzen. Die Erwachsenen können ihr Verhalten kognitiv nicht erfassen, verhalten sich konditioniert und standardisiert, und reproduzieren damit den gesellschaftlichen Standard, ohne nach den Motiven zu fragen.

Mit der zunehmenden Tabuisierung und Ausschließung des Körpers aus dem öffentlichen Leben und der „Ausrichtung der Zivilisationsbewegung auf eine immer stärkere und vollkommenere Intimisierung aller körperlichen Funktionen, auf ihre Einklammerung in bestimmten Enklaven“, korrespondiert nach Elias die menschliche Zerrissenheit, der stete Kampf zwischen triebbesetzter Selbstverwirklichung und gesellschaftlicher Restriktion bzw. verinnerlichtem Selbstzwang. Elias knüpft in seiner Interpretation hiermit an die These Freuds vom „Unbehagen in der Kultur“ an. Wie dieser nennt Elias als Hauptfolge

„[...] die eigentümliche Gespaltenheit des Menschen, die sich um so stärker abzeichnet, je entschiedener der Schnitt zwischen den Seiten des menschlichen Lebens wird, die öffentlich, nämlich im gesellschaftlichen Verkehr der Menschen, sichtbar werden dürfen, und jenen, die es nicht dürfen, die ‚intim‘ oder ‚geheim‘ bleiben müssen.“ (ebd. S.261)

2.4.3 Vom Fremdzwang zum Selbstzwang

Die Abhängigkeit zwischen Soziogenese und Psychogenese zeigt sich besonders deutlich in der Ausbreitung von Kontrolle und Regulation von Affekten wie der Aggression. Elias stellt fest, daß mit einer fortschreitenden Funktionsteilung, die die „totale Umorganisation des gesellschaftlichen Gewebes“ beinhaltet, die körperliche Gewalttat „von der offenen Bühne des gesellschaftlichen Alltags zurücktritt“, um nur noch in einer „vermittelte[n] Form an der Züchtigung der Gewohnheit“ mitzuarbeiten. (Elias 1969, Bd.2, S.321) Die „Monopolisierung der körperlichen Gewalt“ und die damit verknüpfte zivilisatorische Triebsublimierung der differenzierten Gesellschaft hat als Komplementärserscheinung eine Gesellschaft mit größerer Triebungebundenheit und dem höheren Maß von körperlicher Bedrohung, eine Gesellschaftsform „auf die man überall stößt, wo sich noch keine festen und starken Zentralmonopole herausgebildet haben.“ (ebd. S.324) Das Monopol über die körperliche Gewalt, die Ansammlung der Waffengewalt in der Hand des Patriarchen, gestaltete die Gewaltausübung zu einer mehr oder weniger kalkulierbaren Größe, gleichzeitig wurden die „waffenlosen Menschen“ zu einer Selbstbeherrschung und Zurückhaltung, zur „Langsicht“ gezwungen.

Im Prozeß der „Pazifizierung“ als Befriedung stets größerer „Menschenräume“, der im Mittelalter begann und beschleunigt im 16. Jahrhundert verlief, kommt es zu einer Rückwirkung auf das menschliche Verhalten, zu einer Verschiebung der Ängste:

„Nun wird ein ganzer Teil der Spannungen, die ehemals unmittelbar im Kampf zwischen Mensch und Mensch zum Austrag kamen, als innere Spannung im Kampf des Einzelnen mit sich selbst bewältigt. Der gesellschaftlich-gesellige Verkehr hört auf, dadurch eine Gefahrenzone zu sein, daß Mahl, Tanz und lärmende Freude rasch und häufig in Wut, Prügelei und Mord umschlagen, und er wird dadurch zu einer Gefahrenzone, daß der Einzelne sich selbst nicht genug zurückhält, daß er an die empfindlichen Stellen, an die eigene Schamgrenze oder an die Peinlichkeitsschwelle der Anderen rührt. Die Gefahrenzone geht jetzt gewissermaßen quer durch die Seele aller Individuen hin. Eben darum werden die Menschen jetzt auch in dieser Sphäre für Unterschiede empfindlich, die zuvor kaum ins Bewußtsein drangen. Wie die Natur nun in höherem Maße als früher zur Quelle einer Augenlust oder umgekehrt auch durch das Auge vermittelten Lust wird, so werden auch die Menschen nun für einander in höherem Maße zur Quelle einer durch das Auge vermittelten Unlust, zu Erregern von Peinlichkeitsgefühlen verschiedenen Grades. Die unmittelbare Angst, die der Mensch dem Menschen bereitet, hat abgenommen und im Verhältnis zu ihr steigt nun die durch Auge und Über-Ich vermittelte, die innere Angst.“ (ebd. S.407)

Die gesellschaftliche Affektkontrolle funktioniert um so effektiver, je stärker die Selbstzwangmechanismen in der Ausbreitung des Zwangs zur „Langsicht“ anstelle kurzfristiger Triebentladung funktionieren. Aus der „Langsicht“ Elias

wird das „Über-Ich“ Freuds, die vormals bewußte Triebsublimierung wird zum unbewußten Vorgang:

„Die augenblickliche Lust oder Neigung wird in Voraussicht der Unlust, die kommen wird, wenn man ihr nachgibt, zurückgehalten; und das ist in der Tat der gleiche Mechanismus, mit dem nun immer entschiedener durch Erwachsene – ob es nun die Eltern oder andere Personen sind – von klein auf in den Kindern ein stabileres ‚Über-Ich‘ gezüchtet wird. Die momentane Trieb- und Affektregung wird gewissermaßen durch die Angst vor der kommenden Unlust überdeckt und bewältigt, bis diese Angst sich schließlich gewohnheitsmäßig den verbotenen Verhaltensweisen und Neigungen entgegenstemmt, selbst wenn gar keine andere Person mehr unmittelbar gegenwärtig ist, die sie erzeugt; und die Energien solcher Neigungen werden in eine ungefährliche, durch keine Unlust bedrohte Richtung gelenkt.“ (ebd. S.372)

„Das Schema der Selbstzwänge, die Schablone der Triebmodellierung“, wie es Elias ausdrückt, ist abhängig von der sozialen Position, die das Individuum im gesellschaftlichen System einnimmt. Auch wenn „Abstufungen in der Stärke und Stabilität der Selbstzwangapparatur, die bei einer bloßen Nahsicht als sehr beträchtlich erscheinen“ existieren, so überwiegt doch die Ähnlichkeit in der Auswirkung des gesellschaftlichen Gewebes auf die psychische Selbstkontrolle. Besonders im Vergleich

„[...] mit dem Habitus der Menschen in weniger differenzierten Gesellschaften treten diese Unterschiede und Abstufungen innerhalb der differenzierteren an Bedeutung zurück, und die große Linie der Transformation, auf deren Hervorhebung es hier zunächst in erster Linie ankommt, tritt klar und scharf umrissen hervor: Mit der Differenzierung des gesellschaftlichen Gewebes wird auch die soziogene, psychische Selbstkontrollapparatur differenzierter, allseitiger und stabiler.“ (ebd. S.319f.)⁵⁵

Eine vollkommene Abstinenz von Selbstbeherrschungsarten ist in keiner Gesellschaftsform auffindbar. (ebd. S.326) Elias unterscheidet jedoch die Zwänge, die in einer differenzierten und in einer undifferenzierten Gesellschaft zu finden sind, klar voneinander. In einem ausdifferenzierten Interdependenzgeflecht, in dem sich das Individuum aufgrund der zunehmenden Funktionsteilung befindet, kann sich der Einzelne nicht erlauben „spontanen Wallungen und Leidenschaften“ nachzugeben; das Gewaltmonopol obliegt ihm nicht und er profitiert gesellschaftlich desto mehr davon, je mehr er seine Affekte kontrolliert und zurückhält. Eine Verhaltensänderung im Sinne der „Zivilisation“ – vom spontanen kurzsichtigen Gefühlsmenschen zum langsichtigen Kopfmenschen findet statt. Elias charakterisiert die vormals in kriegerischen Gesellschaften vorhandene unentfremdete Lebensweise, die die Möglichkeit zuläßt, Lust und Unlust offen und ohne den Preis der Selbstentfremdung nach außen zu entladen, als ein Leben in Extremen. Er vergleicht ein solches Leben, das von einem freien Triebausdruck

⁵⁵ Vgl. auch Baumgart/Eichener 1997, S.63ff..

und einer damit verbundenen konstanten Unsicherheit verbunden ist, mit der Psyche des Einzelnen, dem „individuellen Seelenhaushalt“:

„Wie hier in den Beziehungen zwischen Mensch und Mensch schockartiger die Gefahr, plötzlicher und unberechenbarer die Möglichkeit des Sieges oder der Befreiung vor dem Einzelnen auftaucht, so wird er [der Mensch, A.S.] auch häufiger und unvermittelter zwischen Lust und Unlust hin- und hergeworfen. [...] Die Seele ist hier, wenn man sich einmal so ausdrücken darf, unvergleichbar viel mehr bereit und gewohnt, mit immer der gleichen Intensität von einem Extrem ins andere zu springen, und es genügen oft schon kleine Eindrücke, unkontrollierbare Assoziationen, um die Angst und den Umschwung auszulösen.“ (ebd. S.324)

Das Individuum, von frühesten Kindheit an den Kontrollmechanismus über seine Triebentladung gewöhnt, wird im historischen Verlauf nun selbst zum Träger der Kontrollinstanz, ist vollständig sozialisiert und konditioniert im Umgang mit Zwängen. Die frühere Unsicherheit – die Angst vor körperlicher Bedrohung und Gewalt – schlägt um in eine Scheinsicherheit, in eine

„[...] eigentümliche Form von Sicherheit. Sie wirft ihn nicht mehr als Schlagenden oder Geschlagenen, als körperlich Siegenden oder als körperlich Besiegten zwischen mächtigen Lustausbrüchen und schweren Ängsten hin und her, sondern von dieser gespeicherten Gewalt in der Kulisse des Alltags geht ein beständiger, gleichmäßiger Druck auf das Leben des Einzelnen aus, den er oft kaum noch spürt, weil er sich völlig an ihn gewöhnt hat, weil sein Verhalten und seine Triebgestaltung von der frühesten Jugend an auf diesen Aufbau der Gesellschaft abgestimmt worden sind.“ (ebd. S.325f.)

Rationalisierung und das Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsgrenze sind beides Ausdruck der Reduktion einer unmittelbaren Angst vor „Bedrohung oder Überwältigung durch andere Wesen“ zugunsten einer Verstärkung einer automatischen inneren Angst, zum Selbstzwang, den der Einzelne nun auf sich selbst ausübt. In beiden Zivilisationserscheinungen kommt die „differenziertere Vor- und Langsicht zum Ausdruck, die mit der zunehmenden Differenzierung der Gesellschaft für immer weitere Menschengruppen zur Erhaltung ihrer sozialen Existenz notwendig wird.“ (ebd. S.400)

Mit Freud beschreibt Elias den Mechanismus der Triebsublimierung, die „Umformung des Seelenhaushalts im Sinne einer kontinuierlichen, gleichmäßigen Regelung seines Trieblebens und seines Verhaltens nach allen Seiten hin“ und die Etablierung einer immanenten Kontrollinstanz. (ebd. S.328) Aus der Angst vor Feinden – einer Bedrohung von außen – kommt es zu einer Verschiebung zur Angst vor dem eigenen Kontrollverlust. Beim Selbstzwang, der im Zuge der „Monopolisierung der Gewalttat in den befriedeten Räumen“ entsteht, handelt es sich um den Typus einer „leidenschaftsloseren Selbstbeherrschung“, einem Äquivalent zum gesellschaftlichen Kontroll- und Überwachungsapparat, der als „Kontrollapparatur, die sich im Seelenhaushalt des Individuums herausbildet“,

unbewußt das Verhalten des Individuums reguliert (und damit dem Freudschen Über-Ich entspricht). (ebd.) Die Spaltung des „Seelenhaushaltes“ – in Folge der zunehmenden Rationalisierung und Verstärkung von Scham – korrespondiert mit der zunehmenden gesellschaftlichen Funktionsteilung. Auch im „Seelenhaushalt“ des Subjekts etabliert sich eine Funktionsteilung im Sinne einer „wachsenden Differenzierung zwischen Triebfunktionen und Triebüberwachungsfunktionen“, die konfliktreiche Spaltung des Seelenhaushaltes in die gegnerischen Parteien des Seelenhaushaltes: Es/Ich und Über-Ich. (ebd. S.400) Elias unterscheidet hierbei weiter zwischen einem gelungenen und einem nicht gelungenen Zivilisationsprozeß im Hinblick auf eine mögliche Integration des angepaßten Menschen bei Beibehaltung einer positiven, befriedigenden Lustbilanz.

Norbert Elias übt neben aller Gemeinsamkeit im Ansatz gleichzeitig auch massiv Kritik an Freuds Psychoanalyse. So schreibt er der psychoanalytischen Forschung einen eingeschränkten Blickwinkel zu, sie neige dazu „bei der Betrachtung des Menschen etwas ‚Unbewußtes‘, ein als geschichtslos gedachtes ‚Es‘ aus dem gesamten Seelengefüge als das Wichtigste herauszugreifen.“ Weiterhin bemängelt er Freuds fehlende historische Verortung der psychoanalytischen Theorie:

„Vieles von dem, was für das Verständnis der Menschen unentbehrlich ist, entzieht sich ihrem Zugriff. Die Rationalisierung der Bewußtseinsgehalte selbst und weiter die gesamten Strukturwandlungen der Ich- und Überfunktionen, alle diese Erscheinungen sind [...] für das Nachdenken nur sehr unvollkommen angreifbar, solange sich die Untersuchung an Bewußtseinsgehalte, an Ich- und Überichstrukturen allein zu halten sucht und dem korrespondierenden Wandel der Trieb- und Affektstrukturen keine Beachtung schenkt.“ (ebd. S.389)

2.5 Die Illusion des einheitlichen Körpers

Im Narcissus-Mythos sind die Motive Spiegelung, Körperaflösung und Tod deutlich erkennbar. Ovids Spiegelproblematik wurde in allen Epochen aufgegriffen, besonders in der Literatur im 19. und 20. Jahrhundert im Rahmen der aufkommenden Identitätsproblematik, etwa von Oscar Wilde im *Bildnis des Dorian Gray* aus dem Jahr 1890. In der Bildenden Kunst setzten sich die den Barock beeinflussenden italienischen Maler Caravaggio und Tintoretto im späten 16. Jahrhundert sowie der Surrealist Salvador Dalí⁵⁶ intensiv mit dem Motiv des sich betrachtenden Narcissus auseinander, um nur einige Beispiele herauszugreifen. Der Mensch hegt die Illusion eines einheitlichen Körpers, „in der Leben und Tod fest und symbolisch verschmolzen beisammen sind, wie es das

⁵⁶ Vgl. auch Kap. 7 dieser Arbeit.

Verhältnis zwischen Skelett und Fleisch verkörpert“, indes verschiebt sich diese Grenze „und läßt sich nun zwischen dem Körper und seinem Spiegelbild nieder.“ (Tibon-Cornillot 1982, S.157)

Im dritten Buch der *Metamorphosen*⁵⁷ nimmt der römische Dichter Ovid die Sage von *Narcissus und Echo* auf, dem schönen Jüngling Narcissus⁵⁸, Sohn des Cephisus⁵⁹ und der Nymphe Liriope, dem in der griechischen Mythologie ein tragisches Schicksal widerfährt. Narcissus verschmäht die Nymphe Echo, die mit dem Verlust der Stimme bestraft worden war⁶⁰ und einzig das letzte Wort, das sie hörte, wiederholen konnte, in ihrer Liebe zu ihm. Als sie auf den schönen Jüngling zugeht und ihn in ihre Arme schließen will, flieht er mit den Worten: „Hände weg, laß die Umarmungen! Eher will ich sterben als dir gehören.“ (Ovid 1988, S.69) Die gedemütigte Nymphe grämt sich vor Zurückweisung und nicht erhörter Liebe und zieht sich aus Kummer in „einsame Höhlen“ zurück. Da Narcissus nicht nur sie, sondern auch weitere Wasser- und Bergnymphen sowie Männer zurückgewiesen hat, wird er eines Tages von der Rachegöttin Nemesis⁶¹ selbst verflucht, auch er soll das, was er am meisten liebt, nicht bekommen. Die Verwünschung des Narcissus erfüllt sich sodann, er verliebt sich hoffnungslos in sich selbst, als er Wasser aus einem See trinkend, sein Bild erblickt. Je länger Narcissus sich ansieht, desto heftiger verliebt er sich in sich selbst, desto faszinierter und irritierter wird er von seinem Spiegelbild im Wasser, einem Trugbild, das er für echt hält. Erkennend, daß er selbst der Geliebte ist, sieht Narcissus als einzigen Ausweg den Tod, da es ihm unmöglich erscheint, sich von seinem geliebten Ich zu entfernen:

„Ich bin es selbst! Ich habe es begriffen, und mein Bild täuscht mich nicht mehr. Liebe zu mir selbst verbrennt mich, ich selbst entzünde die Liebesflammen, die ich erleide. Was tun? Bitten oder mich erbitten lassen? Worum soll ich denn bitten? Was ich begehre, ist bei mir. Der Reichtum hat mich arm gemacht. Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen! Ein neuartiger Wunsch bei einem Liebenden: Ich wollte, der Gegenstand meiner Liebe wäre nicht bei mir! Schon nimmt mir der Schmerz die Kräfte, mir bleibt keine lange Frist mehr, und ich erlösche im Lenz meines Lebens. Doch der Tod ist mir keine Last, denn der Tod wird mir die Schmerzen nehmen. Nur wünschte ich, der Geliebte lebte länger! Jetzt werden wir zu zweit als ein Herz und eine Seele sterben.“ Sprach's und kehrte in rasender Leidenschaft zu demselben Spiegelbild zurück, trübte das Wasser mit Tränen, und durch die Bewegung im See wurden die Umrise unscharf. Als er sah,

⁵⁷ Ovid: *Metamorphosen*. München 1988. Ovid (45 v. Chr. – 17 n. Chr.) umschreibt im Vorwort der *Metamorphosen* seine Intention: „Von Gestalten zu künden, die in neue Körper verwandelt wurden, treibt mich der Geist. Ihr Götter – habt ihr doch jene Verwandlungen bewirkt –, beflügelt mein Beginnen mit eurem göttlichen Atem und führt meine Dichtung ununterbrochen vom allerersten Ursprung der Welt zu meiner eigenen Zeit!“ (Ovid 1988, S.9)

⁵⁸ Griechisch *Narkissos*, lateinisch *Narcissus*.

⁵⁹ In der griechischen Mythologie: Flußgott Kephisos. Cephisus bezeichnet sowohl einen Bach in und bei Athen als auch einen Fluß in Phocis und Boeotien.

⁶⁰ Sie hatte das Mißfallen der Göttin Hera erregt.

⁶¹ Nemesis oder Rhamnusia: Nemesis, Göttin der Vergeltung, benannt nach ihrem Kultort Rhamnus in Attika.

daß das Bild verschwand, schrie er: ‚Wohin fliehst du? Bleib und laß mich, du Grausamer, in meiner Liebe nicht allein! Laß mich, was ich schon nicht berühren darf, wenigstens anschauen und so dem unglücklichen Wahn Nahrung geben!‘ Und trauernd zerriß er das Gewand vom oberen Saum her und schlug sich mit den marmorweißen Händen an die nackte Brust. Von den Schlägen wurde die Brust rosig, wie Äpfel, die teils weiß, teils rot sind, [...].‘ (ebd. S.71)

Er tötet sich selbst, der schöne Körper zerfällt und damit verschwindet die körperliche Schönheit in der Auflösung. Der tote Körper Narcissus wird von den Göttern schließlich in eine Narzisse verwandelt.

Das „Wechselspiel von Sich-Erkennen und Verkennen von spiegelverhafteter Faszination und Aggression“, das bereits vom antiken Dichter Ovid in dessen *Metamorphosen* im Narcissus-Mythos thematisch vorweggenommen wird, wird sowohl von Sigmund Freud als auch von Jacques Lacan in ihren psychoanalytischen Ansätzen behandelt. (Pagel 1989, S.27) Aus der Spiegelungs-Erfahrung können Bedeutungen abgeleitet werden, die die Struktur des „Ich als Einheit“ betreffen.

Jacques Lacan prägte als einer der bedeutenden Vertreter der Psychoanalyse und des französischen Strukturalismus den Terminus des „zerstückelten Körpers“. In seinem Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*⁶² knüpft er sowohl an die Hegelsche „Dialektik der Begierde“⁶³ an, an Freuds Narzißmus-Theorie als auch an die Gestaltpsychologie⁶⁴.

Nach gestaltpsychologischer Auffassung müssen seelische Vorgänge unter Berücksichtigung aller im Gesamtprozeß daran beteiligten Faktoren analysiert werden und nicht isoliert als Einzelelemente des Seelischen (Atomismus), die in keinem Gesamtkontext stehen, wie es nach Ansicht der Gestaltpsychologen in der Struktur- und Assoziationspsychologie getan wird. Es wird davon ausgegangen, daß die menschliche Wahrnehmung die Tendenz hat, alle Einzelteile aus der Umwelt zu einem sinnhaften Ganzen zu formen. Der Mensch befindet sich folglich in einem permanenten Prozeß der Angleichung, der in der Gestaltsprache „kreative Anpassung“ genannt wird, ein Prozeß zwischen Organismus und bestehender Umwelt. In der Gestaltpsychologie teilt sich die Organisation eines Feldes oder Systems auf in Figur und Grund. Die Figur⁶⁵ bzw. auftauchende

⁶² In: Lacan, J.: Schriften I (1966). Weinheim – Berlin 1991, S.61-70.

⁶³ Wie er sie in der 1807 erschienenen *Phänomenologie des Geistes* beschreibt.

⁶⁴ Die Gestaltpsychologie als eine relativ junge Bewegung innerhalb der Psychologie entwickelte sich als Gegenbewegung zum Behaviourismus und zur Struktur- und Assoziationspsychologie. In Deutschland stellte die Gestaltpsychologie während der zwanziger und dreißiger Jahre die bestimmende psychologische Richtung dar. Sie wurde vor allem von Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffa, Kurt Lewin und Wolfgang Metzger geprägt.

⁶⁵ Jeder Mensch erlebt seine subjektive Realität, das bedeutet mehrheitlich entscheidet nicht der objektive Inhalt des Geschehnisses, sondern die Art der Beziehung über ihre Bedeutung. Das, was von besonderem Interesse ist, wird automatisch in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt

Gestalt wird als sinnvolles Ganzes wahrgenommen.⁶⁶ Ein unerledigtes Geschäft, eine unvollendete Gestalt, bewirkt in uns den Drang, das Unfertige zu vollenden, die Gestalt zu schließen, damit die gestaute Energie wieder frei werden kann. Wenn eine offene Gestalt nicht geschlossen wird, bedeutet dies, daß die Figur-Grund-Beziehung als aktive Wechselbeziehung gestört wurde. Dieser subjektive Zusammenhang, den sich das Individuum durch die wechselseitige Beziehung von Figur und Grund schafft, wird in der Gestalt-Theorie⁶⁷ mit dem Terminus Gestalt bezeichnet.⁶⁸

Lacan übernimmt den Gestalt-Begriff in der Beschreibung der Spiegelerfahrung, wenngleich in einer modifizierten Form. Das Spiegelstadium Lacans steht als Bild für den Prozeß der Ich-Werdung, der Identitätsbildung. Der Spiegel steht als Beschreibungsmodell einer „imaginären Intersubjektivität. Er verdeutlicht den narzißtischen Charakter menschlicher Selbstfindung, insofern diese der „Illusion des Eins-Sein-Wollens mit sich selbst als einem anderen unterliegt.“ (Pagel 1989, S.34) Bereits im frühen Kindesalter, zwischen dem 6. und 18. Monat konstruiert das sich im Spiegel betrachtende Kind ein „imaginäres Bild“⁶⁹ von der vollständigen Gestalt seines Körpers. Es kommt zu einer Identifikation mit dem Spiegelbild. Das motorisch noch wenig entwickelte Kind gestaltet in der visuellen Wahrnehmung eine Einheit des gespiegelten Bildes und bezieht es auf den eigenen Körper, fasziniert von seinem „visuellen Echo“ vergleicht es „seine noch sehr unbeholfenen eigenen Bewegungen mit denen der Spiegelreflexion.“ (ebd. S.25)⁷⁰ Durch eine „Identifizierung mit dem Anderen, der das Selbst sein soll“, setzt das Kind die Bewegung des Anderen im Spiegel mit dem eigenen Körper in Bezug. Im Prozeß der Ich-Werdung des Spiegelstadiums „identifiziert der noch

und beansprucht das ganze Interesse, alles weitere wird um diesen Mittelpunkt als Fixpunkt, als Figur, herumgruppiert. Diese Figur ist für jeden Menschen unterschiedlich, das Interesse eines Menschen zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Situation damit individuell und nie identisch mit dem seiner Mitmenschen. Figur wird aus der Gesamtheit unseres Prozesses immer das, was für uns im Moment vordergründig interessant, wichtig ist. Das, was in diesem Moment unsere Aufmerksamkeit verliert, wird zum Hintergrund, der die Figur stützt.

⁶⁶ Diese Tatsache heißt in der Sprache der Gestaltpsychologen *Gesetz der Prägnanz* oder *guten Gestalt*. Damit korrespondiert das *Gesetz der Gestaltschließung*.

⁶⁷ Vgl. Perls 1976a, 1976b, 1978; Perls/Hefferline/Goodman 1979; Petzold 1978.

⁶⁸ Die Wahrnehmung einer Gestalt wird nach Gesetzen wie dem „Figur-Grund-Prinzip“, dem „Prägnanzprinzip“ und der „Tendenz zur Schließung offener Gestalten“ gebildet. Unser Erleben kann daher als ständiger Prozeß von Figur-Grund-Beziehung gesehen werden. Gefühle, Erfahrungen, Wünsche, Erinnerungen etc. können zur Gestalt werden, das Umfeld und die vergangenen Erfahrungen bilden hierbei den Hintergrund.

⁶⁹ Imagination, vom Lateinischen imago (Bild), steht als Bezeichnung für Einbildung, Einbildungskraft und bildhaftes Denken. In der Psychologie wird zwischen passiver, reproduktiver und aktiver, kreativer Imagination unterschieden.

⁷⁰ Das kindliche Szenarium stellt damit weitaus mehr dar, „als die Wahrnehmung eines ähnlichen Gegenüber, ist mehr als das Überwältigtwerden von der Form her, das zu einem Erkennen der Gestalt führt.“ (ebd. S.25f.)

allen äußeren und inneren Regungen ausgelieferte Körper sich mit seinem Spiegelbild.“ (Gendolla 1982, S.173) Die Identifikation im Spiegelstadium – wie Lacan sie in *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* einführt – läßt sich somit als eine Metamorphose beschreiben:

„Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung. Daß ein Bild für einen solchen Phasen-Effekt prädestiniert ist, zeigt sich bereits zur Genüge in der Verwendung, die der antike Terminus *Imago* in der Theorie findet. Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem *infans*-Stadium ist, wird von nun an – wie uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das *Ich* (*je*) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt.“ (Lacan, Schriften I, 1991, S.64, Hervorhebung im Original)

Im obigen Zitat bedürfen zwei Aussagen Lacans einer näheren Betrachtung. Er verweist hier einmal auf die „jubulatorische Aufnahme“ des Spiegelbildes durch das „unfertige“ Wesen Kind, andererseits wird augenscheinlich, daß Lacan in seinem Ich-Begriff zu differenzieren scheint, da er auf das *Ich* (*je*) zurückgreift. Ein einheitliches Ich existiert bei Lacan nicht, vielmehr unterscheidet er zwischen dem *Ich* (*je*) und dem *Ich* (*moi*), die für ihn nicht identisch sind. In der Verwendung der Ich-Formen umreißt das *Ich* (*je*) das wahre Ich im Gegensatz zum *Ich* (*moi*), das sich auf Freuds Ego-Begriff bezieht und ein narzißtisches Ich beschreibt, das sich auf der imaginären Ebene konstituiert und mit einem „Sich-Verkennen“ einhergeht, wie die Lacan-Interpreten Gerda Pagel es beschreibt:

„Das Ich (*moi*) ist Ort imaginären Erkennens, das zugleich Verkennen ist, Bewegung eines Erschließens, das in spiegelverhafteter Geschlossenheit bleibt, Verbürgung und Täuschung. Es antizipiert das Bild seiner Autonomie, um gleichzeitig an der Differenz von fiktiv-imaginärer Einheit und faktischer Abhängigkeit eine Entfremdung zu erfahren.“ (Pagel 1989, S.33)

Das Selbst konstituiert sich in dem visuellen Vervollständigungsprozeß des „zerstückelten“ zum ganzen Körper. Aus der imaginären, gespiegelten Einheit erfolgt durch ein symbolisches Ordnen das Erkennen einer ganzen Gestalt.

„Solchermaßen symbolisiert diese ‚Gestalt‘ – deren Prägnanz offenbar als artgebunden zu betrachten ist, obschon ihr Bewegungsstil noch verkannt werden könnte - durch die zwei Aspekte ihrer Erscheinungsweise die mentale Permanenz des *Ich* (*je*) und präfiguriert gleichzeitig dessen entfremdende Bestimmung; sie geht schwanger mit den Entsprechungen, die das *Ich* (*je*) vereinigen mit dem Standbild, auf das hin der Mensch sich projiziert, wie mit dem [sic!] Phantomen, die es beherrschen, wie auch schließlich mit dem Automaten, in dem sich, in mehrdeutiger Beziehung, die Welt seiner Produktion zu vollenden sucht.“ (Lacan, Schriften I, 1991, 64f.)

Die von Lacan beschriebene „jubilatorische Aufnahme“ des Körpers als Ganzheit steht im Kontext einer Selbstverknennung des Subjekts, die in der Interpretation Dietmar Kamper mit Gefühlen der kindlichen Aggression, Hilflosigkeit und Verlustangst der Mutter, wie sie bereits bei Freud beschrieben worden sind, korrespondieren (vgl. Kamper 1982, S.127).⁷¹ Das Spiegelstadium imaginiert dem Subjekt nicht nur Vollständigkeit und Beständigkeit, sondern dient dem Kind gleichsam als Garant der eigenen Präsenz. Es handelt sich um eine empfundene Omnipotenz, die sich noch nicht auf die eigene „körperliche Existenz“ gründen kann, sondern außerhalb des eigenen Körpers liegen muß. Eine „Setzung der Identität“ konstituiert sich also „in Bezug zum eigenen vorgestellten Körper, den das Kind als erlebbare Ganzheit zu erfassen und somit zu beherrschen glaubt.“ (Pagel 1989, S.25f.) Das „Ich der Spiegelerfahrung“ wird damit zur „triumphalen Setzung“ des Ideal-Ich, zum imaginären Ich außerhalb jeder Realität. Die Imagination stellt einen bewußt ablaufenden geistigen Prozeß dar, bei dem Vorstellungen und Bilder erzeugt werden können, die außerhalb der Gegenwart und realen Erfahrung liegen. Lacan beschreibt das Spiegelstadium fernerhin als einen

„[...] Spezialfall der Funktion der *Imago*, die darin besteht, daß sie eine Beziehung herstellt zwischen dem Organismus und seiner Realität - oder, wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*. Aber diese Beziehung zur Natur ist beim Menschen gestört durch ein gewisses Aufspringen (*déhiscence*) des Organismus in seinem Innern, durch eine ursprüngliche Zwietracht, die sich durch die Zeichen von Unbehagen und motorischer Inkoordination in den ersten Monaten des Neugeborenen verrät.“ (Lacan, Schriften I, 1991, S.66, Hervorhebung im Original)

Lacans Subjekt befindet sich stets in einem ambivalenten Zustand von Sich-Kennen (*me connaître*) und dem Verkennen (*méconnaître*), denn so Lacan:

„[...] das Subjekt kann sich in dieser Rückschau allein eines Bildes vergewissern, im Moment, wo es ihm gegenübersteht: des antizipierten Bildes, das es sich von sich selber macht in seinem Spiegel.“ (Lacan, Schriften II, 1991, S.183)

Das Subjekt befindet sich im konstanten Spagat aus imaginierte Wahrnehmung einer Ganzheit und „realer Uneinlösbarkeit“ des Begehrens. Das Spiegelstadium als „die vorsprachliche Fixierung an das eigene Spiegelbild, die das Ich zu einer imaginären Instanz der Täuschung macht“ wird zum Drama des Subjekts. (Bürger

⁷¹ Dietmar Kamper interpretiert Lacans Konzept des Spiegelstadiums folgendermaßen: „Vermutlich ist es das Mißtrauen in die Kompetenz des eigenen Abwehrvermögens, das den Schritt in die Richtung des (seiten)verkehrten Spiegelbildes nahelegt, das seinerseits das soziale Ich evoziert und damit das Schicksal der Subjektivität als einer Verknennung besiegelt.“ (ebd. S.128)

1998, S.11)⁷² Für Peter Gendolla artikuliert sich in der Transformation vom zerstückelten zum ganzen Körper durch den Spiegel, in dem „Wunsch nach Einheit durch Spiegelung“ die „Rückkopplung eines einheitlichen Bildes“ in einem Körper, „in dem – und in dessen von ihm erfaßter und produzierter Umwelt – von nun an dies ‚Einheitsbegehren‘ eines ‚allgemeinen Anderen‘ kreist.“ (Gendolla 1982, S.173) In der Tat zieht sich Arthur Rimbauds⁷³ paradoxer Ausspruch „Ich ist etwas Anderes“, motivisch – wie zuvor in Ovids Narcissus-Mythos aber auch in der Dialektik Hegels – als roter Faden durch das Werk Lacans. Das unmögliche Begehren des Anderen im Ich, und „die prinzipielle Unmöglichkeit der Spiegelung des Ich im anderen“ werden zum unlösbaren Konflikt. (Pagel 1989, S.33) In Lacans Interpretation führt die unbefriedigte Suche des „Anderen im Ich“ zur Suche des „Ich im Anderen“, um den Wunsch zu stillen. Das narzißtische Begehren nach mir wird damit auf den Anderen verlagert. Lacan schreibt im Aufsatz *Die Bedeutung des Phallus*⁷⁴ über das Begehren, das sich in erster Linie auf dem Feld der Sexualität abzuspielen scheint:

„Man begreift, wie die sexuelle Beziehung dieses geschlossene Feld des Begehrens einnimmt und ihr Los hier ausspielen wird. Denn dieses Feld ist gemacht dazu, daß auf ihm sich das Rätsel produziert, das jene Beziehung im Subjekt aufwirft und das sie ihm doppelt ‚signifiziert‘: als Wiederkehr des Anspruchs, den sie auslöst, als Anspruch an das Subjekt des Bedürfnisses; als Ambiguität, die vergegenwärtigt wird bezüglich des Andern, das im beanspruchten Liebesbeweis im Spiel ist. Das Auseinanderklaffen in diesem Rätsel zeigt, wodurch es determiniert ist, in der einfachsten Formel, die es offenlegt: daß nämlich weder das Subjekt noch der Andere (für jeden der Beziehungspartner) sich damit zufrieden geben können, Subjekte des Bedürfnisses oder Objekte der Liebe zu sein, sondern einzig und allein damit, Statthalter zu sein für die Ursache (*cause*) des Begehrens.“ (Lacan, Schriften II, 1991, 127f., Hervorhebung im Original)⁷⁵

Das Begehren, die Suche nach dem „Anderen im Ich“ und der „zerstückelte Körper“ sind Motive, die sich in der modernen und postmodernen Kunst signifikant widerspiegeln. Das Subjekt entwirft „im faszinierenden Spiel zwischen Leib und imaginerter Leiblichkeit“ seine psychische Einheit, ein „Spiel der Identifizierung“, aus dem sich „Phantasien entwickeln, die um das Ich des Menschen und seinen Körper ranken.“ (Pagel 1989, S.26) Es handelt sich hierbei

⁷² Das Subjekt des „Spiegelstadiums“ betritt nach Peter Bürger „die symbolische Ordnung, die im Zeichen des Vaters steht. Nicht mehr Ichstärke (wie bei Freud) ist dann das Ziel der Psychoanalyse, sondern die Einsicht, daß das eigene Ich nichts anderes ist als das Resultat einer imaginären Spiegelung in ursprünglichen Bezugspersonen. Die Arbeit am Ich wird als eine negative aufgefaßt, als Abbau von Selbsttäuschungen, von denen das Ich dann berichten kann als von einer vergangenen Gestalt seines Selbst.“ (Bürger 1998, S.11)

⁷³ Der französische Dichter Arthur Rimbaud zählt zu den wichtigsten Vorläufern von Symbolismus, Expressionismus und Surrealismus. Vgl. Kap. 7.

⁷⁴ In: Lacan, J.: Schriften II (1966). Weinheim – Berlin 1991, S.119-132.

⁷⁵ Peter Gendolla bezeichnet mit Phallus „das von Lacan isolierte Symbol, der allgemeine Andere oder Signifikant, nach dem sich der Mensch als sprechendes Subjekt konstituiert.“ (Gendolla 1982, S.174)

um Phantasien, die seit jeher wichtiger Gegenstand von Philosophie und Kunst waren und uns in der Malerei, Bildhauerei, in der Photographie und in der Film- und Videokunst des 20. Jahrhunderts prägnant begegnen. Das reduzierte und abstrahierte Körperfragment erfährt in diesem Jahrhundert gerade auch eine zunehmende Bedeutung in Bildhauerei und Plastik, beispielsweise in den Arbeiten von Hans Arp, einem der Mitbegründer des Dadaismus und des Züricher *Cabaret Voltaire* und Alexander Archipenko, der dem Kubismus nahe stand und der Abstraktion den Weg bereitete. In der Photographie des 20. Jahrhunderts gab und gibt es zahlreiche Künstler, die die Dynamik des ganzen und des fragmentierten Körpers in den Mittelpunkt ihrer schöpferischen Arbeit stellten. Hans Bellmer, Man Ray und Claude Cahun prägten als Photo-Künstler den Surrealismus und beschäftigten sich eingehend mit dem fragmentierten Körper. Gegenwärtig gibt es zahlreiche Künstler, die die fragmentarische Kunst und die Darstellung des zerstückelten Körpers populär machen und an die avantgardistischen Ahnen anknüpfen.⁷⁶

Die klassische Avantgarde des 20. Jahrhunderts⁷⁷ sah sich noch massiv mit dem Vorurteil konfrontiert, daß eine künstlerische Darstellung, das Ganze und nicht das Fragmentarische und Abstrakte darstellen müsse. Obwohl Freuds psychoanalytische Erkenntnisse bereits ab der Jahrhundertwende publiziert wurden, verbreitete sich, so Sigrid Schade in *Der Mythos des ‚Ganzen Körpers‘*⁷⁸ nur langsam

„[...] die Erkenntnis dessen, daß die Phantasmen des ‚ganzen‘ und des ‚zerstückelten‘ Körpers als Vorstellungsbilder die imaginierte Intaktheit des Subjekts begleiten und bis in seine erotischen Projektionen hinein in den Figuren von Fetischismus und phallischen Inszenierungen und in politischen, gesellschaftlichen Machtphantasien verfolgen. Die allgemeine Ablehnung und Verdrängung der Freudschen Theorien ist eben selbst als ein Effekt der narzißtischen Kränkungen zu verstehen, deren Funktionieren er zu analysieren begonnen hatte, und die schließlich in den kollektiven Machtphantasien eines totalitären Systems kanalisiert wurden. Allein die künstlerische Avantgarde, besonders die Surrealisten, setzte sich mit der Psychoanalyse auseinander. Diese entwickelten einen Verbund von Techniken, dem Unbewußten, Verdrängten, auf die Spur zu kommen, und die Zerstückelungsphantasmen zu spiegeln.“ (ebd. S.250f.)

⁷⁶ Zu den bedeutendsten Künstlern, die sich mit der Identitätsproblematik des ausgehenden 20. Jahrhunderts beschäftigen, gehören der Anfang der neunziger Jahre verstorbene Maler und Bildhauer Francis Bacon sowie – neben Valie Export, Lynn Hershman, Jürgen Klauke, Hannah Wilke, Rosemarie Trockel mit ihren gleichsam narzißtischen wie provokativ-voyeuristischen photographischen Arbeiten – vor allem Danica Dakic und die amerikanische Photo- und Performance-Künstlerin Cindy Sherman. Auf die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Motiv der Körperauflösung in der postmodernen Kunst wird im Teil D ausführlicher eingegangen.

⁷⁷ Die künstlerische Auseinandersetzung der modernen Avantgarde mit Körper und Körperfragment wird in Teil B thematisiert.

⁷⁸ Schade, S.: *Der Mythos des ‚Ganzen Körpers‘*. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, I. u.a. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*. Berlin 1987, S.239-278.

Schade forscht in ihrer Studie gleichfalls nach der Intention der fragmentarischen Kunsttechnik. In Abgrenzung zur nicht intentionalen Herstellung fragmentierter Körper in der Kunst – im Sinne der Entstehung der Torsi durch Zerstörung – sieht sie in der beabsichtigten künstlerischen Produktion des zerstückelten Körpers die bewußte Absage an existierende Herrschaftsverhältnisse. Damit wird in der fragmentarischen Kunst des 20. Jahrhundert die Idee einer „Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte“ deutlich. Sie spricht in diesem Zusammenhang

„[...] vom Ende einer alten patriarchalen Figur: der Selbstkonstitution des bürgerlichen Subjekts, das sich selbst als Einheit – als autonome Entität – denkt, im Besitz der Wahrheit des Wissens und der Wahrnehmung. Die narzißtische Figur, die auf dem Feld des Blicks nach der Garantie eines ‚ganzen‘ Spiegelbildes verlangt [...].“ (ebd. S.241)

„Wir alle sind Geiseln, das ist das Geheimnis der Geiselnahme, und wir alle träumen davon, den Tod zu *erhalten* und den Tod zu *geben*, anstatt dumm durch Verschleiß zu sterben.“ (Jean Baudrillard)

3. Körper und Tod

3.1 Mythos und Tod

Der Umgang mit dem Tod ist gesellschaftlich geprägt, unterscheidet sich von Kulturkreis zu Kulturkreis und unterliegt einem historischen Wandel. So wird beispielsweise in Mexiko Anfang November – ähnlich unserem Feiertag Allerseelen – der *Dia de la Muerte*, wörtlich der Tag des Todes, gefeiert, um der Verstorbenen zu gedenken. Dem Tod wird an diesem Tag mit Ritualen und einem Fest gedacht, es handelt sich hierbei um eine Tradition, die sich bis in die Gegenwart hinein halten konnte. Auf die Gräber legen die Angehörigen Alkoholika wie den Tequila, Zigarren, Süßspeisen, all das, was den Toten als Lebenden wichtig gewesen ist. Die Speisen und Getränke werden anschließend von den Lebenden in Gedenken an die Toten konsumiert. Es ist gleichfalls üblich, daß die Mexikaner an diesem Tag ihren Familienmitgliedern und Freunden Zuckergebäck in Totenkopfform schenken, damit diese bereits im Leben an den – wann auch immer eintretenden Tod – der lieb gewonnenen Person denken. Dem Tod wird somit der Schrecken genommen, der Tod wird ritualisiert und zum Festtag aller, der Lebenden und der Toten, gemacht. Tod und Leben tauschen sich symbolisch aus, der Tod ist Teil des Lebens, im Gegensatz zum „desozialisierten“ Tod in unserem Kulturkreis, in dem der Tod weitestgehend seine soziale Funktion verloren hat. Gerade deshalb wird, um mit Jean Baudrillard zu sprechen, unsere Kultur zur wahren „Kultur des Todes“.

Christoph Wulf zeigt in seinem Essay *Körper und Tod*⁷⁹ die Entwicklung des gesellschaftlichen Umganges mit dem Tod für unseren Kulturkreis auf. So konstruiert Wulf den historischen Verlauf seit dem Mittelalter als Prozeß einer zunehmenden gesellschaftlichen Ausgrenzung des Todes:

„Im Mittelalter löscht der Tod den Körper nicht aus. Die Körperteile der Heiligen ‚überleben‘ sogar im Diesseits. Die Körper aller Verstorbenen können bei entsprechender Lebensführung das ewige Leben erhalten. Eine Reduzierung des Körpers auf seine vergänglichen Elemente hat noch nicht stattgefunden. Sie bleibt der Neuzeit mit ihrem objektivierenden Wissenschaftsverständnis vorbehalten. [...] Die zunehmende Ausrichtung des mittelalterlichen Menschen auf die Erreichung der von der Kirche gesetzten Ziele (z.B. Kreuzzugs-, Pilgerfahrtsziele) führt [jedoch] bereits zu einer Normierung der Körper. Im Hinblick auf die Kontrolle der Körper und Wünsche hat diese im

⁷⁹ In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt/Main 1982, S.259-273.

asketischen Ideal der Cluniazenser einen Höhepunkt erreicht. Im Unterschied zum Mittelalter beinhaltet Tod heute den weitgehenden Ausschluß der Verstorbenen von den Lebenden. Der Lebende weiß, daß er als Verstorbener nicht mehr dazugehört.“ (Wulf 1982, S.264f.)

Wulf geht – wie zuvor Nobert Elias und Michel Foucault – davon aus, daß der „Zugriff der Macht auf den Menschen“ über den Körper erfolgt. Das mittelalterliche Körpervverständnis entspricht einer „vollkommenen Materialisierung eines Menschen“, der Körper des Individuums verweist gleichzeitig auf den kollektiven Körper. Weltliche und kirchliche Herrscher, letztere als irdische Vertretung, wirken gemeinsam mit der imaginären jenseitigen Kontrollinstanz, dem jüngsten Gericht. Sie üben Macht aus über den Körper und die Lebensführung der Menschen, das „richtige“ Leben wird zum erklärten Ziel des weltlichen Daseins (vgl. ebd.).

Zwischen den Polen Geburt und Tod bewegt sich das menschliche Dasein. Die Geschichte des Menschen läßt sich damit als die einer steten Auseinandersetzung mit der Endlichkeit, mit dem Tod, begreifen. Vorstellungen über den Tod, über die Möglichkeit eines jenseitigen Lebens und einer Reinkarnation in einen neuen Körper bestimmen das Verhältnis des Individuums zu seinem Körper. Die Sterbeforscherin Elisabeth Kübler-Ross geht beispielsweise davon aus, daß der Mensch nach dem Sterben im Jenseits wieder die körperliche Gestalt annimmt, die er zuvor als irdisches Wesen hatte. Jenseitsvorstellungen sind stets religiös, kulturell und individuell geprägt, eine allgemein verbindliche Vorstellung über ein jenseitiges Leben oder die Negation dessen existiert für den Gegenwartsmenschen nicht mehr. Mit dem „Wegfall verbindlicher Vorstellungen vom jenseitigen Leben“ wird somit der Körper „zum alleinigen Bezugspunkt der Menschen.“ (Kamper/Wulf 1989, S.2)

Ernst Cassirer stellt in *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*⁸⁰ anschaulich dar, daß die Funktion des Todes in der primitiven Kultur nicht auf der Annahme einer Endlichkeit, sondern gegenteilig, auf einem mythischen Unsterblichkeitsdenken begründet ist:

„Viele Mythen Erzählungen beschäftigen sich mit dem Ursprung des Todes. Die Vorstellung, daß der Mensch seiner Natur und seinem Wesen nach sterblich ist, scheint dem mythischen und dem primitiven religiösen Denken gänzlich fremd zu sein. In dieser Hinsicht besteht ein auffälliger Unterschied zwischen dem mythischen Unsterblichkeitsglauben und allen späteren, rein philosophischen Unsterblichkeitsvorstellungen. [...] Im mythischen Denken [...] liegt die Beweislast bei der Gegenseite. Wenn hier irgend etwas eines Beweises bedarf, dann nicht die Unsterblichkeit, sondern der Tod. Doch der Mythos und die primitive Religion erkennen diese Beweise nicht an. Nachdrücklich verneinen sie schon die bloße Möglichkeit des Todes. In einem gewissen Sinne kann man das gesamte mythische Denken als beharrliche und hartnäckige Leugnung des Todes deuten.“ (Cassirer 1990, S.133f.)

⁸⁰ Cassirer, E.: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur (1944). Frankfurt/Main 1990.

Zwischen Mythos und Tod besteht eine notwendige Korrespondenz, die für die Gemeinschaft der Lebenden sinnstiftend wirkt. Die Grundlage für die Wirkweise eines Mythos ist der Glaube, Mythos und Glaubensakt bilden somit eine Entität. Mythos und die (primitive) Religion negieren die Möglichkeit des Todes, stellen eine vehemente „Leugnung des Todes“ dar, artikulieren in der Interpretation Cassirers eine „Überzeugung von der ungebrochenen Einheit und Kontinuität des Lebens“ und sind damit die „nachdrücklichste Bekräftigung des Lebens, die wir in der menschlichen Natur finden.“ (ebd. S.134) Auf den ersten Blick erscheint der Mythos chaotisch und formlos als bloße „Anhäufung zusammenhangloser Ideen“, denn jede Naturerscheinung und Erscheinung des menschlichen Denkens läßt sich mythisch deuten. Abgeleitet von der griechischen Bezeichnung für Wort, Rede, Erzählung oder Fabel läßt sich der Mythos als eine „unbewußte Fiktion“ beschreiben. Als Charakteristikum des Mythos im primitiven Denken sind der unbewußte Schöpfungsakt und die fehlende Reflexion seiner Wirkung zu nennen. Der Mythos ist also seinem Wesen nach weder theoretisch, logisch und wissenschaftlich deklinierbar, sondern entspricht in seinen Eigenschaften vielmehr jenen des Symbols, das sich durch eine dynamische Veränderlichkeit auszeichnet:

„Kennzeichnend für das menschliche Symbol ist nicht seine Einförmigkeit, sondern seine Vielseitigkeit und Wandelbarkeit. Es ist nicht satt und unbeweglich, sondern beweglich. Es stimmt allerdings, daß das *Bewußtsein* von dieser Beweglichkeit eine relativ späte Errungenschaft in der intellektuellen und kulturellen Entwicklung darstellt. Das primitive Denken gelangt nur selten dorthin. Es betrachtet das Symbol als eine Eigenschaft des Dinges, ähnlich den anderen Eigenschaften, die es besitzt. Im mythischen Denken ist der Name eines Gottes fester Bestandteil des Wesens dieses Gottes. Wenn ich den Gott nicht mit seinem richtigen Namen anrufe, bleibt der Zauber oder das Gebet wirkungslos. Das gleiche gilt für symbolische Handlungen. Ein religiöser Ritus, ein Opfer müssen immer auf dieselbe unveränderliche Weise und in derselben Abfolge ausgeführt werden, wenn sie Wirkung haben sollen.“ (ebd. S.65, Hervorhebung im Original)

Neben Ernst Cassirer beschäftigte sich zeitgleich der französische Ethnologe Claude Gustave Lévi-Strauss intensiv mit dem Verhältnis zwischen Mythos und Tod. Lévi-Strauss, der den strukturalistischen Ansatz in der Völkerkunde begründete, untersuchte das mythische Denken verschiedenster Kulturen⁸¹ unter dem Fokus einer gültigen Allgemeinstruktur. In seiner strukturalen Anthropologie geht Lévi-Strauss von analogen Mustern in den Kulturen und Sprachen der Menschheit aus. Um seine These zu belegen, untersucht er die Verwandtschaftssysteme schriftloser Völker, um das seiner Ansicht nach allem

⁸¹ Lévi-Strauss arbeitete von 1935-1939 als Dozent an der Universität von São Paulo. Er hatte in Brasilien Gelegenheit zur Feldforschung und beschäftigte sich mit den mythischen Denkstrukturen südamerikanischer Indianer.

menschlichen Denken zugrunde liegende „strukturelle Unbewusste“ zu entschlüsseln. Für Lévi-Strauss haben Mythen die Funktion einer Erklärung für den Ursprung des Todes. Für ihn setzt die Idee des Lebens die Idee des Todes voraus, das lebendige Ding stellt im Analogschluß das Ding, das nicht tot ist, dar. Nach Lévi-Strauss bemüht sich die Religion, die voneinander abhängigen Vorstellungen des Lebens und des Todes zu trennen. Die Struktur des Mythos läßt sich am Bild eines generationsübergreifenden Kommunikationsmodells deutlich machen. Der Mythos enthält eine Nachricht, die von den „Novizen der Gesellschaft, welche die Mythen zum erstenmal hören“ empfangen wird, um damit als Träger einer Tradition der Ahnen zu fungieren. Als „Sender“ der Botschaft lassen sich die Ahnen (A), als „Empfänger“ die kontemporäre Generation (B) bezeichnen (vgl. Leach 1991, S.70f.). Der strukturalistische Mythosbegriff Levi-Strauss‘ geht von der These aus, daß es eine übergeordnete Struktur hinter den Mythen gebe und „daß der Zusammenhang zwischen logischer Struktur und emotionaler Reaktion überall nahezu gleich sei – weil die Natur des Menschen überall gleich sei.“ (ebd. S.142) In *Das wilde Denken*⁸² grenzt Lévi-Strauss das mythische Denken vom herkömmlichen Wissenschaftsverständnis eindeutig ab. Er beschreibt das mythische Denken als eine andere, als eine „erste“ Wissenschaft und spricht von einer „Wissenschaft vom Konkreten“. Die Wichtigkeit der Mythen und Riten sieht er darin begründet, daß diese in ihrem Bedeutungsgehalt auch noch (nach-) wirken, ihr Hauptwert liegt

„[...] darin, Beobachtungs- und Denkweisen, wenn auch nur als Restbestände, bis heute zu erhalten, die einer bestimmten Art von Entdeckungen angemessen waren (und es ohne Zweifel bleiben werden): jenen Entdeckungen, die die Natur zuließ, unter der Voraussetzung der Organisation und der spekulativen Ausbeutung der sinnlich wahrnehmbaren Welt in Begriffen des sinnlich Wahrnehmbaren. Diese Wissenschaft vom Konkreten mußte ihrem Wesen nach auf andere Ergebnisse begrenzt sein als die, die den exakten Naturwissenschaften vorbehalten blieben; aber sie war nicht weniger wissenschaftlich, und ihre Ergebnisse waren nicht weniger wirklich. Zehntausend Jahre vor den anderen erworben und gesichert, sind sie noch immer die Grundlage unserer Zivilisation.“ (Lévi-Strauss 1968, S.29)

Um den Aufbau des mythischen Denkens besser verstehen zu können, zieht Lévi-Strauss den Vergleich zum technischen und handwerklichen Basteln heran. Mit dem französischen Begriff der *Bricolage* beschreibt er die Mythenbasterei analog dem improvisierenden technischen Bastelvorgang. Die *Bricolage*-Definition verweist darauf, daß Einzelelement und Gesamtheit in einem spezifischen Kontext stehen; als „Werkzeuge“ sind sie innerhalb eines bestimmten Typus beliebig wandelbar.⁸³ Mit Hilfe der zeichentheoretischen Terminologie beschreibt er die

⁸² Lévi-Strauss, C.: *Das wilde Denken* (1962). Frankfurt/Main 1968.

⁸³ „Jedes Element stellt eine Gesamtheit von konkreten und zugleich möglichen Beziehungen dar; sie sind Werkzeuge, aber verwendbar für beliebige Arbeiten innerhalb eines Typus. Auf die gleiche Weise liegen die Elemente der mythischen Reflexion immer auf halbem Wege zwischen sinnlich wahrnehmbaren Eindrücken und Begriffen. Es wäre unmöglich, die ersteren aus der

Bricolage als Prozeß der Dekonstruktion und Neukonstruktion, in dem eine Neubestimmung von Bedeutung festgeschrieben wird:

„Das Zeichen ist, ganz wie das Bild, etwas Konkretes, aber es ähnelt dem Begriff durch seine Fähigkeit des Verweisens: beide beziehen sich nicht ausschließlich auf sich selbst, sie können für anderes stehen. Doch besitzt der Begriff in dieser Hinsicht eine unbegrenzte Fähigkeit, während die des Zeichens begrenzt ist. Die Verschiedenheit und die Ähnlichkeit sind deutlich an dem Beispiel des Bastlers zu erkennen. Sehen wir ihm beim Arbeiten zu: Von seinem Vorhaben angespornt, ist sein erster praktischer Schritt dennoch retrospektiv: er muß auf eine bereits konstituierte Gesamtheit von Werkzeugen und Materialien zurückgreifen, eine Bestandsaufnahme machen oder eine schon vorhandene umarbeiten; schließlich und vor allem muß er mit dieser Gesamtheit in eine Art Dialog treten, um die möglichen Antworten zu ermitteln, die sie auf das gestellte Problem zu geben vermag. Alle diese heterogenen Gegenstände, die seinen Schatz bilden, befragt er, um herauszubekommen, was jeder von ihnen ‚bedeuten‘ könnte. So trägt er dazu bei, ein Ganzes zu bestimmen, das es zu verwirklichen gilt, das sich aber am Ende von der Gesamtheit seiner Werkzeuge nur durch die innere Disposition der Teile unterscheiden wird.“ (ebd. S.31)⁸⁴

In der *Mythen-Bricolage* sind die konstituierenden Einheiten des Mythos durch ihre sprachliche Herkunft bereits mit Sinn besetzt und dadurch in ihrer kombinatorischen Eigenschaft begrenzt, ähnlich – um im Bild des technischen Bastlers zu bleiben – wie dieser die Verwendung der gesammelten Materialien von deren Qualität abhängig machen muß. In der unterschiedlichen Herangehensweise an die Materialien sieht Lévi-Strauss die Unterscheidung zwischen dem Professionellen (dem Ingenieur) und dem Amateur (dem Bastler); der Ingenieur arbeitet bereits mit Begriffen, während der Bastler mit Zeichen operiert. Das Zeichen grenzt sich gegenüber dem Begriff, der nach Lévi-Strauss „in bezug auf die Wirklichkeit vollständig transparent sein will“ ab, das Zeichen „fordert, daß diese Wirklichkeit in einem bestimmten Maße durch den Menschen geprägt ist.“ (ebd. S.33) Es handelt sich also in der unterschiedlichen Wahrnehmung der Botschaften um eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen Natur und Kultur und um eine divergierende Wirklichkeitsdefinition.

Einige Interpretationslinien Lévi-Strauss‘ und Cassirers ähneln der Mythenforschung Carl Gustav Jungs. Auch in der analytischen Psychologie Jungs ist die Auseinandersetzung mit der Symbolsprache als Ausdruck eines persönlichen und kollektiven Unbewußten von zentraler Bedeutung. Jung definiert das kollektive Unbewußte als „die gewaltige geistige Erbmasse der Menschheitsentwicklung, wiedergeboren in jeder individuellen Hirnstruktur.“

konkreten Situation, in der sie erschienen sind, herauszulösen, während der Rückgriff auf die letzteren es erfordern würde, daß das Denken wenigstens vorübergehend seine Absichten außer acht lassen könnte. Es besteht aber ein Zwischenglied zwischen dem Bild und dem Begriff: das Zeichen; denn man kann es immer in der Weise, die Saussure für diese besondere Kategorie der sprachlichen Zeichen eingeführt hat, definieren: als ein Band zwischen einem Bild und einem Begriff, die in der so hergestellten Vereinigung die Rolle des Signifikanten bzw. des Signifikats spielen.“ (ebd. S.31)

⁸⁴ Lévi-Strauss gebraucht den Begriff ‚Schatz‘ in Anlehnung an Hubert und Mauss im Sinne eines Ideenschatzes.

(Jung, Bd.8, 1971, S.183) Für Jung wird die psychische Grundstruktur epochen- und kulturübergreifend von archaischen Motiven bestimmt. Aus seiner Beschäftigung mit Mythen und Religionspsychologie leitet er den Archetypus ab:

„Der *Begriff des Archetypus*, der ein unumgängliches Korrelat zur Idee des kollektiven Unbewußten bildet, deutet das Vorhandensein bestimmter Formen in der Psyche an, die allgegenwärtig oder überall verbreitet sind. [...] Das kollektive Unbewußte entwickelt sich nicht individuell, sondern wird vererbt. Es besteht aus präexistenten Formen, Archetypen, die erst sekundär bewußt werden können und den Inhalten des Bewußtseins festumrissene Form verleihen.“ (Jung, Bd. 9/1, 1976, 55f., Hervorhebung im Original)

Archetypen sind seiner Meinung nach also jene archaischen Urbilder, die sich vom Unbewußten tradiert bis in die Gegenwart halten. Als mythologische Motive, die existentielle Urerfahrungen des Menschen wiedergeben, wirken sie in jedem Subjekt in unbewußter Form. Als Beispiele für Archetypen können Märchenfiguren wie Drachen und Kämpfer sowie Gestalten der antiken Mythenüberlieferung stehen.

3.2 Der menschliche und der göttliche Körper

Menschen- und Körperbilder korrespondieren mit den Gottesvorstellungen ihrer Epoche. So definierte sich der Mensch stets in Abgrenzung zu seinen Gottesvorstellungen. Die imaginierten Götter, respektive im Monotheismus der imaginierte Gott, wirken in einem reziproken Verhältnis auf die Vorstellung des Menschen zurück. Erst mit dem von Nietzsche proklamierten „Tod Gottes“ sollte die Rückwirkung des göttlichen Körpers auf den menschlichen Körper an Aussagekraft verlieren.

Christoph Wulf beschreibt in *Der Körper der Götter*⁸⁵ die konstituierende Bedeutung der Verkörperung der Götter bzw. Gottes für jede Religion. Er sieht in der personifizierten Darstellung der Götter durch Menschen- und Tierkörper die „interessantesten Verkörperungen menschlicher Einbildungskraft“. Die „Verkörperungen des Göttlichen“ werden überdies zum Pfeiler „der religiösen Vorstellungen, Sehnsüchte und Wünsche des Menschen“, der sich in seinem Denken und Fühlen auf diese beziehen kann. Gleichzeitig muß der transzendente Charakter Gottes bewahrt werden, denn der menschliche Körper unterscheidet sich vom göttlichen vor allem durch seine Vergänglichkeit. Der göttliche Körper ist unsterblich oder besitzt die Fähigkeit zur Wiedergeburt in einen anderen Körper, die einzige Form menschlicher „Unsterblichkeit“ liegt im kollektiven

⁸⁵ Wulf, Ch.: *Der Körper der Götter*. In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989, S.11-22.

Gedächtnis, der Erinnerung anderer an das Leben und die Taten des verstorbenen Individuums. Der menschliche Körper – im Gegensatz zum transzendenten, allgegenwärtigen, göttlichen Körper – zeichnet sich durch (seine) Sichtbarkeit, Greifbarkeit, Lokalisierung im Hier-und-Jetzt aus. Der göttliche Körper artikuliert sich in Zeichen, „Worte, Bilder, Riten, verweisen auf seine *Andersheit*“ oder in der Verkörperung durch die Physis „ausgewählter Menschen, durch die er seine Wirkungen entfaltet.“ Im monotheistischen Judentum existierte das Verbot der Gottesdarstellung, Gott wurde zu dem Anderen, „von dem sich der Mensch keine Bilder machen kann“, denn Gott sollte in seiner Allmacht anerkannt und nicht mit dem Menschen – in einer körperlichen Abbildung – verglichen werden.⁸⁶ Als weiteres Exempel führt Wulf die christliche Vorstellung des Gotteskörpers an. In der monotheistischen Religion des Christentums verweist „die Inkarnation Gottes, die Fleischwerdung des Wortes [...] auf einen vom Geist durchdrungenen Körper“ (vgl. Wulf 1989, S.11-18). Der Mensch als das Ebenbild des Schöpfers deutet mit seinem Körper auf die Nähe zu Gott hin. Die Würde, die dem menschlichen Körper im Christentum zukommt, entfaltet sich – nach Christoph Wulf – allein im „sozialen Körper“, denn

„[d]er einzelne Mensch bedarf des Anderen. Ohne ihn kann er sein Potential nicht entwickeln. Zudem bedarf die menschliche Gattung der körperlichen Vereinigung der Menschen, um weiterleben zu können. Auch diese Voraussetzungen menschlicher Existenz finden im Christentum ihre Transzendierung im Hinblick auf Gott und seine Verkörperung im Menschen.“ (ebd. S.18)

Dem menschlichen Körper kommt im Christentum zwar eine höhere Würde, gleichzeitig aber auch das Leiden zu, er bedarf der Erlösung, die allein durch Gott erfolgen kann. Im Ritual des Abendmahls, der Eucharistie, wird die Bedeutung des Erlösungsopfers Christi in seiner symbolischen Wiederholung deutlich,

„[h]ier erfolgt die Einverleibung des Körpers und des gekreuzigten Gottes in die Körper der Gläubigen. Wenn Gott in dieser Handlung körperlich abwesend ist und seine Gegenwart den an dieser Handlung teilnehmenden Gläubigen erfahrbar macht, bedarf es keiner Opfer, um Gott zu erreichen. Im Abendmahl wird an einen abwesenden göttlichen Körper erinnert, der dadurch anwesend und zugleich Zeichen für seine Abwesenheit und eine nicht ausstehende Gegenwart wird.“ (ebd. S.17f.)

⁸⁶ Das Körperverständnis im Judentum wird von Horkheimer und Adorno ebenfalls in der *Dialektik der Aufklärung* thematisiert, wenngleich sie vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Faschismus und dessen ideologischen Körperkult – eine ganz andere Argumentationslinie verfolgen: „Die jüdische Tradition vermittelt die Scheu, einen Menschen mit dem Meterstab zu messen, weil man die Toten messe – für den Sarg. Das ist es, woran die Manipulatoren des Körpers ihre Freude haben. Sie messen den anderen, ohne es zu wissen, mit dem Blick des Sargmachers. Sie verraten sich, wenn sie das Resultat aussprechen. Sie nennen den Menschen lang, kurz, fett und schwer.“ (Horkheimer/Adorno 1998, S.250)

Auffällig erscheint die Verkörperung der Götter in Tierkörper und Mischwesen, wie sie im Alten Ägypten üblich war. Religion und Jenseitsglauben waren dort sehr ausgeprägt und es existierten heterogene und höchst unterschiedliche Verkörperungen der Götter. Aus der alten Fellachenreligion der prähistorischen Zeit mit vielen ortsgebundenen tiergestaltigen Göttern transformierte sich eine Sonnenreligion mit wenigen Universalgottheiten, die den König in das Göttersystem einbezog. Der Weltschöpfer Amun⁸⁷, der später mit dem Sonnengott Re gleichgesetzt wurde, stellte den obersten Gott dar. Vor allem im Osiris-Kult wird deutlich, daß die Ägypter an ein Fortleben der Toten glaubten. Der Unterweltskönig Osiris hält Gericht über die Toten, wägt das Tun der Menschen ab. Die Toten, die in die Unterwelt eingehen sollen, bedürfen der Opfergaben. In der Vorstellung der Ägypter wohnten ihre Götter wahlweise im Himmel oder in der Unterwelt. Damit sie auf der Erde einen Platz einnehmen konnten, bauten die Ägypter ihnen Tempel, zu denen nur ausgewählte Menschen – die Priester – Zugang hatten.⁸⁸

Der antike römische Dichter Ovid erklärt im ersten Buch der *Metamorphosen*, einer Sammlung, die 250 Verwandlungssagen aus der griechischen und italischen Mythologie beinhaltet, die Entstehung der Welt und des Menschen – ähnlich wie es die Schöpfungsgeschichte in der Bibel beschreibt – als Schöpfungsakt. Zuerst wurden Himmel und Erde erschaffen, dann wurde diese mit Tieren belebt:

„Noch fehlte ein Lebewesen, heiliger als diese, fähiger, den hohen Geist aufzunehmen, und imstande, die übrigen zu beherrschen. Es entstand der Mensch, sei es, daß ihn aus göttlichem Samen jener Weltschöpfer schuf, der Ursprung der besseren Welt, sei es, daß die junge Erde, erst kürzlich vom hohen Äther getrennt, noch Samen des verwandten Himmels zurückbehielt; diese mischte der Sproß des Iapetus mit Regenwasser und formte sie zum Ebenbild der alles lenkenden Götter.“ (Ovid 1988, S.11)

Der Mensch wird als Ebenbild der Götter geschaffen, um fortan über das Erdenreich zu herrschen. Ovid will die *Metamorphosen*, die Verwandlungen der Götter in „neue Körper“ beschreiben, die „vom allerersten Ursprung der Welt“ bis

⁸⁷ Übersetzt: Der Unsichtbare, der Verborgene. Der Gott des Windhauchs, dem die Tempelstadt von Karnak geweiht war. In der Bedeutung wurde Amun, der auch als „Herr des Lebensodems“ bezeichnet wird, in der griechischen Mythologie mit Zeus gleichgesetzt (vgl. Schlögl 1992, S.14).

⁸⁸ Seit dem 2. Jahrtausend (v. Chr.) nahm der Reichsgott Amun die Führung des Pantheons ein; er wurde in der Kunst als menschliches Wesen mit einer Federkrone als Kopfschmuck dargestellt (vgl. Schlögl 1992, S.14). Dem Sonnengott Re, wurde beispielsweise die Eigenschaft zugeschrieben, sich verwandeln und je nach Tageszeit unterschiedliche Gestalt annehmen zu können: in der Morgensonne manifestiert er sich als Mistkäfer (Skarabäus), während des Tages ist er als Sonnenfalke, als Gott Horachte – „horizontaler Horus“ – am Himmel zu sehen und in der Abendgestalt als Atum („der Undifferenzierte“). Während der Nacht verjüngt sich Re, indem er in die Unterwelt, in der Osiris das Totenreich regiert, eintaucht, um am anderen Morgen im Osten erneut hervorzusteigen (vgl. ebd. S.20ff.).

zu seiner eigenen Zeit im ersten Jahrhundert reichen, um sie mit seiner Dichtung für die Nachwelt festzuhalten. Die griechische Mythologie umfaßt eine Vielzahl von Göttern, unter denen die Olympier⁸⁹ die Hauptgötter darstellen. Festgehalten wurden die zahlreichen Mythen in den Sammlungen von Hesiod (die *Theogonie*) und Homer⁹⁰ (die *Ilias* und die *Odyssee*), der mit seiner Überlieferung des antiken Menschen- und Götterbildes großen Einfluß auf die nachfolgende Philosophie und Literatur hatte. Im Gegensatz zu den Verkörperungsformen Gottes in den monotheistischen Religionen und zu den Tierdarstellungen im Alten Ägypten sind die homerischen Götter der griechischen Antike den Menschen in Körper und Charakter ähnlich. Der Körper der griechischen Götter zeichnet sich jedoch auch hier durch das Merkmal der Unvergänglichkeit aus, es handelt sich somit um einen – dem menschlichen Körper – prävalenten Körper:

„Hier haben die Götter einen unvergänglichen Körper und unsterbliches Blut; sie essen kein Brot und trinken keinen Wein; sie sind nüchtern, berühren nicht das Fleisch der geopferten Tiere, sondern behalten für sich lediglich die Gerüche, die von den Opfern zum Himmel steigen. Der Körper der Götter ist ein überlegener Körper ohne Begrenzungen und Angewiesenheit auf außen; er verkörpert die Fülle und zeigt dadurch die Unterlegenheit des menschlichen Körpers.“ (Wulf 1989, S.14f.)

Das antike Theater basierte auf rituellen Kulthandlungen und kann nur vor diesem kultischen Hintergrund interpretiert werden. Die ersten Tragödien wurden im griechischen Theater⁹¹ zu Ehren des Gottes Dionysos aufgeführt und setzten sich thematisch mit dessen Schicksal auseinander. Der Dionysos-Kult entstand zu Ehren des gewaltsam ermordeten, dann wieder auferstandenen und damit unsterblichen Gottes Dionysos, der sowohl in der griechischen als auch nachfolgend in der römischen Mythologie – als Gott des Weines und der Ekstase Bacchus – verehrt wurde. Zu seinem Gedenken wurden exzessive Tanz- und Trinkfeste gefeiert. Im Stadtstaat Athen wurde die Festfolge zu Ehren des Dionysos als *Dionysien* bezeichnet. So fand ein ausgelassener Umzug, der unserem heutigen Karneval ähnelt, statt und im sogenannten *Satyrspiel* traten im Gefolge des Dionysos „bocksbeinige Waldwesen“ – die Satyrn – auf.⁹² Die Sage um Dionysos und Apollon, den Gott der Musik und der Weissagung⁹³, wird von antiken Autoren nicht einheitlich, vielmehr in Variationen wiedergegeben.

⁸⁹ Aphrodite, Apollon, Artemis, Ares, Athene, Demeter, Hephaistos, Hera, Hermes, Hestia, Poseidon und Zeus.

⁹⁰ Griechisch: Homeros.

⁹¹ Das antike Theater war in seinem Ursprung ein Laientheater, alle männlichen Bewohner waren an dieser Spektakel-Variante beteiligt. Die Anfänge des Bühnentheaters, wie wir es heute kennen, gehen erst auf das ausgehende 17. Jahrhundert zurück.

⁹² Die Satyrn formierten einen Chor in grotesk-spöttischen Stücken im Anschluß an die Tragödien einer Tetralogie (also die Gesamtheit von drei Tragödien und einem Satyrspiel).

⁹³ Sohn Iupiters und der Latona, Zwillingbruder Dianas und „Herr des Orakels“.

Christoph Wulf gibt einen pointierten Überblick über die divergierenden Mythen, die sich im Kern jedoch gleichen:

„Angeregt von der eifersüchtigen Hera zerreißen die Titanen das Kind Dionysos; sein Körper soll gekocht, gebraten und anschließend verzehrt werden. Doch dies lassen Athene und Zeus nicht zu. Athene rettet das Herz des Kindes [...]; und Zeus vernichtet die Titanen mit seinem Blitzstrahl und überantwortet die Glieder des Dionysos dem Apollon, damit er sie begrabe. Nun weichen die Erzählungen voneinander ab. Nach dem Bericht des Clemens von Alexandria begrub Apollon den zerstückelten Leichnam, den zwar die Titanen nicht angerührt hatten, der jedoch die Sterblichkeit dieses Gottes bewies. [...] Anders lautet hier die Erzählung des epikureischen Philosophen Philodemos, der Euphorion von Chalcis aus dem 3. Jahrhundert vor Beginn unserer Zeitrechnung zitiert. Hiernach werden die Glieder des Dionysos durch die Göttin Rhea, deren Namen das Fließen des Weines bedeutet, zusammengesetzt und zum Leben erweckt. Dionysos wird in dieser Tradition mit dem Weinstock und dem Wein identifiziert. So findet eine *Metamorphose* und *Auferstehung* seines zerstückelten Körpers statt, die der Unsterblichkeit der Götter Rechnung trägt. Wieder anders ist die Erzählung Olympiodors akzentuiert. Nach ihr vergräbt Apollon nicht den zerrissenen Körper des Dionysos in der Erde des Parnass, sondern er setzt ihn wieder zusammen. Damit wird er seinem Namen A-Pollon (nicht viele) gerecht, der Ausdruck seiner Fähigkeit ist, eine *Einheit* zu stiften. Während in der Erzählung des Clemens von Alexandria Apollon die Vernichtung des Dionysos durch das Begräbnis seines zerstückelten Körpers fortsetzt, hebt Apollon in der Erzählung des Olympiodors die Tat der Titanen wieder auf, erweckt ihn zum Leben und gibt seinem Körper eine Einheit und Integrität. Damit erfolgt eine Wiedergeburt des Gottes in einer neuen Gestalt.“ (ebd. S.16, Hervorhebung im Original)

Dionysos wird durch das Verbrechen der Titanen in seiner Ganzheit zerstört, als eher leidende, passive Figur steht er für Auflösung, Fragmentierung und Metamorphose des Körpers. Dem aktiven Apollon wird die Kraft zugeschrieben, die Vielgestaltigkeit zugunsten einer neuen Integrität aufheben zu können. Eine Wiederherstellung des alten Körpers ist nicht möglich, das Ergebnis ist ein neuer Körper, ein „apollinischer“ Dionysos, der nur auf die ursprüngliche Gestalt verweisen kann (vgl. ebd., S.17). Jan Kott bezieht die strukturelle Gleichartigkeit aller Dionysosmythen auf die Übereinstimmung der Motive Wahnsinn, mystische Trance und Kindesmord. Die Ermordung und Zerstückelung⁹⁴ des Sohnes interpretiert er als religiöses Opferritual:

„Der Mord besteht in einer Zerstückelung (Sparagmos) des Opfers; er hängt eng mit dem Verzehr von rohem Fleisch zusammen (Omophagia). In seiner Grundstruktur ist dieses Motiv kein Mythos, vielmehr handelt es sich hier um ein bestimmtes Ritual, das Ereignisse wiederholt und in Erinnerung ruft [...]. Die Zerstückelung des Dionysos [...] ist Ausdruck [...] der ewigen Erneuerung, des Todes, der Wiedergeburt, des Chaos und des Kosmos [...] die Fruchtbarkeit (kann) sich nur einstellen durch eine neuerliche Vereinigung von Himmel und Erde. Aus der Hierogamie geht ein Sohn oder (gehen) Söhne des Gottvaters hervor. Die Mutter ist entweder die Erde oder eine Sterbliche, die in der Folgezeit zur Großen Mutter wird. Der Sohn Gottes wird getötet, zerstückelt, und sein Körper dient zur Nahrung. Die verstreuten Teile seines Körpers werden wieder zusammengefügt, der Sohn Gottes erhebt zu neuem Leben, er steigt ins Reich der Toten hinab und geht mit seiner Mutter in den Himmel ein.“ (Kott 1975, S.17f. zit. n. Kamper 1982, S.129)

⁹⁴ Schade weist darauf hin, daß in mittelalterlichen Hexenverfolgungen eine Hauptbeschuldigung „das Zerstückeln gerade geborener Kinder“ war, ein Vorwurf der „das auf sie abwälzt, was ihnen selbst angetan wurde.“ (Schade 1987, S.247)

Die „Wiederholung der Passion und der Opferung des Gottessohnes“ als „Heilsgarantie“, die von Kott als wesentliches Element des Dionysos-Mythos herausgearbeitet wird, zeigt deutlich die Analogie zum Christentum. (ebd.) Es erscheint offensichtlich, daß die christliche Legendenbildung an die griechische Mythologie anknüpft und den Dionysosmythos variiert. Der christliche Glaube von Tod und Auferstehung steht damit in der Tradition des Dionysoskultes, auch die Motive Brot und Wein – anstelle von Fleisch und Blut – stimmen überein.⁹⁵ Tod und Wiedergeburt können als Motive des menschlichen Schöpfungsaktes und der Initiation gesehen werden. Initiationen markieren Übergänge in signifikanten Lebensphasen wie Geburt, Pubertät, Hochzeit und Tod, sie stellen die Trennung vom alten und die rituelle Einführung in den neuen Lebensabschnitt dar.⁹⁶ Bei (archaischen) Übergangsriten wie Pubertätsriten hat die Symbolik von Sterben und Wiedergeburt eine signifikante Bedeutung. Die Kindheit ist tot, die Zeit der Geschlechtslosigkeit verlassen, ein neues Leben kann beginnen. Der rumänische Religionsphilosoph und vergleichende Religionswissenschaftler Mircea Eliade stellt diesen Zusammenhang eindrücklich dar:

„[...] dieses Ende (mort) der Kindheit, der Geschlechtslosigkeit und der Unwissenheit, kurz, des profanen Daseins, ist die Veranlassung für eine totale Regeneration des Kosmos und der Gemeinschaft. Man wiederholt die schöpferischen Taten der Götter, der kulturbringenden Helden, der mythischen Ahnen, und dadurch bewirkt man ihre erneute Gegenwart und Wirksamkeit auf der Erde. Der mystische Tod der Kinder und ihr Erwachen in der Gemeinschaft der initiierten Männer sind folglich ein Teil einer großartigen Wiederholung der Kosmogonie, der Anthropologie und aller ‚Schöpfungsakte‘, welche die Urepoche, die ‚Traumzeit‘ charakterisierten. Die Initiation ist eine Zusammenfassung der heiligen Geschichte des Stammes, also letzten Endes der heiligen Geschichte der Welt.“ (Eliade 1961, S.45 zit. n. Kamper 1982, S.130)

3.3 Vom Lärm der Totengräber: Nietzsche

3.3.1 Die dionysische Kultur

Friedrich Nietzsche, dessen Denkmodelle stark von der griechischen Philosophie Platons und Aristoteles' sowie von Arthur Schopenhauer und der Evolutionstheorie geprägt war, wirkte bestimmend auf die nachfolgende Literatur sowie

⁹⁵ Wulf zeigt in seiner Interpretation des Dionysos-Mythos ebenfalls die Analogie zum „Leiden Christi“ auf (vgl. Wulf 1989, S.16f.). Für Kamper stellen Osiris bei den Ägyptern, Dionysos bei den Griechen, Odin bei den Germanen sowie Quetzalcoatl bei den Azteken „Varianten des Mythos vom leidenden Gott dar“, damit repräsentieren die Götter aller bekannter Hochkulturen das „Phantasma vom ganzen und zerstückelten Körper inhärente Drama“. (Kamper 1982, S.133)

⁹⁶ Initiationsriten finden in Religionen – beispielsweise die Beschneidung im Judentum und Islam, Taufe, Kommunion und Konfirmation im Christentum –, Stammestraktionen, Totemgruppen, Geheimbünde u.ä. eine Anwendung. Psychoanalyse (Freud, Bettelheim, Mead), Religionsphänomenologie (Eliade) und Strukturalismus (Lévi-Strauss) setzen sich auf je unterschiedliche Weise mit der Bedeutung von Initiationsritualen auseinander.

Geisteswissenschaft der Moderne. Beeinflusste er in der deutschen Literatur namhafte Autoren wie Gottfried Benn, Hermann Hesse, Karl Kraus, Robert Musil, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig, um nur einige zu nennen, so kann in der Philosophie und Psychologie seine elementare Wirkung in der Existenzphilosophie und in der Psychoanalyse von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung verfolgt werden. Neben deutschen Philosophen wie Martin Buber, Martin Heidegger und Karl Jaspers u.a., beschäftigte sich gerade auch die französische Philosophie und Literatur intensiv mit Nietzsche, so erfolgte etwa bei Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Georges Bataille, Michel Foucault und Jacques Derrida eine intensive Auseinandersetzung mit Nietzsches Gedankengut, das sich in den Ansätzen der modernen und postmodernen Autoren deutlich widerspiegelt.

Religion, Wahnsinn und Kunst stehen für Friedrich Nietzsche allesamt als mögliche Formen der Metamorphose dionysischer Energien. Nietzsche geht davon aus, daß die Dionysoskultur die Keimzelle des griechischen Dramas darstellt. Der Dionysoskult war nicht nur in der griechischen, vielmehr in zahlreichen Kulturen zu finden, wenngleich sich in der Ausprägung starke Differenzen zeigen. Dennoch, es lassen sich signifikante Übereinstimmungen aufweisen, die sich in erster Linie auf die Momente des Rausches, der Ausschweifung und der Geschlechtlichkeit beziehen. Nietzsches Kulturbegriff, den er in *Die Geburt der Tragödie*⁹⁷ entwickelt, basiert auf dem Spannungsverhältnis zweier Grundtriebe, die er nach den griechischen Göttern Apollon und Dionysos nennt. Apollon und Dionysos bezeichnen für Nietzsche nicht nur die „Kunsttriebe der Natur“, die das an sich grausame Dasein erträglich machen, sondern das Gegensatzpaar determiniert generell den Menschen in seinem Menschsein, der Mensch ist für ihn ein dissonantes Wesen. Somit lassen sich aus den künstlerischen Stilmerkmalen die bestimmenden metaphysischen Lebensmächte ableiten. Die dionysische Kraft braucht den Gegenpol des Apollinischen, es darf „von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann“. (Nietzsche, KSA 1, S.155) Nietzsche gebraucht den Ausdruck des Dionysischen nicht stringent. Für ihn ist sowohl die „absolute Wirklichkeit“ das Dionysische als auch das „Barbarische“, „vorzivilisatorische Gewalt- und Sexualexzesse“ wie das „Unterzivilisatorische der Triebhaftigkeit“. Doch, folgen wir der Analyse Rüdiger

⁹⁷ Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. In: Colli, G./ Montinari, M. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band I. München 1999. Im Folgenden abgekürzt als KSA 1.

Safranski in dessen jüngst erschienenem Werk *Nietzsche. Biographie seines Denkens*⁹⁸, so impliziert der Begriff des Dionysischen bei Nietzsche stets „eine theoretische Entscheidung, die ihrerseits auf eine Grunderfahrung zurückgeht. Bereits für den jungen Nietzsche ist das Sein etwas Bewegtes, bedrohlich und verlockend zugleich.“ Für Safranski bleibt die „kulturhistorische bzw. anthropologische Verwendung des Begriffs“ bei Nietzsche „bezogen auf seine ontologische und metaphysische Kernbedeutung“ konstant, mit dem Dionysischen wird das „Ur-Eine“, das „nicht begreifbare umgreifende Sein“ bezeichnet (vgl. Safranski 2000, S.72f.).

Nietzsches Untersuchungsgegenstand der Kultur ist die antike griechische Tragödie. Ihm gilt die antike griechische Kultur insgesamt als gelungene, elitäre Hochkultur, die von ihm bewundert, gar verklärt wird. Er definiert den Ursprung der griechischen Tragödie „aus dem Geiste der Musik“⁹⁹, erwachsen aus einem tief empfundenen Gefühl der Hoffnungslosigkeit. So schreibt er in der Abhandlung *Die dionysische Weltanschauung*: „Die Tragödie, aus der tiefen Quelle des Mitleidens entstanden, ist ihrem Wesen nach p e s s i m i s t i s c h. Das Dasein ist in ihr etwas sehr Schreckliches, der Mensch etwas sehr Thörichtes.“ (Nietzsche, KSA 1, S.546, Hervorhebung im Original)

Rüdiger Safranski weist in seiner Rezeption mit Recht darauf hin, daß Nietzsche im Gegensatz zur zeitgenössischen Altphilologie den Interpretationsrahmen sprengt, indem er sich in das „Delirium“ der Dionysos-Feste hineinversetzte. So beschreibt Nietzsche

„[...] die Ekstasen und Exzesse der aufgewühlten, begeisterten Menge. Er vergleicht sie mit den St. Veitstänzen des Mittelalters, die von manchen Gelehrten als Volksseuche bezeichnet werden. Wie unrecht sie mit dieser despektierlichen Beurteilung haben, zeige sich eben darin, daß in der Antike diese sogenannte *Volksseuche*, der dionysische Festexzess also, das griechische Drama entstehen ließ und ihm seine Kraft gab. [...] Wie aber führen Exzess und Ekstase zur Tragödie auf der Bühne? Nietzsche schildert den Vorgang in seinen einzelnen Phasen. Im Rausch verliert der Einzelne das Bewußtsein seiner Individualität; er geht in der erregten Festmasse auf, verschmilzt mit ihr. In diesem erregten Kollektivkörper zirkulieren Visionen und Bilder, mit denen sich die zur Einheit verschmolzenen Einzelnen gegenseitig anstecken. Die *dionysischen Schwärmer* glauben, dasselbe zu sehen und zu erleben. Dann aber und jedesmal wieder kommt der Augenblick des Erwachens aus diesem Taumel, und jedermann fällt zurück in seine Vereinzelung. Das ist der schwierige und riskante Übergang in die Ernüchterung, ein Übergang, der eine rituelle Begleitung und Abstützung verlangt. Die Aufführung der Tragödie am Ende der dionysischen Feste ist nichts anderes als dieses Ritual des Übergangs aus dem kollektiven Taumel ins alltägliche Leben der Stadt.“ (Safranski 2000, S.53, Hervorhebung im Original)

Bereits in seinem ersten öffentlichen Vortrag über die griechische Tragödie mit dem Titel *Das griechische Musikdrama* hebt Nietzsche die tragende Bedeutung

⁹⁸ Safranski, R.: Nietzsche. Biographie seines Denkens. München und Wien 2000.

⁹⁹ So lautete auch der ursprüngliche Titel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

der Musik hervor.¹⁰⁰ Der Musik kommt im griechischen Musikdrama die Aufgabe zu, durch ihre Unmittelbarkeit direkt auf das Gefühlsleben der Zuhörer zu wirken, die Musik dient hierbei als Mittel zum Zweck, das Wort, die Poesie, wird durch das Erzeugen von Empfindungen, unterstützt und ergänzt. Auch in dem sich anschließenden Werk *Die Geburt der Tragödie* thematisiert Nietzsche ausführlich die Bedeutung und Wirkung der dionysischen Musik. Deutlich betont er die symbolischen Kräfte der Musik, die durch Rhythmik, Dynamik und Harmonie transportiert werden:

„Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nöthig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die anderen symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie, plötzlich ungestüm. Um diese Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, muss der Mensch bereits auf jener Höhe der Selbstentäußerung angelangt sein, die in jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will: der dithyrambische Dionysusdiener wird somit nur von Seinesgleichen verstanden!“ (Nietzsche, KSA 1, S.33f.)

Für Nietzsche bezeichnet die „dionysische Weisheit“ letztlich „die Kraft, die dionysische Wirklichkeit auszuhalten“, den Ekel wie „eine nie gekannte Lust“. Nach der dionysisch-erhabenen Erfahrung der Grenzenlosigkeit, wird der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen, „wenn das Alltagsbewußtsein wieder Herr über das Denken und Erleben wird, dann überkommt den ernüchterten Dionysiker ein Ekel“, ein unerträgliches Entsetzen, ein Leiden am Sein. (Safranski 2000, S.73)¹⁰¹ Der dionysische Mensch leidet an seinem Leben und an der Welt, denn – so Nietzsche – „[i]n der Bewusstheit der einmal erschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins“, er beginnt zu leiden. (Nietzsche KSA 1, S.57)

Die dionysische Kunst hat den Rausch, die Gewalt und die Destruktion zum Bezugspunkt. Damit gehören das dionysische Element und der Krieg gedanklich zusammen.¹⁰² „Der kriegerische Aspekt des Dionysischen“ wird durch die „kulturellen Umgestaltungen durch Ritualisierung und Sublimierung“

¹⁰⁰ Nietzsche sieht in Richard Wagner den Erneuerer der griechischen Musiktragödie, auch wenn er ihn nicht namentlich erwähnt. Mit Wagner verband den jungen Nietzsche eine innige Freundschaft. Die Bewunderung Nietzsches für Wagner sollte jedoch nur wenige Jahre andauern.

¹⁰¹ In *Die Geburt der Tragödie* bewegt sich Nietzsche im Rahmen der traditionellen Transzendentalphilosophie, auch wenn an einigen Stellen deutlich wird, daß er in seinen Gedankengängen diesen Rahmen zu sprengen weiß.

¹⁰² Als im Jahr 1870 der deutsch-französische Krieg beginnt, erlebt Nietzsche „den Ausbruch des Krieges als Durchbruch des Dionysischen.“ (Safranski 2000, S.60) Erst die eigene Erfahrung in diesem Krieg als Sanitäter verändert Nietzsches Kriegsverherrlichung und heroische Stimmung.

transformiert. So deutet Nietzsche den antiken Wettkampf – eine wichtige Institution der antiken Kultur – als Beispiel für eine derartige „kulturelle Metamorphose“. Die „kriegerische Grausamkeit“ wird in der griechischen Kultur durch einen „Wettkampf, der überall stattfindet, in der Politik, im gesellschaftlichen Leben, in der Kunst“ auf positive Weise sublimiert. Nietzsche geht hier von einem „Konzept der Umwandlung des Krieges in den Wettstreit“ gleichwie von der „Umwandlung dionysischer Energien in eine lebbare apollinische Form“ aus. Die „Gefahr, daß in den apollinischen Formen die dionysische Energie erlischt“, wird dadurch gebremst, daß zyklisch „ihr furchtbarer Untergrund hervorbricht und wie die Lava eines Vulkans, das Erdreich erneuert zu womöglich größerer Fruchtbarkeit.“ Somit interpretiert Nietzsche den „militärischen Genius“ positiv in seiner Funktion als kulturschöpferische Macht. Nietzsche deutet seine Idee der „Kulturnotwendigkeit von Krieg und Sklaverei“ *in Die Geburt der Tragödie* nur an, indes werden diese Gedanken in seinen Aufzeichnungen deutlich formuliert (vgl. Safranski 2000, S.61ff.). Nietzsches Kriegsverherrlichung zugunsten der Kulturentwicklung und sein Verfechten der griechischen Sklavenkultur behaften seine – im Kern denkrichtige kulturelle Auseinandersetzung – mit einem negativen Beigeschmack. Er spricht sich eindeutig gegen soziale Gerechtigkeit, gegen das Ideal der Gleichheit und damit gegen eine demokratische Kultur aus. Für Nietzsche ist die Kultur ihrem Wesen nach ungerecht und grausam, wie die Welt per se als ungerecht und grausam gedeutet werden muß. Der Mensch leidet an sich selbst, empfindet das Dasein als schmerzvolle Last. Es handelt sich hierbei um ein Leiden an der „Wunde des Daseins“, das zu unterschiedlichen Formen der Verarbeitung bzw. des Wunsches, zu flüchten, führt, ein Leiden, das gleichsam den Ursprung für Religion, Wahnsinn und Kunst darstellt.

3.3.2 Der ‚Tod Gottes‘

Nietzsches philosophischer Grundgedanke vom „Tod Gottes“ stellte nicht nur die Ausgangsbasis für seine nachfolgenden Ideen der „ewigen Wiederkehr“ und des „Übermenschen“ dar, sondern er dient gleichsam der modernen und postmodernen Subjektphilosophie als elementare Bezugsquelle. Ausgehend von Nietzsches These vom „Tod Gottes“ kann die Auflösung des Körpers wie des Subjekts abgeleitet werden, Auflösungsprozesse, wie sie überdeutlich am Ausgang des 20. Jahrhunderts abgelesen werden können. Der menschliche Körper, der sich vom transzendenten göttlichen Körper durch seine Sterblichkeit abgrenzt, befindet sich mit dem „Tod Gottes“ im Prozeß der Auflösung. Es

handelt sich hierbei um eine Entwicklung, die sich im philosophischen wie im gesellschaftlichen Umgang mit der Endlichkeit des Körpers, mit dem Tod, deutlich widerspiegelt. So beschreibt etwa Christoph Wulf die „neue Unübersichtlichkeit“ in Folge des Verlustes des alten Menschenbildes im Resultat als Ende jeder Körper-Subjekt-Einheit:

„War der göttliche Körper Garant der Individualität und Einheit des menschlichen Körpers, so ist mit dem Erlöschen dieser Garantie nach dem ‚Tode Gottes‘ die *Fragmentarisierung* des Körpers und der Subjekte unaufhaltbar. Sie beinhaltet ein Zerbrechen der Einheit des Körpers und des Subjekts; eine neue ‚Unübersichtlichkeit‘ ist die Folge. In jedem seiner Teile werden sich Körper und Subjekt heute ähnlich. [...] Die menschlichen Körper sind atomisiert und mit ihnen das Bewußtsein. Jeder Teil hat seinen eigenen Bezugs- und Referenzrahmen. Jeder Splitter enthält das ganze Universum. Eine Situation ist entstanden, in bezug auf die man ‚vom Tod des Menschen‘ sprechen kann und die auf das Versagen des mit dem Begriff ‚Mensch‘ im empathischen Sinne bezeichneten Anspruchs verweist.“ (Wulf 1989, S.20)

Nietzsches philosophische These vom „Tod Gottes“ führt somit unmittelbar zum gegenwärtigen Diskurs um den „Tod des Subjekts“. Die Stelle, die Gott einst einnahm, bleibt markiert, der Mensch kämpft nun „mit jener Leere, die der tote Gott hinterläßt.“ (Bürger 1998, S.12) Bereits in der Rede des „tollen Menschen“ aus *Die fröhliche Wissenschaft*¹⁰³ steht das Bild der Schwerelosigkeit symbolisch für das Fehlen jeglicher Daseins- und Handlungsorientierung nach dem „Tod Gottes“:

„Was thaten wir, als wir diese Erde von der Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Giebt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch Nichts von dem Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? – auch Götter verwesen! Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet! [...]Es gab nie eine grössere That, – und wer nur immer nach uns geboren wird, gehört um dieser That willen in eine höhere Geschichte, als alle Geschichte bisher war! – Hier schwieg der tolle Mensch und sah wieder seine Zuhörer an: auch sie schwiegen und blickten befremdet auf ihn. Endlich warf er seine Laterne auf den Boden, dass sie in Stücke sprang und erlosch. ‚Ich komme zu früh, sagte er dann, ich bin noch nicht an der Zeit. Diess ungeheure Ereigniss ist noch unterwegs und wandert, – es ist noch nicht bis zu den Ohren der Menschen gedrunen.“ (Nietzsche, KSA 3, 480f.)

Die Aussagen Nietzsches, die dem „tollen Menschen“ in den Mund gelegt werden, überraschen durch ihre Prägnanz und den prognostischen Charakter für die Moderne. Am Ausgang des 19. Jahrhunderts verweist Nietzsche in diesem geschichtsphilosophischen Schlüsseltext auf kommende Entwicklungen, der „tolle Mensch“ wird somit zu einer symbolhaften Figur für das 20. Jahrhundert. Fatalerweise verbringt auch Nietzsche seine letzten Lebensjahre im Wahnsinn, bis

¹⁰³ Nietzsche, F.: Die fröhliche Wissenschaft. In: Colli, G./ Montinari, M. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band III/3. München 1999. Im Folgenden abgekürzt als KSA 3.

er im Jahre 1900 stirbt. Mit der Aussage „Ich komme zu früh, [...], ich bin noch nicht an der Zeit“ ist der „tolle Mensch“ – und mit ihm Nietzsche – seiner Zeit voraus ist. Gott ist tot und diesem Tod entspricht die Metapher der Zerstörung der Laterne. Die erloschene Laterne symbolisiert die neue Situation des Menschen „in der Nacht der Gottesfinsternis“, die zersprungene Laterne verweist als Bild „auf den *Wahnsinn* und das *Irre* als der einzig legitimen Behausung des Geistes.“ (Ries 1985, S.99, Hervorhebung im Original) Nietzsches „Tod Gottes“ artikuliert sich auf der Ebene des Subjekts eher als Mangel denn als gewonnene Freiheit.¹⁰⁴ Zu Beginn des dritten Buches in *Die fröhliche Wissenschaft* heisst es bereits: „Gott ist todt: aber so wie die Art der Menschen ist, wird es vielleicht noch Jahrhunderte lang Höhlen geben, in denen man seinen Schatten zeigt. – Und wir – wir müssen auch noch seinen Schatten besiegen!“ (Nietzsche, KSA 3, S.467) Nietzsche knüpft hier an das platonische Höhlengleichnis an und verweist gleichzeitig darauf, daß die Auseinandersetzung des Menschen mit der Stelle, die Gott einst einnahm, zu dessen mühevoller Aufgabe wird. In seinem Werk *Also sprach Zarathustra*¹⁰⁵ setzt er sich mit dem Zustand der Gottlosigkeit und daraus ableitbarer Konsequenzen für die Entwicklung der menschlichen Spezies auseinander. Seine Intention war es, mit einer unmittelbaren, bildhaften, prophetischen Sprache ein breites Publikum zu erreichen. Nietzsche selbst bezeichnet seinen Zarathustra als Stimme über Jahrtausende hinweg, er sieht seine vorausdeutende Kraft, ahnt seinen mutmaßlichen Einfluss, sieht sein Werk als ein Werk der Zukunft an. Der Name Zarathustra geht hierbei auf einen altpersischen Religionsgründer zurück, gleichfalls stammt das Bild vom „Tod Gottes“ aus der Religion. Die bildhafte Sprache des Zarathustra knüpft zweifelsohne an die Evangelien an, es handelt sich hier eindeutig um die Sprache der Religion. Walter Kaufmann weist in seiner Nietzsche-Interpretation¹⁰⁶ darauf hin, daß zwar bereits die Philosophie Hegels den „Tod Gottes“ thematisierte, jedoch Nietzsche diesem alten Bild eine neue Bedeutung gebe. Kritisch sieht Kaufmann jedoch, daß Nietzsche voraussetzt, „daß Gott einst gelebt hat“ und daß es nunmehr keinen Gott mehr gibt. Diese These „scheint er als eine absolute Voraussetzung anzunehmen – und damit wären wir auf eine fragwürdige Annahme gestoßen, die er selbst nicht mehr angezweifelt hätte.“ (Kaufmann 1988, S.116)

¹⁰⁴ Vgl. Kap. 2.3.

¹⁰⁵ Nietzsche, F.: *Also sprach Zarathustra*. In: Colli, G./ Montinari, M. (Hg.): *Nietzsche Werke*. Kritische Gesamtausgabe, Band IV. München 1999. Im Folgenden abgekürzt als KSA 4.

¹⁰⁶ Kaufmann, W.: *Nietzsche. Philosophie – Psychologie – Antichrist* (1974). Darmstadt 1988.

3.3.3 Die Umwertung aller Werte

Nach dem „Tod Gottes“ muß sich der Mensch ändern, nichts kann mehr so bleiben, wie es war, denn Gott hat als „Grund von Wahrheit, Einheit und Sein“ seine Bedeutung verloren, „das überlieferte Denken als Gefüge von Ontologie, Logik, Grammatik und theologischer Metaphysik“ bricht somit in sich zusammen. (Ries 1985, S.50) Die Leerstelle Gottes muß nun neu besetzt werden, der Sinn des Lebens neu definiert, Moral und Werte auf einer anderen Grundlage bestimmt werden. In seiner Wertephilosophie geht es Nietzsche stets um die Problematik der Sinnvorstellungen in der neuen Epoche nach dem „Tod Gottes“. So unterscheidet er sich, wie es Kaufmann ausdrückt, von anderen naturalistischen Philosophen in zweierlei Hinsicht:

„[...] erstens durch seine tieferschürfende Beschäftigung mit der Frage, ob allgemein gültige Werte und ein sinnvolles Leben in einer gottlosen Welt überhaupt möglich sind; zweitens durch seine leidenschaftliche Verachtung aller, die bestimmte Werte schon deswegen für gültig halten, weil sie zufällig von ihrer Religion, Klasse, Gesellschaft oder ihrem Staat hochgehalten werden.“ (Kaufmann 1988, S.119)

Ein dem Tod geweihtes, traditionelles Moralfundament basierend auf dem alten Glauben findet in der beginnenden modernen Gesellschaft keinen Ersatz. Mehr noch, Nietzsche diagnostiziert seine zeitgenössische Kultur als krankhafte und gefährdete. Der Terminus der Umwertung aller Werte beinhaltet bei Nietzsche weniger eine Festsetzung neuer Werte, als die radikale Absage an alle etablierten, es geht ihm um „eine Umdrehung herrschender Wertungen, die ihrerseits aus der Umkehrung antiker Wertungen entstanden waren.“ (ebd. S.129) Aus heutiger Sicht erscheint Nietzsches Auseinandersetzung mit der Werteproblematik auf bestechende Weise fortschrittlich, hier ist sicherlich auch eine Ursache für die zeitlose Popularität vieler Nietzsche-Texte zu finden.

„Nietzsche untersuchte die Frage, ob man Werte auch ohne übernatürliche Rechtfertigung aufrechterhalten könne, derart, daß er die Existenz Gottes ‚existentiell‘ in Frage stellte. Weil er sie tatsächlich in Frage gestellt hat, konnte er nicht so leichthin wie Lessing und Kant glauben, daß sich unsere alten Werte bewahren ließen, obwohl wir den alten Gott aus dem Reich des philosophischen Denkens verbannt haben. Schon in seinen Frühwerken beschäftigte ihn das Problem, ob sich Werte ohne Rückgriff auf die ‚ewige Vorsehung‘ oder auf die ‚Naturabsicht‘ aufrechterhalten lassen. [...] Nietzsche untersuchte zuerst ästhetische Werte – wohl deshalb, weil die moralischen Werte so eng mit transzendenten Rechtfertigungen verbunden gewesen sind – handele es sich dabei um Gott oder um Platons Idee des Guten.“ (ebd. S.149)

Der moderne Mensch jenseits des traditionellen Moralkonsens ist – wie es der spätere Nietzsche-Anhänger Jean-Paul Sartre formuliert – „zur Freiheit verdammt“, der Mensch kämpft nun mit dem Schatten des Verlorengegangenen.

Über die scheinbare Freiheit bzw. das Gefahrenpotential der neuen Freiheit belehrt im Kapitel *Vom Wege des Schaffenden* Zarathustra einen Jünger:

„Frei wozu? Was schiert das Zarathustra! Hell aber soll mir dein Auge künden: frei w o z u ? Kannst du dir selber dein Böses und dein Gutes geben und deinen Willen über dich aufhängen wie ein Gesetz? Kannst du dir selber Richter sein und Rächer deines Gesetzes? Furchtbar ist das Alleinsein mit dem Richter und Rächer des eignen Gesetzes: Also wird ein Stern hinausgeworfen in den öden Raum und in den eisigen Athem des Alleinseins. Heute noch leidest du an den Vielen, du Einer: heute noch hast du deinen Muth ganz und deine Hoffnungen. Aber einst wird dich die Einsamkeit müde machen, einst wird dein Stolz sich krümmen und dein Muth knirschen. Schreien wirst du einst ‚ich bin allein!‘ Einst wirst du dein Hohes nicht mehr sehn und dein Niedriges allzunahe; dein Erhabnes selbst wird dich fürchten machen wie ein Gespenst. Schreien wirst du einst: ‚Alles ist falsch!‘“ (Nietzsche, KSA 4, S.81, Hervorhebung im Original)

Der am Ekel der Welt leidende Zarathustra versteht sich selbst als Mittlerfigur zwischen alten und neuen Werten. Wie biblische Vorbilder aus dem Alten Testament oder Philosophen der griechischen Antike beschäftigt sich Zarathustra mit Gesetzestafeln, mit jenen der Vergangenheit und der Zukunft, wissend, daß er – wie der „tolle Mensch“ in der *Fröhlichen Wissenschaft* – seiner Zeit voraus ist. Schöpferische Tätigkeit und die Negation bestehender Werte gehören bei Nietzsche zwingend zusammen, denn „wer ein Schöpfer sein muss im Guten und Bösen: wahrlich, der muss ein Vernichter erst sein und Werthe zerbrechen.“ (ebd. S.149)¹⁰⁷ Alte Werte und Verbindlichkeiten müssen zerbrochen werden, damit sich neue bilden können, damit Platz geschaffen wird für Neues. Für Nietzsche sind die wahren Veränderungen die kleinen, alltäglichen.¹⁰⁸ So spricht Nietzsche davon, daß nicht das Laute, Lärmende Veränderung bringe, vielmehr brächten die stillen Ereignisse die grössten Änderungen mit sich, wie er es im Kapitel *Von grossen Ereignissen* beschreibt:

„Und glaube mir nur, Freund Höllenlärm! Die grössten Ereignisse – das sind nicht unsre lautes-ten, sondern unsre stillsten Stunden. Nicht um die Erfinder von neuem Lärme: um die Erfinder von neuen Werthen dreht sich die Welt; u n h ö r b a r dreht sie sich.“ (ebd. S.169, Hervorhebung im Original)

¹⁰⁷ Walter Kaufmann interpretiert die Funktion des Bösen und Negativen bei Nietzsche in Hinblick auf eine Metamorphose zum Neuen: „Das Negative braucht nichts Böses zu sein, wenn man es von einem höheren Gesichtspunkt aus betrachtet, es kann notwendiges Durchgangsstadium in der Entwicklung zu etwas Positivem sein. [...] Wenn man die Erzeugung von etwas Neuem vorbereiten will, dann muß man verneinen, den Konformismus verwerfen und die alten Werttafeln zerbrechen.“ (Kaufmann 1987, S.199)

¹⁰⁸ Ähnlich wird es später der Vertreter der Birmingham-Schule Paul Willis formulieren (vgl. Kap. 17.1).

3.3.4 Der Wille zur Macht

Nietzsches philosophische Konzepte des „Willens zur Macht“ und des „Übermenschen“ entstehen keineswegs linear, vielmehr tauchen diese Ideen in *Also sprach Zarathustra* fragmentarisch und widersprüchlich auf. Erst der späte Nietzsche entwickelte die These vom „Willen zur Macht“. Er legt der Zarathustra-Figur die in den Jahrzehnten nach seinem Tod so oft missbrauchte Wortschöpfung vom „Willen zur Macht“ in den Mund. So heisst es etwa im Kapitel *Von der Selbst-Ueberwindung*:

„Wo ich Lebendiges fand, da fand ich Willen zur Macht; und noch im Willen des Dienenden fand ich den Willen, Herr zu sein.

Dass dem Stärkeren diene das Schwächere, dazu überredet es sein Wille, der über noch Schwächeres Herr sein will: dieser Lust allein mag es nicht entrathen.

Und wie das Kleinere sich dem Grösseren hingiebt, dass es Lust und Macht am Kleinsten habe: also giebt sich auch das Grösste noch hin und setzt um der Macht willen – das Leben dran.

Das ist die Hingebung des Grössten, dass es Wagniss ist und Gefahr und um den Tod ein Würfelspielen.

Und wo Opferung und Dienste und Liebesblicke sind: auch da ist Wille, Herr zu sein. Auf Schleichwegen schleicht sich da der Schwächere in die Burg und bis in's Herz dem Mächtigeren – und stiehlt da Macht. [...]

„Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern – so lehre ich's dich – Wille zur Macht!

„Vieles ist dem Lebenden höher geschätzt, als Leben selber; doch aus dem Schätzen selber heraus redet – der Wille zur Macht!“ – (Nietzsche, KSA 4, S.147ff., Hervorhebung im Original)

Nietzsche etabliert hier den „Willen zur Macht“ als einen den Menschen bestimmenden Grundtrieb, mehr noch, er macht diesen darüber hinaus zur „Grundtendenz aller lebenden Wesen“ und stellt damit die Hypothese auf, „daß der Wille zur Macht die Grundkraft des gesamten Universums sei.“ (Kaufmann 1988, S.241)¹⁰⁹ Im gleichen Zarathustra-Zitat wird auf den Eros, den Geschlechtstrieb, sowie auf die Bedeutung der Selbstüberwindung eingegangen:

„Und diess Geheimniss redete das Leben selber zu mir. „Siehe, sprach es, ich bin das, w a s s i c h i m m e r s e l b e r ü b e r w i n d e n m u s s .

„Freilich, ihr heisst es Wille zur Zeugung oder Trieb zum Zwecke, zum Höheren, Ferneren, Vielfacheren: aber all diess ist Eins und Ein Geheimniss. [...]

„Der traf freilich die Wahrheit nicht, der das Wort nach ihr schoss vom ‚Willen zum Dasein‘: diesen Willen – giebt es nicht!“ (Nietzsche, KSA 4, S.148, Hervorhebung im Original)

¹⁰⁹ Hier manifestiert sich ein grundlegender Unterschied zwischen den früheren und den späteren philosophischen Thesen Nietzsches. Anfänglich war der Begriff der Macht für Nietzsche eher negativ besetzt. Sein väterlicher Freund Richard Wagner, vom dem er sich später radikal trennte, diente dem Philosophen Nietzsche als Beispiel für einen Machtmenschen, der Machtstreben und Kunst miteinander zu verbinden wußte: „Denn Wagner ist für Nietzsches Denken zweifellos sehr bedeutsam gewesen, vergleichbar nur mit Goethe, Sokrates, der Renaissance, dem klassischen Griechenland, Dionysos und dem Gekreuzigten. In Wagner hat Nietzsche beides am Werk gesehen: den Willen zur weltlichen Macht, jenen hemmungslosen Ehrgeiz, [...] und andererseits die Idee der möglichen Transformierung dieses Willens zur Macht in künstlerische Aktivität.“ (Kaufmann 1988, S.210)

Hier stoßen wir auf ein für unseren Diskurs interessantes Moment, das uns in den späteren Kapiteln bei der Interpretation der Ansätze eines Georges Bataille und Sigmund Freud¹¹⁰ wieder begegnen wird. Nietzsche setzt hier den „Willen zur Zeugung“ mit dem „Willen zur Macht“ gleich. Der Geschlechtstrieb gilt ihm nur als eine Variante der Ausprägung des Grundtriebes. Nach Nietzsche sind jegliche Formen von künstlerischem oder geistigem Schaffen – sei es in der Kunst oder Philosophie, in Dichtung oder Musik – als Ausprägungen des schöpferischen Eros zu sehen. Die Lust am Schaffen korrespondiert – überdeutlich erkennbar an der Zarathustra-Figur – mit dem Leiden am Menschen. Zur Selbstüberwindung und Höherentwicklung des Menschen benötigt dieser das Leiden und den Schmerz. Der „Wille zur Macht“ im Sinne Nietzsches äußert sich weniger als politische oder wirtschaftliche Macht, denn als Zuwachs an Selbsterkenntnis und Wahrheit. So überrascht es nicht, daß ihm der Heilige, der Künstler und der Philosoph als Varianten des „wahren Menschen“ gelten. Neben dem „Willen zur Zeugung“ rechnet Nietzsche auch den „Willen zur Wahrheit“ als Funktion des „Willens zur Macht“ (vgl. ebd., S.236). So kommt es gleich einleitend im bereits erwähnten Zarathustra-Kapitel *Von der Selbst-Ueberwindung* zu einer Gleichsetzung verschiedener Willensformen:

„„Wille zur Wahrheit“ heisst ihr's, ihr Weisesten, was euch treibt und brünstig macht?
 Wille zur Denkbarkeit alles Seienden: also heisse i c h euren Willen!
 Alles Seiende wollt ihr erst denkbar m a c h e n: denn ihr zweifelt mit gutem Misstrauen, ob es schon denkbar ist.
 Aber es soll euch fügen und biegen! So will's euer Wille. Glatt soll es werden und dem Geiste unterthan, als sein Spiegel und Widerbild.
 Das ist euer ganzer Wille, ihr Weisesten, als ein Wille zur Macht; und auch wenn ihr vom Guten und Bösen redet und von den Werthschätzungen.“ (Nietzsche, KSA 4, S.146)

Im *Zarathustra* treten die „Weisesten“ in der Doppelfunktion als Denkende und Wertesetzer auf und werden als „Schaffende“ und Machtausüßer charakterisiert. Denn im Sinne Nietzsches ist stets der Prozeß einer Neu- und Umbewertung als massiver Eingriff in das bestehende Wertekonstrukt gleichzeitig ein Ausüben von Macht (vgl. Schmidt/Spreckelsen 1995, S.154). Die geistig hochstehendsten Menschen zählen für Nietzsche zur Elite, weil sie die „Stärksten“ und Mächtigsten sind, als Vorbilder dienen ihm hierbei stets die antiken Philosophen, die er bewundert. Für Nietzsche kann das Moralische vom Außer-moralischen durch das Merkmal der Selbstüberwindung unterschieden werden. Die kleinste Gemeinsamkeit von verschiedenen Moralsystemen ist bei genauerer Betrachtung

¹¹⁰ Vgl. Kap. 3.4.

die Ähnlichkeit in der Forderung nach Selbstüberwindung, einer Überwindung des Einzelinteresses zugunsten eines höher gestellten Zieles. Diese moralische Forderung findet sich in den christlichen Geboten genauso wie in Kants Ethik als auch in sogenannten primitiven Moralsystemen als Merkmal wieder. So kann damit das Streben nach Selbstüberwindung als das tragende Charakteristikum angesehen werden, welches allen Moralsystemen gemein ist, angefangen von „Totem und Tabu“ bis hin zum Buddhismus und Christentum (vgl. Kaufmann 1988, S.247). Die Idee von Moral beruht in jedem Kulturkreis auf der Vorstellung einer menschlichen Fähigkeit der Triebsublimierung und Selbstüberwindung, so besteht Moral stets im Kern

„[...] darin, nicht einfach seinen Trieben nachzugeben. Jedes Moralsystem ist ein System von Verboten, das uns dazu auffordert, bestimmten Triebregungen nicht zu folgen. Und positiv bestehen moralische Gebote in der Aufforderung zum Sieg über die animalischen Instinkte.“ (ebd. S.249)

Nietzsche prägte den Begriff der Sublimierung maßgebend, einen Begriff, den der spätere Freud mit seiner Psychoanalyse populär machen sollte, der jedoch schon zuvor in der Literatur bekannt war. Er fordert, wie Kaufmann aufzeigt, keine Triebvernichtung oder gar -verneinung, sondern einen positiven Umgang mit den Trieben, eine Kanalisation und Sublimierung. Nietzsche wertet den Geschlechtstrieb affirmativ und anerkennt damit gleichzeitig den Menschen als ein ganzheitliches, körperliches und geistiges Wesen. Seine Auffassung, den Menschen in seiner Eigenschaft als Geschlechtswesen positiv zu sehen, läßt sich sicherlich auch auf seine Bewunderung der griechischen Antike zurückführen, die sich schon früh zur Geschlechtlichkeit bekannte und diese nicht, wie etwa das Christentum, negieren und bekämpfen mußte. Die traditionelle Dualität von Vernunft und Trieb bleibt für Nietzsche ohne Gültigkeit, vielmehr sind für ihn die Vernunft wie der Geschlechtstrieb Ausgestaltungen ein und desselben Willens, nämlich des „Willens zur Macht“. Der Prozeß der Triebsublimierung oder Selbstüberwindung ist keineswegs ein einfacher Prozeß, im Gegenteil es handelt sich hierbei um einen schmerzhaften, leidvollen Weg zur Metamorphose, dessen Ziel die „wahre“ Macht ist. In einem solchen Wachstumsprozeß ist das Individuum aufgefordert, sich selbst gegenüber grausam zu sein, denn nur durch das Leiden erfährt der Mensch Stärke und Wachstum. Nietzsche geht gedanklich gar so weit, sich eine Züchtungsmethode, eine Lehre, die stark genug ist, „züchtend zu wirken“ und den Entwicklungsprozeß für den „wahren“ Menschen voranzubringen, zu imaginieren (vgl. ebd., S.251-286; S.355). Nietzsche weist in seiner Philosophie der Macht darauf hin, daß der Mensch Leid und Schmerz als

Quell der Selbstvervollkommnung benötigt, denn es sei ihm ohne das Häßliche und das Böse unmöglich das Schöne und das Gute zu erkennen. Für Nietzsche trägt – nicht zuletzt aufgrund der eigenen Erfahrung – die Seelennot zur Weiterentwicklung des Menschen bei, der Schmerz dient ihm als Methode zur Läuterung und Selbstvervollkommnung. Die Askese wird von ihm zum Ideal erklärt, die höchste Ausformung der Macht liegt somit in der höchsten Form der Selbstbeherrschung, der Asket gehört in diesem Sinne zu den mächtigsten Menschen. Nietzsche war sich der Schwierigkeit des „Willens zur Macht“ durchaus bewußt, so nimmt er in Kauf, daß es nur ausgewählten Menschen gelingen kann, ihren „Willen zur Macht“ positiv und kraftvoll in schöpferischer Kraft auszuleben, wogegen sich überwiegend der „Wille zur Macht“ in aggressiveren Erscheinungsformen äußert. Beispielsweise beherrschen und unterdrücken Menschen einander, weil sie nicht in der Lage sind, ihren eigenen Trieb konstruktiv zu beherrschen (vgl. ebd., S.293f.; S.297).¹¹¹ Schwache Menschen neigen eher dazu, sich einer traditionellen Moral anzupassen und erfahren damit gerade nicht die wahre Macht und die Chance des Glücklichseins. Nach Nietzsches Auffassung sind jedoch „die Schwachen nicht dazu fähig [...], zum höchsten Glück vorzudringen. Das Glück, nach dem alle Menschen streben, erreicht nur, wer stark ist.“ (ebd. S.448) Für Nietzsche, der seine zeitgenössische Kultur gefährdet sieht, ist gerade der moderne Mensch weiter denn je davon entfernt, glücklich zu sein. Er charakterisiert Glück als einen Zustand der Macht und faßt Glück damit „nicht als einen Bewußtseinszustand auf, sondern als einen Seinszustand“ auf. (ebd. S.310) Jeder Mensch strebt bewußt oder unbewußt nach Glück, doch nur eine kleine Elite ist in diesem Streben fähig zum Glück und zu einem wahrhaft guten Leben.

3.3.5 Der Übermensch und die ewige Wiederkehr des Gleichen

Nietzsches Philosophie der Macht ist eng verknüpft mit seiner Vision vom Übermenschen und von der ewigen Wiederkunft. In *Also sprach Zarathustra* kreiert er den Übermenschen als Menschen *nach* dem Menschen. Der Mensch soll sich selbst überwinden, um eine höhere Stufe des Menschseins zu erlangen, um über den Menschen hinaus zu wachsen, um so zu einem Über-Menschen zu

¹¹¹ Wahre Macht offenbart sich, wie dargestellt, in der Selbstbeherrschung, das Prinzip der Selbstüberwindung gilt hierbei nicht ausschließlich nur auf der Ebene des Individuums, sondern sollte gleichfalls zum grundlegenden politischen Prinzip werden. So läßt sich auch auf der Ebene des Staates, der Nationen deuten: Ein schwacher Staat braucht die Fassade der scheinbaren Stärke, ein starker Staat nicht, „[e]in schwacher Staat wird alle Andersdenkenden ausrotten wollen, ein starker dagegen sollte fähig sein, sie zu ertragen.“ (ebd. S.292)

werden. Der Begriff des Übermenschen, der in der Literatur seit dem 17. Jahrhundert existiert und beispielsweise von Lord Byron oder Goethe verwandt wurde, bekommt mit Nietzsche eine neue Bedeutung (vgl. Kaufmann 1988, S.360). Manfred Riedel charakterisiert Nietzsches Übermenschen als Ideal der menschlichen Selbstüberwindung und als verkörpertes „Streben nach immer höheren Menschheitszielen“ (Riedel 1997, S.70). Riedel stellt in seinem Werk *Nietzsche in Weimar*¹¹² ausführlich dar, daß bereits zu Nietzsches Lebzeiten die Metapher vom Übermenschen missdeutet wurde. Das Wortspiel „Übermensch“, mit dem er einen „Typus höchster Wohlgeratenheit“ im Gegensatz zum „modernen“ Menschen bezeichnen wollte, wurde von Nietzsche – jenseits von politischen und ideologischen Direktiven – als Frage- und Denkzeichen intendiert (vgl. ebd., S.39). Sein Begriff des Übermenschen ist von Anfang an strittig, er lässt Platz für Fehlinterpretationen, die in den Folgejahrzehnten nach seinem Tod gehäuft auftreten sollten.¹¹³ Der nietzscheanische Übermensch steht – so die Interpretation von Wiebrecht Ries – für eine radikal neue Daseinsform,

„[...] für jenes Dasein, das die Nacht der Gottesfinsternis zur Sonne macht. Das heißt: mit dem Namen des Übermenschen bezeichnet Nietzsche jene menschlich-unmenschliche Daseinsform, die aus der radikalen Gott- und Sinnlosigkeit heraus zu leben vermag. [...] Nach dem Wegfall der die menschliche Existenz bestimmenden und sie verpflichtenden Gottesidee wird der Mensch zu jenem Wesen, das – auf sich selbst zurückgeworfen – erst noch darüber zu befinden hat, was es sein kann: der ‚Übermensch‘ als der siegreiche Überwinder Gottes und des Nichts oder der ‚letzte‘ Mensch, der nicht mehr nach dem ‚Sinn‘ seines Daseins fragt und sich nurmehr mit dem ‚Glück‘ einer technisch bestimmten Daseinsfürsorge begnügt.“ (Ries 1985, S.52f.)

Bereits in der ersten Zarathustra-Rede spricht Nietzsche vom Gang des „letzten Menschen“ zum höheren Menschen und schließlich zum Übermenschen. Nietzsche definiert – wie er es selbst beschreibt – seinen Übermenschen in Abgrenzung zum „letzten“ Menschen: „Der Gegensatz des *Übermenschen* ist der *letzte Mensch*: ich schuf ihn zugleich mit jenem.“ (Nietzsche, KSA 10, S.162, Hervorhebung im Original) Zarathustra stellt – indem er an die Ehre des Volkes appelliert – diesem den „letzten Menschen“ als den verächtlichsten und verachtungswürdigsten vor:

¹¹² Riedel, M.: Nietzsche in Weimar. Leipzig 1997.

¹¹³ Manfred Riedel beschreibt in *Nietzsche in Weimar* den erschütternden Mißbrauch der Philosophie Nietzsches im 19. und 20. Jahrhundert. So gab etwa das Nietzsche-Archiv, autorisiert durch die Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche unter Nietzsches Autorennamen das Buch *Der Wille zur Macht* heraus. Das fragmentarische Werk bot eine Fundgrube für die zeitgenössische ideologische Anschauung zur Rassenlehre, zur Eugenik und zum Antisemitismus, weil absurderweise davon ausgegangen wurde, „Nietzsches Denken sei in seinen vollständigen Sätzen nur maskiert enthalten; was er wirklich gedacht habe, stehe in Parenthese, in Nebensätzen und Einschüben.“ (ebd. S.88)

„So will ich ihnen vom Verächtlichsten sprechen: das aber ist d e r l e t z t e M e n s c h .“

Und also sprach Zarathustra zum Volke:

Es ist an der Zeit, dass der Mensch sich sein Ziel stecke. Es ist an der Zeit, dass der Mensch den Keim seiner höchsten Hoffnung pflanze.“ (Nietzsche, KSA 4, S.19, Hervorhebung im Original)

Mit dem Aufruf zur Selbstüberwindung erreicht Zarathustra das Gegenteil dessen, was er will, anstatt sich kollektiv auf den Weg zum Übermenschen zu machen und den „letzten Menschen“ hinter sich zu lassen, will das Volk an diesem festhalten. Zarathustra hält sich selbst nicht für den Übermenschen, er sieht sich vielmehr – und hier zeigt sich erneut eine Parallele zum christliche Religionsverständnis, zum Auftrag Jesu Christi als Verkünder Gottes auf Erden – als dessen Botschafter: „Seht, ich bin ein Verkündiger des Blitzes und ein schwerer Tropfen aus der Wolke: dieser Blitz aber heisst Übermensch.–“ (ebd. S.18)

Zarathustra steht dem Massenmenschen der Mittelmäßigkeit, dem Herdenmenschen wie dem zugehörigen Modell der Herde und des leitenden Hirten ablehnend gegenüber. Im Gegensatz dazu steht das Bild des Übermenschen als „eines der Machtvollkommenheit, die sich in Selbstbestimmung und Selbständigkeit, in Autonomie und Autarkie äußert.“ (Schmidt/Spreckelsen 1995, S.148) Folgerichtig sucht Zarathustra keine lakaienhaften Jünger und Anhänger, sondern gleichberechtigte Gefährten, die sich auf denselben Weg begeben wollen. Nietzsches Übermensch ist historisch zeitlos, so erklärt es Nietzsche selbst, er ist unabhängig von der Fortschrittsidee und dem zeitgenössischen Darwinismus zu sehen. Seinen Übermenschen will er nicht als ein Symbol für den Glauben an den endlosen Fortschritt verstanden wissen. Für ihn gab es vielmehr zu jeder Zeit „höchste Exemplare des Menschsein“, einzelne große Menschen, Über-Menschen. Mit den populären Ideen eines Charles Darwin, hier ist in erster Linie seine Evolutionstheorie zu nennen, setzte sich Nietzsche kritisch auseinander. Nietzsche bestreitet, daß sich beim Menschen eine lineare Fortschrittsentwicklung festmachen läßt. Der Übermensch hat für ihn in der Vergangenheit schon viele Male existiert, er ist gänzlich unabhängig von der Idee des Fortschritts. Im Werk *Ecce homo* – erst 1908 posthum erschienen – definiert er den Übermenschen als Gegensatz zum zeitgenössischen modernen Menschen. Der Übermensch ist vielmehr, wie er im *Zarathustra* ausführt, ein „idealistischer“ Typus“, eine „höhere Art Mensch“, eine Melange aus Heiliger und Genie.

Deutlich bringt Nietzsche zum Ausdruck, daß er den modernen Menschen für falsch hält und daß sich in ihm alles andere als eine Höherentwicklung widerspiegelt, als Beispiele für höherentwickelte Menschen dienen ihm vielmehr überragende Zeitgenossen des alten Griechenlands und der Renaissance (vgl. Kaufmann 1988, S.366; S.374). Für Nietzsche

„[...] stellt die Menschheit insgesamt seiner Meinung nach keinen größeren Fortschritt gegenüber anderen Tierarten dar, als beispielsweise die Reptilien den Fischen ‚überlegen‘ sind. Ihm geht es um die ‚glücklichen Zufälle‘, um Sokrates oder Caesar, um Leonardo oder Goethe: um Menschen, denen ihre ‚Macht‘ keinen Vorteil im (wie immer gearteten) ‚Kampf ums Dasein‘ verschafft.“ (ebd. S.385)

Nietzsche ist mit Darwin in wesentlichen Punkten uneinig, auch wenn er unbestritten in vielerlei Hinsicht an Darwins Erkenntnisse anknüpft, so teilt er die Annahme, daß der Mensch vom Affen abstammt und damit nicht mehr als ein „Überschimpanse“ ist. Nietzsche, den Peter Sloterdijk nicht zu unrecht als den „Meister des gefährlichen Denkens“ titulierte, geht von einem streitbaren Menschenbild aus. Für ihn gibt es keine Gleichheit der Menschen, mehr noch, Nietzsche gesteht nicht jedem Menschen einen Wert zu, sondern nur bestimmten, „höheren“ Menschen. Walter Kaufmann interpretiert in seiner Nietzsche-Rezeption dessen anthropologische Auffassung, die in der Folgezeit, gerade im Nationalsozialismus einer faschistoiden Theorie des arischen Herrenmenschen zum ideologischen Nährboden dienen konnte, folgendermaßen:

„Nietzsche behauptet, daß die Kluft zwischen Plato und einem Durchschnittsmenschen größer ist als die zwischen diesem und einem Schimpanse. [...] Die meisten Menschen sind ihrem Wesen nach Tiere. Sie unterscheiden sich nicht grundlegend von den Schimpansen, höchstens durch eine Fähigkeit, die die wenigsten in Anspruch nehmen. Sie können sich zwar über die Tiere erheben, aber sie tun es nur selten. Der Mensch ist fähig, seine tierische Natur zu überwinden, er kann zu einem ‚Nicht-mehr-Tier‘, zum ‚wahrhaften Menschen‘ werden; aber nur ein paar ‚Philosophen, Künstler und Heilige‘ erreichen diesen Standard [...]. Die unphilosophische, unkünstlerische und unheilige Masse bleibt tierisch.“ (ebd. S.176f., Hervorhebung im Original)

Deutlich betont werden muß, daß der höhere Mensch Nietzsches nichts mit einem faschistischen, nationalen Rassengedanken zu tun hat, denn für Nietzsche ist gerade die deutsche Kultur, die er achtet, durch die Rassenmischung, speziell durch eine starke Vermischung mit slawischem Blut entstanden. Für ihn ist die „Rassenmischung der Quell großer Kulturen“, dringend müssten deshalb gerade die Juden mit ihren kulturell wertvollen Eigenschaften Teil der zukünftigen Mischrasse sein (vgl. ebd., S.354f.). Nietzsche versteht unter dem von ihm verwandten Terminus einer „Herrenrasse“ eine „zukünftige, international gemischte Rasse von Philosophen und Künstlern [...], die eiserne Selbstbeherrschung üben.“ (Nietzsche zit. n. Kaufmann 1988, S.353)¹¹⁴ Der

¹¹⁴ Neben dem Begriff der „Herrenrasse“ verwendet Nietzsche auch den Begriff des „Arier“. So spricht er beispielsweise von „arischen Religionen“, weist jedoch gleichzeitig darauf hin, daß diese den anderen Religionen – wie Judentum und Islam – nicht überlegen seien. Aus dem Zusammenhang gerissene Sätze und eine Verfälschung der Texte durch die den Nachlaß verwaltende Schwester machten es in späteren Jahrzehnten leicht, Nietzsches Ideen in einen

Mythos einer Herrenrasse, auf den sich Nietzsche in seiner Übermenschtheorie bezieht, läßt sich bis in die griechische Antike rekonstruieren:

„[...] der Mythos von der Herrenrasse scheint sich aus griechischen Vorstellungen entwickelt zu haben. Die Griechen haben sich durch ihre einzigartige Genialität dazu hinreißen lassen, sich selbst als eine Rasse von Herren anzusehen, alle anderen Völker dagegen als bloße ‚Barbaren‘, die von Natur aus zur Sklaverei bestimmt sind. Diese Anschauungen sind auch in den Schriften von Plato und Aristoteles zu finden.“ (Kaufmann 1988, S.333)¹¹⁵

In Nietzsches *Zarathustra*-Werk gehören die Idee des Übermenschen und die der ewigen Wiederkehr unabdingbar zusammen. Es gibt jedoch – wie bei den philosophischen Überlegungen zum „Willen zur Macht“ – keine geschlossene Theorie des Übermenschen oder der ewigen Wiederkunft, vielmehr existiert ein Konglomerat experimenteller, fragmentarischer Gedanken. Der Übermensch, den wir bereits als epochenübergreifende Ausnahmefigur charakterisieren konnten, ist in der Interpretation eines Walter Kaufmann in die Ewigkeit des Kosmos eingebettet, verwoben mit dem Geheimnis, daß alles wiederkehrt (vgl. ebd., S.374). Die Idee der ewigen Wiederkunft ist einer jener zentralen Gedanken, die bereits, wie die These vom „Tod Gottes“, in der vorhergehenden Abhandlung *Die fröhliche Wissenschaft* als Vermutung eingeführt wurde. So wird dort im vierten Buch die Frage aufgeworfen:

„Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: ‚Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und alles in der selben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!‘“ (Nietzsche, KSA 3, S.570)

Die Lehre von der ewigen Wiederkehr ist ein Denkmodell Nietzsches, das sich in weiten Zügen auch auf seine eigene Erfahrung gründet, „die höchste Erfahrung eines an Leiden, Schmerz und Qual ungewöhnlich reichen Lebens.“ (Kaufmann 1988, S.378)¹¹⁶ Das Motiv der Wiederkehr des Gleichen wird im *Zarathustra* an

zweckentfremdeten Kontext zu stellen, sein Gedankengut – das stets europäisch und nie deutsch-national geprägt war – politisch zu missbrauchen.

¹¹⁵ An dieser Stelle wird von Kaufmann abermals auf eine Parallele zum Christentum verwiesen, auch wenn in der Bibel betont wird, daß nach dem Bilde Gottes alle Menschen in Gleichheit erschaffen werden, kommt speziell im Alten Testament die Vorstellung der Juden als dem auserwählten Volk Gottes deutlich zum Ausdruck.

¹¹⁶ Seine Krankheiten kehrten bereits in jungen Jahren in regelmäßigen Abständen wieder. Auch hatte Nietzsche Angst davor, mit sechsunddreißig Jahren – wie sein Vater – zu sterben, was er nicht tat, dennoch ereilte ihn ein ähnliches Schicksal wie den Vater, den er früh verlor. So schreibt Nietzsche 1886 oder 1887, bevor er die letzten Lebensjahre bis zu seinem Tod im Jahr 1900 in geistige Umnachtung fallen sollte: „Denken wir diesen Gedanken in seiner furchtbarsten Form:

mehreren Stellen aufgegriffen. Zarathustra deutet das Leben unter der Prämisse der „ewigen Wiederkunft des Gleichen“, so ruft er etwa aus: „[O]h wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft!“ (Nietzsche, KSA 4, S.287) An anderer Stelle, im Kapitel *Der Genesende*, wird Zarathustra explizit als „Lehrer der ewigen Wiederkunft“ bezeichnet:

„Denn deine Thiere wissen es wohl, oh Zarathustra, wer du bist und werden musst: siehe, du bist der Lehrer der ewigen Wiederkunft –, das ist nun dein Schicksal! Dass du als der Erste diese Lehre lehren musst, – wie sollte diess grosse Schicksal nicht auch deine grösste Gefahr und Krankheit sein!
Siehe, wir wissen, was du lehrst: dass alle Dinge ewig wiederkehren und wir selber mit, und dass wir schon ewige Male dagewesen sind, und alle Dinge mit uns.
Du lehrst, dass es ein grosses Jahr des Werdens giebt, ein Ungeheuer von grossem Jahre: das muss sich, einer Sanduhr gleich, immer wieder von Neuem umdrehn, damit es von Neuem ablaufe und auslaufe: –
– so dass alle diese Jahre sich selber gleich sind im Grössten und auch im Kleinsten, – so dass wir selber in jedem grossen Jahre uns selber gleich sind, im Grössten und auch im Kleinsten.“ (ebd. 275f., Hervorhebung im Original)

Alle Ereignisse wiederholen sich – sowohl in der Geschichte als auch im Leben des Einzelnen – endlos, ohne daß es einen Plan oder ein Ziel für sie gibt. Ein Sinn ist nicht erkennbar, der Mensch wird in einem solchen sinnentleerten Stück zur Marionette degradiert, wird zu einer Figur in einem „Märchen [...] erzählt von einem Blöden, voller Klang und Wut, das nichts bedeutet“, wie es Nietzsche ausdrückt. (Nietzsche zit. n. Kaufmann 1988, S.383). Nietzsches Lehre von der Wiederkehr des Gleichen wird vom Interpreten Walter Kaufmann ferner gedeutet als „Antithese zum Glauben an einen unendlichen Fortschritt“ gleichwie als „Antithese zum Glauben an eine andere Welt“. (Kaufmann 1988, S.375)

Auch Rüdiger Schmidt und Cord Spreckelsen weisen in ihrer Nietzsche-Einführung darauf hin, daß es Nietzsche in seinem Ansatz der ewigen Wiederkunft des Gleichen um ein radikal diesseitiges Leben gehe. Es handle sich gerade nicht um Transzendenz, vielmehr beinhalteten Nietzsches Ideen eine eindeutige „Absage an die Transzendenz, an alle Versuche, hinter dem und jenseits des Daseins etwas Wahreres, Ewiges oder auch nur Anderes zu setzen“, zur gleichen Zeit forderten diese „am immanenten Sinn des Lebens nicht zu verzweifeln.“ (Schmidt/Spreckelsen 1995, S.182) So appelliert Zarathustra auf resolute Weise im Schlußkapitel des ersten Buches – *Von der schenkenden Tugend* – an seine Jünger, eine diesseitige Orientierung der jenseitigen vorzuziehen:

das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: ‚die ewige Wiederkehr‘ [...].“ (Nietzsche zit. n. Kaufmann 1988, S.383)

„Bleibt mir der Erde treu, meine Brüder, mit der Macht eurer Tugend! Eure schenkende Liebe und eure Erkenntniss diene dem Sinn der Erde! Also bitte und beschwöre ich euch.
Lasst sie nicht davon fliegen vom Irdischen und mit den Flügeln gegen ewige Wände schlagen!
Ach, es gab immer so viel verflogene Tugend!
Führt, gleich mir, die verflogene Tugend zur Erde zurück – ja, zurück zu Leib und Leben: dass sie der Erde ihren Sinn gebe, einen Menschen-Sinn!“ (Nietzsche, KSA 4, S.99f.)

Zarathustra fordert hier vehement den Rückbezug der Tugend „zur Erde“, „zu Leib und Leben“, damit der verlorengegangene „Menschen-Sinn“ wiedergefunden werden kann. Zarathustra, der am Ekel, am Leben der Menschen leidet, sieht sich selbst als Seher der Zukunft, als Brücke zu einer (möglicherweise) positiven Zukunft, in der sich die Dinge in ihr Gegenteil verkehren, und das Leiden am Menschen beendet sein könnte.

3.4 Eros und Thanatos: Freud und Bataille

3.4.1 Das Lustprinzip

Nietzsches Philosophie der Macht, wie er sie in *Also sprach Zarathustra* entwickelte, weist prägnante Parallelen zur Psychoanalyse auf. Nietzsches Setzung und Interpretation des „Willens zur Macht“ als bestimmenden Grundtrieb des Menschen, seine Idee der Triebsublimierung und eines schöpferischen Eros sind Ideen, die sich im theoretischen Ansatz von Sigmund Freud wiederfinden lassen.

Die Psychoanalyse des österreichischen Arztes und Neurologen Sigmund Freud, kann, obgleich seine Theorien durchaus umstritten sind und aus heutiger Forschungssicht Mängel bzw. Sprünge aufweisen, Aufschluß geben über die Struktur des Subjektes. Das Strukturenmodell und das Phasenmodell bilden die theoretischen Hauptpfeiler der Psychoanalyse Freuds. Das psychoanalytische Subjekt ist ein Dividuum, die menschliche Psyche konstituiert sich bei Freud aus den drei divergierenden Teilen Ich, Über-Ich und Es. Es wird weiter davon ausgegangen, daß Triebkräfte dem Menschen angeboren sind, daß diese qua Definition dem menschlichen Körper innewohnen und – ähnlich wie Instinkte – nach einer unmittelbaren Befriedigung streben. Freud bezeichnet zunächst mit der Libido¹¹⁷ den sexuellen Trieb, auf den er das menschliche Handeln zurückführt.¹¹⁸ Sexualtrieb und Aggressionstrieb stellen für ihn die menschlichen Grundtriebe dar, der späte Freud wird seine Theorie durch die Einführung des Todestriebes weiter modifizieren. Für Freud repräsentiert die Sexualität des Erwachsenen das Endprodukt eines komplexen Entwicklungsprozesses, der in der Kindheit beginnt und auf das Liebes- und Sexualleben des Individuums rückwirkt (orale, anale und genitale Entwicklungsstufen; ödipale Phase). Eine grundlegende Annahme der Freudschen Theorie besteht darin, von der Korrelation unbewusster psychischer Konflikte und Triebe auszugehen, deren Ursprung in der Kindheit liegt. Somit

¹¹⁷ Vom Lateinischen: Lust, Begierde.

¹¹⁸ Der Psychoanalytiker Carl G. Jung begrenzt die Libido nicht auf die Sexualität, sondern sieht in ihr vielmehr den generellen Lebensantrieb, die Lebenskraft, auf der sich Handeln und Kreativität begründen läßt. Jacques Lacan, der sich im Zusammenhang mit dem „Begehren des Andern“ mit dem Todestrieb befaßt, überdehnt den Begriff der Libido: „Die *Libido* ist jene Lamelle, die vom Sein des Organismus an ihre wahrhaftige Grenze geschoben wird, die weiter reicht als die des Körpers. [...] Als Instrument des Organismus ist diese Lamelle Organ. Sie ist manchmal wie spürbar, wenn der Hysteriker sie auf Biegen und Brechen ausprobiert. Das sprechende Subjekt genießt den Vorzug, den tödlichen Sinn dieses Organs aufdecken zu können und damit auch seinen Bezug zur Sexualität. Dies weil der Signifikant als solcher in das Subjekt, indem er in erster Intention es schräg durchstrichen hat, den Sinn für den Tod eintreten ließ (Der Buchstabe tötet, aber wir erfahren dies durch den Buchstaben selber). Deswegen ist jeder Trieb virtuell Todestrieb.“ (Lacan, Schriften II, 1991, S.228) Vgl. auch Kap. 2.5.

kommt der Familie wie der Gesellschaft eine große kulturelle Bedeutung als prägende Erziehungs- und Sozialisationsinstanz zu.

„Die Gesellschaft muß es nämlich unter ihre wichtigsten Erziehungsaufgaben aufnehmen, den Sexualtrieb, wenn er als Fortpflanzungsdrang hervorbricht, zu bändigen, einzuschränken, einem individuellen Willen zu unterwerfen, der mit dem sozialen Geheiß identisch ist. Sie hat auch Interesse daran, seine volle Entwicklung aufzuschieben, bis das Kind eine gewisse Stufe der intellektuellen Reife erreicht hat, denn mit dem vollen Durchbruch des Sexualtriebs findet auch die Erziehbarkeit praktisch ein Ende. Der Trieb würde sonst über alle Dämme brechen und das mühsam errichtete Werk der Kultur hinwegschwemmen. Die Aufgabe, ihn zu bändigen, ist auch nie eine leichte, sie gelingt bald zu wenig, bald allzu gut. Das Motiv der menschlichen Gesellschaft ist im letzten Grunde ein ökonomisches; da sie nicht genug Lebensmittel hat, um ihre Mitglieder ohne deren Arbeit zu erhalten, muß sie die Anzahl ihrer Mitglieder beschränken und ihre Energien von der Sexualbetätigung weg auf die Arbeit lenken. Also die ewige, urzeitliche, bis auf die Gegenwart fortgesetzte Lebensnot.“ (Freud 1971, S.308)

Ähnlich wie Norbert Elias¹¹⁹ kommt auch Sigmund Freud in der Analyse des Zusammenhangs zwischen Mensch und Gesellschaft zu dem Schluß, daß der Mensch an der Kultur leidet. So handelt es sich in der kulturellen Unterdrückung des Triebes um die Verteidigung und Absicherung des Kollektivinteresses, des Gemeinwohls. Das Verhältnis zwischen triebgesteuertem Individuum und seiner Kultur¹²⁰ wird in *Das Unbehagen in der Kultur*¹²¹ einer näheren Betrachtung unterzogen, indem Freud zunächst nach den Motiven menschlichen Handelns fragt:

„Wir wenden uns darum der anspruchsloseren Frage zu, was die Menschen selbst durch ihr Verhalten als Zweck und Absicht ihres Lebens erkennen lassen, was sie vom Leben fordern, in ihm erreichen wollen. Die Antwort darauf ist kaum zu verfehlen; sie streben nach dem Glück, sie wollen glücklich werden und so bleiben. Das Streben hat zwei Seiten, ein positives und ein negatives Ziel, es will einerseits die Abwesenheit von Schmerz und Unlust, andererseits das Erleben starker Lustgefühle. Im engeren Wortsinne wird ‚Glück‘ nur auf das letztere bezogen. Entsprechend dieser Zweiteilung der Ziele entfaltet sich die Tätigkeit der Menschen nach zwei Richtungen, je nachdem sie das eine oder das andere dieser Ziele – vorwiegend oder selbst ausschließlich – zu verwirklichen sucht.“ (Freud, GW XIV, S.433f.)

Das Verhältnis zwischen Glück und Unglück entspricht einem dialektischen Prinzip. Glück existiert nur situationsbezogen, das dauerhafte Glück ist für den Menschen nicht möglich, da menschliche „Leidensquellen“, die nicht zum Versiegen gebracht werden können, ihn daran hindern:

„Wir haben die Antwort bereits gegeben, indem wir auf die drei Quellen hinwiesen, aus denen unser Leiden kommt: die Übermacht der Natur, die Hinfälligkeit unseres eigenen Körpers und die Unzulänglichkeit der Einrichtungen, welche die Beziehungen der Menschen zueinander in Familie, Staat und Gesellschaft regeln. In betreff der beiden ersten kann unser Urteil nicht lange

¹¹⁹ Vgl. Kap. 2.4.3.

¹²⁰ Die Begriffe Kultur und Zivilisation werden bei Sigmund Freud sinngleich verwandt.

¹²¹ In: Freud, S.: Gesammelte Werke. Band XIV. London/Frankfurt (1948). Frankfurt/Main 1976, S.419-506.

schwanken; es zwingt uns zur Anerkennung dieser Leidensquellen und zur Ergebung ins Unvermeidliche. Wir werden die Natur nie vollkommen beherrschen, unser Organismus, selbst ein Stück dieser Natur, wird immer ein vergängliches, in Anpassung und Leistung beschränktes Gebilde bleiben.“ (ebd. S.444)

Im psychoanalytischen Strukturmodell kommt jedem Persönlichkeitssegment eine spezifische Aufgabe zu. Das Ich agiert als Vermittlungsinstanz zwischen Trieberfüllung und Triebsublimierung, reguliert das von Trieb und Lustprinzip gesteuerte System des Es und adaptiert die Realität durch Abwehrmechanismen wie Verdrängung und Projektion. Das kontrollierende System des Über-Ich fungiert als internalisiertes Verbots- und Normierungssystem, es wird zur Speichersinstanz für Scham- und Schuldgefühle:

„Die Aggression wird introjiziert, verinnerlicht, eigentlich aber dorthin zurückgeschickt, woher sie gekommen ist, also gegen das eigene Ich gewendet. Dort wird sie von einem Anteil des Ichs übernommen, das sich als Über-Ich dem übrigen entgegenstellt, und nun als ‚Gewissen‘ gegen das Ich dieselbe strenge Aggressionsbereitschaft ausübt, die das Ich gerne an anderen, fremden Individuen befriedigt hätte. Die Spannung zwischen dem gestrengen Über-Ich und dem ihm unterworfenen Ich heißen wir Schuldbewußtsein; sie äußert sich als Strafbedürfnis. Die Kultur bewältigt also die gefährliche Aggressionslust des Individuums, indem sie es schwächt, entwaffnet und durch eine Instanz in seinem Inneren, wie durch eine Besatzung in der eroberten Stadt, überwachen läßt.“ (ebd. S.482f.)

Freud geht von einer repressiven Gewalt der Kultur aus, die den Menschen in seinem Streben nach Glück behindert und die Kollektivinteressen in den Vordergrund und damit das individuelle Glücksstreben in den Hintergrund stellt. Nach Freud siegt die Kultur über die individuelle Aggressionslust durch die Funktionsmechanismen der Abschwächung, Entwaffnung und verinnerlichten „Besatzungsmacht“; er beschreibt damit den Eliasschen Selbstzwangautomatismus. Das Individuum ist nur deshalb dazu bereit, seine Triebe zu zügeln und seinen Aggressionstrieb – die permanente Bedrohung der Kultur – nicht auszuagieren und stattdessen am „Unbehagen in der Kultur“ zu leiden, weil es sich in einem Abhängigkeitsverhältnis zu anderen befindet. Die verinnerlichte Kontrollinstanz schützt den Menschen vor einem drohenden Liebesverlust. Der Mensch verzichtet auf seine Lust, auf das Ausagieren seiner Aggression, um das Zusammenleben in der Gemeinschaft nicht zu gefährden, so weit stimmen die Argumentationen von Norbert Elias und Sigmund Freud überein.¹²² Freud geht jedoch in seiner Interpretation einen Schritt weiter. Für ihn

¹²² Norbert Elias kritisierte am Freudschen Strukturmodell den mangelnden historischen und gesellschaftstheoretischen Bezug, wie er ihn im vernetzten Ansatz von Psychogenese und Soziogenese etablierte: „Maßgebend für einen Menschen, wie wir ihn vor uns sehen, ist weder allein ein ‚Es‘, noch allein ein ‚Ich‘ oder ‚Überich‘, sondern immer und von Grund auf die Beziehung zwischen diesen, teils miteinander ringenden, teils miteinander kooperierenden Funktionsschichten der psychischen Steuerung. Sie aber, diese Beziehungen im einzelnen

hat der Kampf zwischen Individuum und Kultur nicht jenen immensen Stellenwert, den er dem „Streit der Giganten“, dem steten Konflikt zwischen Eros und Todestrieb beimißt:

„Aber dieser Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft ist nicht ein Abkömmling des wahrscheinlich unversöhnlichen Gegensatzes der Urtriebe, Eros und Tod, er bedeutet einen Zwist im Haushalt der Libido, vergleichbar dem Streit um die Aufteilung der Libido zwischen dem Ich und den Objekten, und er läßt einen endlichen Ausgleich zu beim Individuum, wie hoffentlich auch in der Zukunft der Kultur, mag er gegenwärtig das Leben des Einzelnen noch so sehr beschweren.“ (ebd. S.501)

3.4.2 Der Todestrieb

Mit der Todestriebhypothese, die Freud 1923 in der Schrift *Jenseits des Lustprinzips*¹²³ einführte, modifiziert Freud seine bisherige Theorie, in dem er den Todestrieb als neuen Trieb etabliert und damit die bisherige Dualität von Sexualtrieb und Ichtrieb, von Lustprinzip und Realitätsprinzip auflöst.¹²⁴

Eros als Lebenstrieb und Thanatos¹²⁵ als Destruktions- oder Todestrieb, zu dem der Aggressionstrieb als „Abkömmling und Hauptvertreter“ zu rechnen ist, teilen sich nach Freud die „Weltherrschaft“. Der Kampf zwischen Eros und Tod bestimmt Mensch und Kultur, er ist entscheidend für die „Kulturentwicklung“ und wird zum wesentlichen „Inhalt des Lebens überhaupt“. (Freud, GW XIV, S.481)

Die bereits in der Einleitung zur Schrift *Jenseits des Lustprinzips* aufgeworfene Frage nach der Herkunft und Bedeutung von Lust- und Unlustempfindungen, die für den Menschen so bestimmend sind, versucht Freud durch die Entschlüsselung

Menschen selbst, und damit sowohl die Gestalt seiner Triebsteuerung, wie die Gestalt seiner Ich- und Überichsteuerung, sie wandelt sich als Ganzes im Laufe des Zivilisationsprozesses entsprechend einer spezifischen Transformation der Beziehungen zwischen den Menschen, der gesellschaftlichen Beziehungen. Im Laufe dieses Prozesses wird, um es schlagwortartig zu sagen, das Bewußtsein weniger triebdurchlässig und die Triebe weniger bewußtseinsdurchlässig.“ (Elias 1969, Bd.2, S.390) Elias Kritik ähnelt im Ansatz der von C. G. Jung formulierten, der sich in seinem psychoanalytischen Ansatz von Freud löste.

¹²³ Freud, S.: *Jenseits des Lustprinzips*. Wien 1923.

¹²⁴ Die Revision seines theoretischen Ansatzes wurde ihm von der psychoanalytischen Rezeption übelgenommen, eine mögliche biographische Ursache für die Annahme eines Todestriebes könnte der frühe Tod seiner 26jährigen Tochter Sophie im Jahr 1920 gewesen sein (vgl. Lohmann 1986, S.54).

¹²⁵ In der griechischen Mythologie entspricht Thanatos, der Gott des Todes, dem Zwillingbruder des Gottes des Schlafes Hypnos. Der Liebesgott Eros ist das griechische Äquivalent zum römischen Amor. Eros, Sohn der Göttin der Liebe und Schönheit Aphrodite, war laut Mythos ihr ständiger Begleiter. In der Kunst existieren unterschiedliche Darstellungen des Eros: als schöner Jüngling mit Flügeln dargestellt, mit verbundenen Augen als Symbol für die Blindheit der Liebe, eine Blume tragend oder – wie auch in der römischen Kunst – als kindlicher Bogenschütze mit silbernem Bogen und Liebespfeilen.

des kindlichen Spiels eines eineinhalbjährigen Jungen¹²⁶, des „Kindes mit der Spule“ zu beantworten.

„Dieses brave Kind zeigte nun die gelegentlich störende Gewohnheit, alle kleinen Gegenstände, deren es habhaft wurde, weit weg von sich in eine Zimmerecke, unter ein Bett usw. zu schleudern, so daß das Zusammensuchen seines Spielzeugs oft keine leichte Arbeit war. Dabei brachte es mit dem Ausdruck von Interesse und Befriedigung ein lautes, langgezogenes o-o-o-o- hervor, das nach dem übereinstimmenden Urteil der Mutter und des Beobachters keine Interjektion, sondern ‚Fort‘ bedeutete.“ (Freud 1923, S.13)

Freuds Deutung des kindlichen Spiels bedarf einer genaueren Untersuchung, da Freud seine Interpretation des Spieles mit der Spule in einen subjekttheoretischen Kontext stellt, der über das Motiv der Wiederholung zur Etablierung der Todesmetapher führt.

Kinderspiele werden gemeinhin gedeutet als entspannende Tätigkeiten, als Rollen- oder Geschicklichkeits- und Zufallsspiele, die strukturiert oder unstrukturiert verlaufen können, die sich spontan ergeben oder von anderen übernommen werden und nur schwer kategorisierbar sind. In der Psychologie wird davon ausgegangen, daß sich das Motiv der Nachahmung der Erwachsenenwelt bzw. der eigenen Erfahrungswelt im kindlichen Spiel wiederfindet, dies zeigt sich typischerweise im Rollenspiel mit Puppen, Kuscheltieren etc., das somit der Verarbeitung von (problematisch) erfahrenen Situationen dient. Einen möglichen Zusammenhang zwischen Spiel und dem metaphorischen Tod konstruierend, verlässt Freud den üblichen Deutungsrahmen der Psychologie des kindlichen Spiels sowie gleichfalls den der aus der Mathematik stammenden Spieltheorie, die sich seit ihren Anfängen in den dreißiger und vierziger Jahren im Wissenschaftsbereich großer Beliebtheit erfreut.¹²⁷ Diese unterscheidet eine Vielzahl von Spielen, die sich aufgrund der Spieleranzahl und der Art der Regeln voneinander abgrenzen lassen. In der Spieltheorie wird der Terminus Spiel als Interessenskonflikt unterschiedlicher Parteien verstanden. Die Spieltheorie, die neben sozialwissenschaftlichen Erkenntnissen die Mathematik als Erklärungsgrundlage einer Spielsituation nimmt, kann in der Analyse einer politischen oder militärischen Situation genauso herangezogen werden wie in der von Unterhaltungs- und Glücksspielen. Aufgrund einer mathematischen Untersuchungsweise wird das Spiel in strategische Spielzüge zerlegt, die den Verlauf des Spieles vom Anfang bis zum Ende bestimmen und nach festen Regeln erfolgen, welche in einem gewissen Rahmen kalkulierbar sind.

¹²⁶ Der Junge trägt keinen Namen und wird von Freud geschlechtslos das Kind genannt. Es handelt sich hierbei um seinen ältesten Enkel, mit dem und dessen Eltern er eine Zeit lang zusammenlebte.

¹²⁷ So bekam im Jahre 1994 der deutsche Wirtschaftswissenschaftler Reinhard Selten den Nobelpreis für seine Analyse von Spieltheorien im Wirtschaftsbereich.

Freud verlässt in seiner Interpretation des Spieles mit der Spule den üblichen Interpretationsrahmen, in dem er den Begriff des Spieles mit dem des Todestriebes und der Wiederholung in Verbindung bringt. Wie er feststellt, wiederholten sich die Spielmotive des Kindes, das Kind führte in der Abwesenheit seiner Mutter Handlungen aus, die – so die Vermutung des Psychoanalytikers – mit der Verarbeitung von Unlustgefühlen zu tun hatten:

„Eines Tages machte ich dann die Beobachtung, die meine Auffassung bestätigte. Das Kind hatte eine Holzspule, die mit einem Bindfaden umwickelt war. Es fiel ihm nie ein, sie z.B. am Boden hinter sich herzuziehen, also Wagen mit ihr zu spielen, sondern es warf die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, so daß sie darin verschwand, sagte dazu sein bedeutungsvolles o-o-o-o- und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen jetzt mit einem freudigen ‚Da‘. Das war also das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen, wovon man zumeist nur den ersten Akt zu sehen bekam, und dieser wurde für sich allein unermüdlich als Spiel wiederholt, obwohl die größere Lust unzweifelhaft dem zweiten Akt anhing. Die Deutung des Spieles lag dann nahe. Es war im Zusammenhang mit der großen kulturellen Leistung des Kindes, mit dem von ihm zustande gebrachten Triebverzicht (Verzicht auf Triebbefriedigung), das Fortgehen der Mutter ohne Sträuben zu gestatten. Es entschädigte sich gleichsam dafür, indem es dasselbe Verschwinden und Wiederkommen mit den ihm erreichbaren Gegenständen selbst in Szene setzte.“ (ebd. S.14f.)

In der Deutung des kindlichen Spiels setzt er sich intensiv mit der Struktur des Wiederholungszwanges auseinander. Darüber hinaus hatte Freud auch in seiner analytischen Praxis mit den Neurosen Kriegsgeschädigter zu tun, die sich in ihren Träumen in permanenter Wiederholung mit dem Erlebten beschäftigten.

„Angesichts solcher Beobachtungen aus dem Verhalten in der Übertragung und aus dem Schicksal der Menschen werden wir den Mut zur Annahme finden, daß es im Seelenleben wirklich einen Wiederholungszwang gibt, der sich über das Lustprinzip hinaussetzt. Wir werden auch jetzt geneigt sein, die Träume der Unfallsneurotiker und den Antrieb zum Spiel des Kindes auf diesen Zwang zu beziehen. Allerdings müssen wir uns sagen, daß wir die Wirkungsweise des Wiederholungszwanges nur in seltenen Fällen rein, ohne Mithilfe anderer Motive erfassen können. Beim Kinderspiel haben wir bereits hervorgehoben, welche andere Deutungen seine Entstehung zuläßt. Wiederholungszwang und direkte lustvolle Triebbefriedigung scheinen sich dabei zu intimer Gemeinsamkeit zu verschränken.“ (ebd. S.26f.)

Freud kommt zu dem Schluß, daß hinter dem Wiederholungsprinzip das Todesmotiv zu vermuten ist. Für Freud geht im Kampf zwischen Lebenstrieb und Todestrieb stets der Tod als Sieger hervor. Der Lebenstrieb steht letztenendes im Dienst des Todestriebes, ist diesem also untergeordnet. Ziel des Lebens ist damit, so Freuds düstere Ableitung, der Tod:

„Es muß vielmehr ein alter, ein Ausgangspunkt, sein, den das Lebende einmal verlassen hat, und zu dem es über alle Umwege der Entwicklung zurückstrebt. Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, daß alles Lebende aus i n n e r e n Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: D a s Z i e l a l l e s L e b e n s i s t d e r T o d, und

zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende.“ (ebd. S.52, Hervorhebung im Original)

Das Leblose war – so Freud – bereits vor dem Lebenden vorhanden, der Todestrieb entspricht folglich dem Trieb, in den Zustand des Leblosigkeit zurückzukehren, aus dem der Mensch in seinem Ursprung stammt.

„Wenn man an der ausschließlich konservativen Natur der Triebe festhält, kann man zu anderen Vermutungen über Herkunft und Ziel des Lebens nicht gelangen. Ebenso befremdend wie diese Folgerungen klingt dann, was sich für die großen Gruppen von Trieben ergibt, die wir hinter den Lebenserscheinungen der Organismen statuieren. Die Aufstellung der Selbsterhaltungstriebe, die wir jedem lebenden Wesen zugestehen, steht in merkwürdigem Gegensatz zur Voraussetzung, daß das gesamte Triebleben der Herbeiführung des Todes dient. Die theoretische Bedeutung der Selbsterhaltungs-, Macht- und Geltungstriebe schrumpft, in diesem Licht gesehen, ein; es sind Partialtriebe, dazu bestimmt, den eigenen Todesweg des Organismus zu sichern und andere Möglichkeiten der Rückkehr zum Anorganischen als die immanenten fernzuhalten, aber das rätselhafte, in keinen Zusammenhang einfügbare Bestreben des Organismus, sich in aller Welt zum Trotz zu behaupten, entfällt.“ (ebd. S.53)

Obschon der Todestrieb der mächtigere der beiden dualistischen Triebkräfte darstellt, wenden sich die Sexual- und Selbsterhaltungstriebe als Energien für das Leben gegen die Triebkraft der Destruktion. Mit diesem Effekt wird der Nachweis der „Triebkräfte, die das Leben in den Tod überführen wollen“, mögen sie auch „von Anfang an wirksam sein“, schier unmöglich. (ebd. S.69)

„Wenn man also die Annahme von Todestrieben nicht fahren lassen will, muß man ihnen von Anfang an Lebenstriebe zugesellen. Aber man muß es zugestehen, wir arbeiten da an einer Gleichung mit zwei Unbekannten. Was wir sonst in der Wissenschaft über die Entstehung der Geschlechtlichkeit finden, ist so wenig, daß man dies Problem einem Dunkel vergleichen kann, in welches auch nicht der Lichtstrahl einer Hypothese gedrungen ist. An ganz anderer Stelle begegnen wir allerdings einer solchen Hypothese, die aber von so phantastischer Art ist – gewiß eher ein Mythos als eine wissenschaftliche Erklärung –, daß ich nicht wagen würde, sie hier anzuführen, wenn sie nicht gerade die eine Bedingung erfüllen würde, nach deren Erfüllung wir streben. Sie leitet nämlich einen Trieb ab von dem Bedürfnis nach Wiederherstellung eines früheren Zustandes.“ (ebd. S.82, Hervorhebung im Original)

Auch wenn Freud die „Lehre von den beiden Triebarten – ihrer Polarität, aber auch ihrer Vermischung“ in nachfolgenden Arbeiten wie *Das Ich und das Es* aus dem Jahr 1923 weiter ausbaute und präzisierete, ist die Annahme des Todestriebes bis in die Gegenwart einer der umstrittensten Bausteine der Freudschen Theorie geblieben. (Lohmann 1986, S.60) Als Theoretiker der Moderne und Postmoderne setzen sich neben Georges Bataille Jacques Lacan¹²⁸, Gilles Deleuze¹²⁹ sowie Jean

¹²⁸ Lacan beschreibt die Rückwirkung auf das Subjekt – nach seiner postulierten Annahme, daß jeder Trieb virtuell Todestrieb sei: „Wichtig ist, daß man begreift, wie der Organismus sich verwickelt in die Dialektik des Subjekts. Dies Organ des Unkörperlichen im Geschlechtswesen ist das am Organismus, was das Subjekt in dem Moment einrichtet, in dem sich seine Trennung vollzieht. Durch es kann es aus seinem Tod realiter den Gegenstand des Begehrens des Andern machen. [...] Diese Aktivität, die wir bei ihm Trieb nennen, dient dazu, diese Objekte so zu

Baudrillard u.a. mit der umstrittenen Todestriebhypothese Freuds auseinander. Baudrillard sieht im Dualismus von Lebens- und Todestrieb – wie ihn Freud in *Jenseits des Lustprinzips* und *Das Unbehagen in der Kultur* darlegte –, in der Funktion des Eros einen „gewaltigen Umweg der Kultur auf dem Weg zum Tode, der alles seinen eigenen Zwecken unterordnet“. Im „Zirkel des einzigen Todestriebes“ sei der Wiederholungszwang verortet, der „auch solche Erlebnisse der Vergangenheit wiederbringt, die keine Lustmöglichkeiten enthalten.“ Weiter ist nach Baudrillard der Wiederholungszwang

„[...] eine Tendenz, jenes Nicht-Ereignis par excellence zu reproduzieren, das für jedes Lebewesen ein vorheriger und anorganischer Zustand der Dinge ist, das heißt den Tod. Der Tod zerstört also in einem Wiederholungs-Zyklus ständig die konstruktiven, linearen oder dialektischen Absichten des Eros. Eine Zähflüssigkeit des Todestriebes und Elastizität des Anorganischen, die allenthalben erfolgreich der Strukturierung des Lebens widersteht.“ (Baudrillard 1991, S.237)

Jean Baudrillard knüpft in *Der symbolische Tausch und der Tod*¹³⁰ in seiner Beschreibung der Verschiebung des Tabus um die Sexualität hin zur Tabuisierung des Todes direkt an Freuds Sexual- und Todestriebpostulate an. Baudrillard spricht vom „sexualisierten Tod“ und dem „todbringenden Sexus“, er charakterisiert den Tod als „die wirkliche Sexualisierung des Lebens“. (ebd. S.293) Er skizziert hier den Kampf zwischen Eros und Thanatos als ein elementares Prinzip, das subjekt- und gesellschaftsübergreifend Gültigkeit hat und in dieser Funktion erstmals von Freud anerkannt wurde.

„Vom Christentum bis hin zum Marxismus und im Existentialismus gilt: entweder wird der Tod ganz offen geleugnet und sublimiert oder er wird dialektisiert. [...] Ganz anders bei Freud. Je mehr (selbst tragische) Sublimierung, um so mehr Dialektik mit dem Todestrieb ist möglich. Zum ersten Mal erscheint der Tod als ein dem Eros entgegengesetztes unzerstörbares *Prinzip*. Und das ohne Rücksicht auf Subjekt, Klasse oder Geschichte: eine unreduzierte Dualität der beiden Triebe Eros und Thanatos, die in gewisser Weise die antike manichäische Weltauffassung eines unendlichen Antagonismus der beiden Prinzipien von Gut und Böse wiederbelebt.“ (ebd. S.235f., Hervorhebung im Original)

wenden, daß sie durch sie versuchen kann, den ursprünglichen Verlust wiederaufzunehmen und sich zu restaurieren.“ (Lacan, Schriften II, 1991, S.228)

¹²⁹ Deleuze knüpft an Freuds Interpretation der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“ an. So definiert er in *Differenz und Wiederholung* den Wiederholungszwang als ein Sich-Verhalten „zu etwas Einzigartigem oder Singulärem, das mit nichts anderem ähnlich oder äquivalent ist.“ Bezugnehmend auf Freud lautet sein Verständnis der Wiederholungsstruktur: „Ich wiederhole nicht, weil ich verdränge. Ich verdränge, weil ich wiederhole, ich vergesse, weil ich wiederhole. Ich verdränge, weil ich zunächst manche Dinge oder manche Erfahrungen nur im Modus der Wiederholung erleben kann“ (vgl. Deleuze 1997, S.15; S.35).

¹³⁰ Baudrillard, J.: *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976). München 1991.

3.4.3 Der orgiastische Tod

Der französische Schriftsteller Georges Bataille, der seit den zwanziger Jahren neben theoretischen Abhandlungen auch zahlreiche erotische Texte¹³¹ veröffentlichte, untersuchte in seinem späten Theoriewerk *Der heilige Eros*¹³² eingehend das Verhältnis von Sexualität, Grenzüberschreitung und Tod. Batailles zentrale Thematik ist die spannungsgeladene Verbindung von Tabu und Übertretung, Erotik und Tod, wobei er stets Erkenntnisse der Psychoanalyse, der Philosophie und der Soziologie miteinbezieht.¹³³ Bataille sieht den Tod ähnlich wie Freud und Baudrillard¹³⁴ – wenn auch in einem etwas anderen Begründungskontext – nicht als Gegensatz zum Leben, sondern als integralen Bestandteil des Lebens. Fortdauernd sterben im menschlichen Körper Zellen ab und bilden sich neu, der Körper befindet sich in einem stetigen Prozeß des Sterbens und Erneuerns. Er begreift den Menschen als diskontinuierliches Wesen auf der Suche nach Kontinuität:

„Grundlegend sind die Übergänge vom Kontinuierlichen zum Diskontinuierlichen oder vom Diskontinuierlichen zum Kontinuierlichen. Wir sind diskontinuierliche Wesen, Individuen, die getrennt voneinander in einem unbegreiflichen Abenteuer sterben, aber wir haben Sehnsucht nach der verlorenen Kontinuität. Die Situation, die uns an eine Zufalls-Individualität, an unsere vergängliche Individualität fesselt, ertragen wir nur schlecht. Zur gleichen Zeit, da wir das geängstigste Verlangen nach der Dauer dieses Vergänglichen hegen, sind wir von dem Gedanken an eine ursprüngliche Kontinuität besessen, die uns allgemein mit dem Sein verbindet. Die Sehnsucht, von der ich spreche, hat nichts zu tun mit der *Kenntnis* der von mir angeführten grundlegenden Gegebenheiten. Man kann darunter leiden, nicht so zu existieren wie eine Woge, die in der Vielzahl der Wogen sich verliert, ohne etwas von den Entzweigungen und den Verschmelzungen der einfachsten Wesen zu wissen.“ (Bataille 1982, S.14, Hervorhebung im Original)

Die tiefe Sehnsucht nach dem Wiedererlangen der Kontinuität äußert sich bei allen Menschen in der Erotik, die Bataille sehr weit faßt. Er differenziert zwischen der „Erotik der Körper“, einer „Erotik der Herzen“ und der „heiligen Erotik“.¹³⁵ Korrespondierend mit der „heiligen Erotik“ führt Bataille den Opfer-Begriff ein:

¹³¹ Lange Jahre unter einem Pseudonym.

¹³² Bataille, G.: *Der heilige Eros* (1957). Darmstadt/Neuwied 1982.

¹³³ Bataille sympathisierte mit den Surrealisten, war aber nie ein vollberechtigtes Mitglied der Gruppe. André Breton missfiel, dass er sich in Zeiten des Faschismus von der Gewalt faszinieren ließ. Aus ähnlichen Gründen wurde Bataille auch von dem Existentialisten Jean-Paul Sartre angegriffen. In den dreißiger Jahren gab er die kritische Zeitschrift *Documents* heraus, in den vierziger Jahren die einflussreiche Monatsschrift *Critique*. Er sollte jedoch erst in den siebziger Jahren (neu) entdeckt werden. Vgl. auch Kap. 7.

¹³⁴ Jean Baudrillard setzt sich in *Der symbolische Tausch und der Tod* kritisch mit dem Todesbegriff bei Bataille auseinander.

¹³⁵ Christoph Wulf interpretiert Batailles Erotikformen bezugnehmend auf ihre Verbindung zu Gewalt und Opferriten: „Der Tod und die Erotik der Körper sind voller Gewalt und grenzenloser Erregung. [...] Bei der Erotik des Herzens zielt die Leidenschaft auf die Überschreitung der

„Wenn ich von der heiligen Erotik spreche, welche die Verschmelzung der Wesen mit einem Jenseits der unmittelbaren Realität betrifft, werde ich auf den Sinn des Opfers zurückkommen. Doch ich lege schon jetzt Nachdruck auf die Tatsache, daß der weibliche Partner in der Erotik als das Opfer, der männliche als der Opferer erschien, während sich im Vollzug des Liebesaktes der eine wie der andere in der durch die anfängliche Zerstörung gestellten Kontinuität verlieren.“ (ebd. S.17)

In der Sexualität und im Fortpflanzungstrieb strebt der Mensch danach, seine diskontinuierliche Daseinsform zu überwinden. Analog zu Freuds Kampf der Giganten Eros und Thanatos, aus dem der Tod stets als Sieger hervorgeht, ist auch bei Bataille nur der Tod in der Lage, die Diskontinuität wirklich aufzuheben. Durch Erotik und Fortpflanzung kann „das diskontinuierliche Leben“ niemals vollständig zum Verschwinden gebracht werden, es wird

„[...] lediglich in Frage gestellt. Es muß im höchsten Grade verwirrt, gestört werden. Ein Streben nach Kontinuität tritt auf, aber grundsätzlich nur, wenn die Kontinuität, die allein der Tod der diskontinuierlichen Wesen endgültig herstellen könnte, nicht überwiegt. Es handelt sich darum, in eine auf Diskontinuität gegründete Welt so viel Kontinuität einzulassen, wie diese Welt ertragen kann. [...] Die Erotik der Körper hat auf alle Fälle etwas Schweres, Düsteres an sich. Sie bewahrt die individuelle Diskontinuität, und das immer ein wenig im Sinne eines zynischen Egoismus.“ (ebd. S.18)

Tod und Eros als einzige Möglichkeiten einer Kontinuitätserfahrung werden damit zwangsläufig zu „Höhepunkten“ des diskontinuierlichen Individuums. Bataille spricht in diesem Zusammenhang auch von „der Natur als einer Verschwendung von Lebensenergie und einer Vernichtungs-Orgie“ und beschreibt die strukturelle Ähnlichkeit von Tod und Sexualität:

„Sexualität und Tod sind nur die Höhepunkte eines Festes, das die Natur mit der unerschöpflichen Masse feiert: beide bedeuten eine grenzenlose Vergeudung, die sich die Natur im Widerspruch zu dem tiefen Wunsch jedes Wesens nach eigener Fortdauer leistet. Die Fortpflanzung verlangt über kurz oder lang den Tod jener, die zeugen und die immer nur zeugen, um den Bereich der Vernichtung auszuweiten, denn der Tod fordert, wenn eine Generation stirbt, eine neue. Durch die Analogie, die sich in der menschlichen Vorstellung zwischen der Fäulnis und den verschiedenen Aspekten sexueller Aktivität bildet, vermischen sich vollends beide Arten von Ekel, mit denen wir ihnen gegenüberstehen.“ (ebd. S.57)

Bei Bataille wird der Tod zu einem Überschuß, der im Leben bereits enthalten ist, zum finalen Exzess des Lebens. In seiner Definition des Todes kommt es gar zur metaphorischen Gleichsetzung des Todes mit dem Orgasmus des sexuellen Aktes:

Diskontinuität und die Vereinigung mit dem geliebten Wesen, wobei die Leidenschaft von Gewalt durchsetzt ist. Auch die heilige Erotik wird von der Gewalthaltigkeit des Todes bestimmt. Das religiöse Opfer wird des Lebens beraubt. Wer dem Opfer zuschaut, nimmt an der Kontinuität des Seins teil, auf das der rituelle Tod eines (geopfert) diskontinuierlichen Wesens verweist.“ (Wulf 1982, S.270)

„Der Tod beschließt die sexuelle Krise nur in seltenen Fällen, die allerdings, das muß man zugeben, von eindrucksvoller Bedeutung sind. So eindrucksvoll für unsere Imagination, daß die auf den abschließenden Höhepunkt folgende Erschlaffung für einen ‚kleinen Tod‘ gehalten wird. Der Tod ist, menschlich gesehen, immer das Symbol für das Absinken der Flut nach einem heiligen Sturm; aber er wird nicht als entferntes Gleichnis dafür verwendet. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Vermehrung der Wesen Hand in Hand mit dem Tode geht. Die Zeugenden überleben die Geburt derer, die sie zeugen, aber ihr Überleben ist nur ein Aufschub. [...] Wenn die Fortpflanzung der geschlechtlichen Wesen nicht den unmittelbaren Tod herbeiführt, so führt sie ihn doch auf lange Sicht herbei.“ (ebd. S.97)

Bataille kommt – wie vor ihm Freud – zu dem Schluß, daß der Sexualtrieb bereits im Todestrieb begründet liegt. Im Kapitel *Das mit dem Tod verbundene Tabu*¹³⁶ beschreibt er den „bis zum äußersten gesteigerten“ Liebestrieb als Todestrieb, weiter ließe sich der „Exzeß, aus dem die Zeugung hervorgeht“ nur in Ergänzung des „Exzeß des Todes“ verstehen. (ebd. S.38) Für Baudrillard befindet sich Bataille jedoch im Irrtum, wenn er die „gattungserhaltende Sexualität und die erotische Verausgabung zu vermengen“ sucht. Im Gegensatz zu Bataille existiert für ihn „keine Gemeinsamkeit zwischen dem erotischen Exzeß und der sexuellen Fortpflanzungsfunktion“ wie es analog dazu „keine Gemeinsamkeit zwischen dem symbolischen Exzeß des Todes und der biologischen Auflösung von Körpern“ geben kann. Er hebt jedoch – in Abgrenzung zur „Rückentwicklung zum Tod“ bei Freud – den zyklischen Charakter der Todesdarstellung bei Bataille hervor, dem es um das Prinzip der Verschwendung geht, für den Sexualität wie Tod die Höhepunkte eines Festes darstellen, „ein Fest als Restitution des *Zyklus*“ und der „zyklischen Revolution von Leben und Tod“ (vgl. Baudrillard 1991, S.244-248).

„Statt den Tod als Spannungsregulierung und Ausgleichsfunktion, als *Triebökonomie* anzusetzen, begreift Bataille ihn umgekehrt als Paroxysmus des Austausches, als Überschwang und Exzeß. Der Tod als immer schon vorhandener Überschuß und Beweis, daß das Leben unvollständig ist, wenn der Tod ihm entzogen ist, daß das Leben nur im Einbruch des Todes und im Austausch mit dem Tode existiert, andernfalls es der Diskontinuität des Wertes und derart dem absoluten Defizit anheimfällt.“ (ebd. S.243, Hervorhebung im Original)

So sieht Baudrillard einzig in Batailles Todesbegriff die Möglichkeit gegeben, die ökonomische Struktur aufzuheben, denn

¹³⁶ Bataille geht hierbei von zwei ursprünglichen Verboten aus, das eine betrifft den Tod, das andere die Sexualfunktion. An dieser Stelle möchte ich gleichfalls auf den Tabu-Begriff bei Ernst Cassirer verweisen. Cassirer interpretiert die Bedeutung des Tabu-Systems in *Versuch über den Menschen* wie folgt: „Das Tabu-System erlegt dem Menschen unzählige Pflichten und Verpflichtungen auf. Doch allen diesen Pflichten ist etwas gemeinsam. Sie sind ganz und gar negativ; sie enthalten kein positives Ideal. Bestimmte Dinge muß man unterlassen. Hemmnisse und Verbote finden wir hier, aber keine moralischen oder religiösen Forderungen. Denn beherrscht wird das Tabu-System von der Angst, und Angst versteht nur zu verbieten, nicht zu lenken. Sie warnt uns vor der Gefahr, aber sie vermag keine neue aktive oder moralische Kraft im Menschen zu entfachen. Je mehr sich das Tabu-System entwickelt, desto mehr droht es, das Leben des Menschen in völliger Passivität erstarren zu lassen.“ (Cassirer 1990, S.168)

„[...] in Batailles exzessiver und luxuriöser Auffassung des Todes gibt es etwas, das ihn von der Psychoanalyse, dem individuellen und psychischen Beweggrund der Psychoanalyse, scheidet – nämlich die Chance zur Zerrüttung aller Ökonomie, die Chance, nicht nur den objektiven Spiegel der politischen Ökonomie zu zerbrechen, sondern auch den umgekehrten psychischen Spiegel der Verdrängung, des Unbewußten und der Libido-Ökonomie.“ (ebd. S.250)

3.5 Tabuisierung des Todes: Baudrillard

3.5.1 Tod und Tauschprozeß

Jean Baudrillard stellt in seinem umfangreichen Werk *Der symbolische Tausch und der Tod*, in welchem er die gesellschaftliche „Ausweisung der Toten“ thematisiert, die provokative These auf, daß in der gegenwärtigen Gesellschaft das Verbot des Todes das alte Tabu der Sexualität ablöse.

„Vom Tode sprechen, macht lachen, ein verkrampftes und obszönes Lachen. Vom Sex sprechen, provoziert nicht mal mehr diese Reaktion: der Sex ist legal, allein der Tod ist pornographisch. Indem die Gesellschaft die Sexualität ‚befreit‘, ersetzt sie deren Funktion eines geheimen Ritus und grundsätzlichen Verbotes immer mehr durch den Tod. In einer früheren religiösen Phase wurde der Tod öffentlich gemacht und anerkannt, die Sexualität war verboten. Heute ist es umgekehrt.“ (Baudrillard 1991, S.292)

Wie kommt Baudrillard zu dieser These? Die Tabuisierung des Todes sieht er im Prozeß der zunehmenden Marginalisierung des Todes in der bürgerlichen Gesellschaft begründet. In einer Gesellschaft, in der nur dem Lebendigen, dem Gesunden ein Wert beigemessen wird, ist es weder normal noch natürlich, tot zu sein:

„Tot zu sein, ist eine unvorstellbare Anomalie, alle anderen sind im Vergleich dazu harmlos. Der Tod ist ein Verbrechen, eine unheilvolle Verirrung. Den Toten ist weder ein Ort noch ein Zeit/Raum zugewiesen, ihr Aufenthalt ist unauffindbar, sie sind in die radikale Utopie verstoßen – sie werden sogar noch mehr zusammengedrückt, so daß sie sich in Luft auflösen.“ (ebd. S.198)

Diese historisch neue Trennung zwischen Leben und Tod entspricht jener zwischen Wahnsinn und Gesellschaft. So wie es *den* Wahnsinn nicht gibt, da er nur eine „*Trennungslinie* zwischen Wahnsinnigen und Normalen, eine Linie, welche die Normalität mit dem Wahnsinn teilt“ markiert, verhält es sich auch mit dem Tod, der letztlich nur auf die Grenze zwischen Lebenden und Toten verweist:

„Der Tod ist am Ende nichts anderes als die *gesellschaftliche* Abgrenzungslinie, welche die ‚Toten‘ von den ‚Lebenden‘ trennt, sie berührt also gleichermaßen die einen und die anderen. Entgegen der verrückten Illusion der Lebenden, sich durch den Ausschluß der Toten für lebendig zu halten, entgegen der Illusion, das Leben durch die Unterdrückung des Todes auf einen *absoluten Mehrwert* zu reduzieren, setzt die unzerstörbare Logik des symbolischen Tausches die Äquivalenz von Leben und Tod wieder ein, und zwar in der gleichgültigen Fatalität des Überlebens. Ist der Tod ins Überleben verdrängt, so ist das Leben selbst, infolge einer

wohlbekanntes Rückläufigkeit, nur noch ein durch den Tod determiniertes Überleben.“ (ebd. S.200, Hervorhebung im Original)

Baudrillard sieht die Gegenwartsgesellschaft als eine vom Tod gekennzeichnete, da sie den Tod ausschließt. Leben wird zum Überleben degradiert, eine andere Daseinsform kann nicht mehr möglich sein, da zwischen Tod und Leben kein symbolischer Austausch mehr vorhanden ist. Der lebende Körper wird zum einzig gültigen Wert erklärt, wird zur bestimmenden biologischen Kapitalform.

Beginnend mit der bürgerlichen Gesellschaft nimmt der Tod nicht mehr am gesellschaftlichen Leben teil. Die Ursache des Ausschlusses sieht Baudrillard in der „Desintegration der traditionellen christlichen und feudalen Gemeinden durch die bürgerliche Vernunft“ sowie durch „das entstehende System der politischen Ökonomie“ begründet. Er überträgt das Tausch- und Wertgesetz, Basis jeder kapitalistischen Gesellschaftsform, als Modell auch auf den Tod. Das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Tod wird von ihm damit ersetzt durch die Korrespondenz zwischen „politischer Ökonomie und Tod“:

„In der kapitalistischen Welt steht jeder allein vor dem allgemeinen Äquivalent. Ebenso findet sich jeder allein vor dem Tode wieder – und das ist keine Koinzidenz. Denn *die allgemeine Äquivalenz ist der Tod*. Von da an wird die Obsession des Todes und der Wille, den Tod durch die Akkumulation abzuschaffen, zum Hauptmotor der Rationalität der politischen Ökonomie. Akkumulation des Wertes und insbesondere der Zeit als Wert im Phantasma einer Übertragung des Todes in den Ausdruck linearer Unendlichkeit des Wertes. Selbst diejenigen, die nicht mehr an eine persönliche Ewigkeit glauben, glauben noch an die Unendlichkeit der Zeit wie an ein Gattungskapital, das überaus vielfältigen Interessen dient. Die Unendlichkeit des Kapitals geht über in eine Unendlichkeit der Zeit, in die Ewigkeit eines Produktionssystems, das die Reversibilität von Tausch/Gabe nicht mehr kennt, sondern nur noch die Irreversibilität quantitativen Wachstums.“ (ebd. S.231, Hervorhebung im Original)¹³⁷

Der menschliche Körper wird als biologisches Kapital vollständig in den Produktionsprozeß integriert, damit erfahren Alter und Lebensabend in unserer Gesellschaft keine positive Beachtung, haben in der Öffentlichkeit nur eine geringe Lobby. Die Alten finden in der Welt der Schönen und Ewig-Jungen keinen Platz mehr, werden zunehmend ghettoisiert,

„[d]er Ausdruck Drittes Lebensalter sagt genau, was er beinhaltet: eine Art von Dritter Welt. Es ist nicht mehr als ein marginaler und schließlich sogar asozialer Lebensabschnitt – ein Ghetto, ein Abschub, ein Vorfeld des Todes. Es ist eigentlich eine Liquidierung des Greisentums. In dem Maße wie die Lebenden viel länger leben und über den Tod ‚triumphieren‘, werden sie nicht länger symbolisch anerkannt. Zu einem Tode verurteilt, der ständig zurückweicht, verliert dieses Alter seinen Rang und seine Vorrechte. In anderen gesellschaftlichen Formationen existiert das Greisentum als wirklicher symbolischer Angelpunkt der Gruppe. Der Status des Greises, der durch den des Ahnen vollendet wird, ist der angesehenste.“ (ebd. S.257)

¹³⁷ Baudrillard spitzt diese These zu, denn, „[w]enn die politische Ökonomie der rigoroseste Versuch ist, dem Tod ein Ende zu setzen, so ist klar, daß allein der Tod die politische Ökonomie beenden kann.“ (ebd. S.295)

Statt Anerkennung von reifer Lebenserfahrung und Respekt vor dem Alter werden die „ghettoisierten“ Alten in unserer Gesellschaft einzig bei der Rentenfrage und der Finanzierung der Pflegeversicherung zum öffentlichen Thema. Leben wird mit (gesunder) Körperlichkeit identifiziert, Tod mit dem Verschwinden des Körpers. In einer solchen Zweiteilung findet der alte, mangelhafte oder deformierte Körper keine Beachtung, denn er verweist auf die Unvollkommenheit und Begrenztheit des Menschen.

Baudrillard weist darauf hin, daß der Tod erst in modernen und nachmodernen Gesellschaften seine Funktion als symbolischer Tauschwert verloren hat, das kapitalistische Tauschmodell hat für ihn auch für die Bereiche Sexualität und Tod Gültigkeit. Seine Diagnose des Spätkapitalismus geht nun von der Ablösung der Warenökonomie durch die Ökonomie der Zeichen, dem symbolischen Tausch, aus. Das Wertgesetz der Ware, das auf die Feststellung Karl Marx‘ von der Dominanz des Tauschwertes über den Gebrauchswert zurückgeht, wird durch die Herrschaft der Zeichen ersetzt. Referenzlose Zeichen und Fiktionen sowie beliebige Austauschbarkeit ersetzen in der neuen „Ökonomie der Zeichen“ feste Zuordnungen (vgl. Blask 1995, S.46f.). Damit verschiebt sich auch die Grenze zwischen Realität und Imagination, die Virtualität löst die Realität ab.¹³⁸

Der symbolische Tausch befindet sich außerhalb des existierenden Wertsystems, entspringt einer Maxime „der Großzügigkeit und der Unausweichlichkeit einer Gegengabe. Man gibt etwas, und unvermeidlich erhält man auch etwas zurück, aber kein Wertesystem diktiert die Angemessenheit dieses Austausches.“ (ebd. S.47) Baudrillard erklärt die Komplexität des Begriffs des Symbolischen am Beispiel der Separation von Leben und Tod:

„Das Symbolische macht Schluß mit diesem Code der Trennung und den getrennten Teilen. *Es ist die Utopie, die Schluß macht mit der Topik von Seele und Körper, Mensch und Natur, realem und Nicht-Realm, Geburt und Tod.* In einer symbolischen Handlung verlieren beide Seiten ihr Realitätsprinzip. Aber dieses Realitätsprinzip ist immer nur das Imaginäre der anderen Seite.“ (Baudrillard 1991, S.210, Hervorhebung im Original)

Für Baudrillard stellt das „Phantasma des Todes“ die imaginäre Seite der „Realität des Lebens“ dar, alle Aufspaltungen des Subjekts gehen auf das „Urbild aller Trennung“ – nämlich jene zwischen Leben und Tod – zurück. In der Folge „wird jedes abgetrennte Teil, für das das andere sein Imaginäres ist, in jedem Bereich der ‚Realität‘ durch dieses wie *durch seinen eigenen Tod* heimgesucht.“ (ebd. S.211) Die moderne Gesellschaft, die den Tod verdrängt, oder um in der Sprache

¹³⁸ Baudrillards Theroeme der Simulation, Hyperrealität und Virtualität werden im Teil D dieser Arbeit ausführlich dargestellt.

Baudrillards zu bleiben, das Leben vom Tod „gereinigt“ hat, hat damit auch ihren wichtigsten Tauschpartner verloren. Das Leben kann sich nicht mehr austauschen und verliert damit in letzter Konsequenz seine Sinnhaftigkeit, die Frage nach dem „Wozu“. Baudrillard sieht einzig in der Trennung des Lebens vom Wertgesetz die Möglichkeit der Umkehr zum symbolischen Tausch,

„[d]enn es nützt nichts, das Wertgesetz abschaffen zu wollen, wenn man damit den Tod abschaffen will, das heißt das Leben als absoluten Wert bewahren will. Das Leben selbst muß sich vom Wertgesetz trennen und sich schließlich mit dem Tod austauschen. In ihrem Idealismus eines vom Tode gereinigten Lebens und eines endlich von aller Ambivalenz ‚befreiten‘ Lebens kümmern sich die Materialisten um all das überhaupt nicht. Unsere ganze Kultur ist nichts anderes als eine immense Anstrengung, Leben und Tod voneinander zu trennen und die Ambivalenz des Todes zum Vorteile der Reproduktion des Lebens als Wert und der Zeit als allgemeinem Äquivalent zu bannen. Den Tod abschaffen, das ist unser sich in alle Richtungen verzweigendes Phantasma: Überleben und Ewigkeit in den Religionen, Wahrheit in der Wissenschaft, sowie Produktivität und Akkumulation in der Ökonomie. Keine andere Kultur kennt diese distinktive Opposition zwischen Leben und Tod zugunsten eines Lebens als Positivität: das Leben als Akkumulation, der Tod als Zahntag.“ (ebd. S.232)¹³⁹

Der symbolische Todestausch – der sich dem Prinzip der Akkumulation entgegenstellt – birgt für Baudrillard die Möglichkeit einer „Reversibilität des Todes“. Im Gegensatz zum *realen* oder *imaginären* Tod in unserer Gesellschaft, der allein „in der individuellen Trauerarbeit abbezahlt werden“ kann, findet der *symbolische* Tod – jenseits einer *imaginären* Trennung von Leben und Tod – seinen Austausch innerhalb eines sozialen Festrituals (vgl. ebd., S.233). Dem entfremdeten modernen Tod steht der rituelle Tod, wie er in primitiven Kulturen vorkommt, gegenüber, dessen Funktion im Tausch zwischen Leben und Tod verortet ist.¹⁴⁰ Aus der Ethnologie wissen wir, welche Bedeutung Todes- und Beerdigungsritualen zukommt. Initiationsriten primitiver Gesellschaften repräsentieren eine ausgeprägte Form des symbolischen Tausches. In der primitiven Ordnung findet der für jede Gesellschaft notwendige Austausch mit dem Tode statt; die Dualität Geburt und Tod findet hier im symbolischen Tausch ihre Aussöhnung. Der Verlust des Austausches zwischen Leben und Tod in höheren Gesellschaften bleibt damit nicht ohne negative Rückwirkung auf das Subjekt. In der differenzierten Gegenwartsgesellschaft wird der Tod desozialisiert, er wird zum individuellen Schicksal des Einzelnen degradiert. In der modernen, nach-mythischen Gesellschaft, in der die Trennung von Geburt und Tod, längst

¹³⁹ Für Baudrillard ist der Gegenwartsmensch bereits vor seinem Tod Überbleibsel, ein Residuum: „Er ist am Ende eines Lebens der Akkumulation und wird vom Ganzen abgezogen: eine ökonomische Operation. Er wird zu keiner Erinnerung: höchstens dient er als Alibi der Lebenden und der evidenten Überlegenheit der Lebenden über die Toten. Das ist ein banaler, eindimensionaler Tod, das Ende eines biologischen Parcours, die Bezahlung einer Schuld: ‚den Geist aufgeben‘, wie ein Reifen, der seine Luft verliert. Welche Platttheit!“ (ebd. S.260)

¹⁴⁰ Vgl. Kap. 3.1.

geschehen ist, findet keine rituelle Initiation im ursprünglichen Sinne mehr statt. Im Gegensatz zu archaischen Gesellschaften besitzt die Gegenwart keine Rituale des symbolischen Austausches zwischen Lebenden und Toten mehr, die Trennung hat sich somit unwiderruflich manifestiert. Da die Toten in einer Gesellschaft, in der nur die Lebenden gelten, „keinen Ort, keine Zeit, kein Weiterwirken“ haben, kann als Kehrseite der Entwertung des Todes, Leben nur ein Überleben bedeuten (vgl. Wulf 1982, S.264f.). Das Leben definiert sich nunmehr als „biologische Irreversibilität“ und als „absurdes physische[s] Schicksal“, mit dem Tod verschwindet der auf den Körper reduzierte Mensch (vgl. Baudrillard 1991, S.209). Die Bedeutung des Todes in der technokratischen Wissensgesellschaft steht dem Tod der archaischen Gesellschaften diametral gegenüber. Der Tod entspricht dem biologischen Ende des lebendigen Körpers, der seine Funktionen aufgibt, als „biologische Maschine“ nicht länger arbeitet, der Tod wird als Nullpunkt der menschlichen Leistungsfähigkeit aufgefaßt. Mit dem Terminus der „Irreversibilität des biologischen Todes“ verweist Baudrillard auf den „objektiven“ und „punktuellen“ Charakter des Todes, der mit dem Wissenschaftsverständnis der gegenwärtigen Kultur und dem Verlust an mythischer Sinnggebung und ganzheitlicher Sichtweise des Menschen korrespondiert, denn

„[a]lle anderen gehen davon aus, daß der Tod vor dem Tode beginnt, daß das Leben nach dem Leben fortwährt und daß es unmöglich ist, Leben und Tod zu trennen. Entgegen der Vorstellung, die im einen die *Bestimmung* des anderen sieht, muß versucht werden, die radikale *Unbestimmtheit* von Leben und Tod und die Unmöglichkeit, sie einzeln in einer symbolischen Ordnung zu verselbständigen, zu begreifen. Der Tod ist kein Fristablauf, der Tod ist eine Nuance des Lebens – oder das Leben ist eine Nuance des Todes. Aber unsere moderne Idee vom Tode wird durch ein ganz anderes Vorstellungssystem bestimmt; das der Maschine und des Funktionierens.“ (ebd. S.251, Hervorhebung im Original)

Der Mensch gilt in der Medizin als tot, sobald der Gehirntod diagnostiziert werden kann: punktueller definierbarer Tod. Der Körper wird zur biologischen Maschine degradiert, deren Funktion zu einem bestimmten Zeitpunkt aussetzt, anstatt das Sterben als integrierten Teil des Lebens aufzufassen. Es erscheint absurd, dem Modell einer lebendigen/toten biologischen Maschine folgend,

„[...] aus dem Leben einen Vorgang zu machen, der durch den Tod entschieden wird, und noch absurder ist es, den Tod einem Defizit oder einem Verlust gleichzusetzen. Weder das Leben noch der Tod können einem wie auch immer gearteten Zweck untergeordnet werden: es gibt also weder eine Punktualität noch eine *Endgültigkeit* des möglichen Todes. [...] es gibt nicht einmal ein Subjekt, das in einem gegebenen Moment stirbt. Es ist richtiger zu sagen, daß ganze Teile von ‚uns selbst‘ (von unserem Körper, unseren Gegenständen und unserer Sprache) von Anbeginn des Lebens dem Tod verfallen und lebendig der Trauerarbeit unterliegen.“ (ebd. S.251f., Hervorhebung im Original)

3.5.2 Natürlicher Tod und Opfertod

Der Tod hat für Baudrillard keine biologische Determiniertheit, sondern existiert vielmehr als eine Imagination des Subjekts, das selbst nicht mehr als eine Idee darstellt. Der Tod wird für das Subjekt zum voraus erlebten „individuellen Mythos“, einem „Mythos über sein Ende“, dessen er genauso bedarf wie eines „Mythos über seinen Ursprung“, um seine Identität zu konstituieren. De facto läßt sich der Tod jedoch nicht „an einem bestimmten Punkt und Ort in der Zeit“, dem Körper, lokalisieren, sondern ist – von Geburt an – überall im Leben vorhanden. Der Mensch braucht jedoch diese örtliche und zeitliche Bestimmung des Todes, um ihn als Ereignis fassen und aus dem Leben ausgrenzen zu können. Das Konstrukt des sterblichen Körpers entspricht dem der „unsterblichen Seele“, Konstrukte, die beide aus derselben Abstraktion resultieren. (Baudrillard 1991, S.252) Paradox erscheint, daß gerade in der postmodernen Künstlichkeit einer technokratischen Gesellschaft der „natürliche Tod“ idealisiert wird. Der Tod soll, wenn er schon trotz aller Bemühung nicht liquidiert werden kann, wenigstens ein „natürlicher“, ein „normaler“, sein. Der „natürliche“ Tod, der bei Baudrillard nicht mehr als eine Phrase darstellt, findet sich als „eine ideale und genormte Form des Todes“ am „Ende des Lebens“:

„Sein Begriff verdankt sich der Möglichkeit, die Grenzen des Lebens hinauszuschieben: das Leben wird zu einem Akkumulationsprozeß, und mit dieser quantitativen Strategie kommen Wissenschaft und Technik ins Spiel. Wissenschaft und Technik gelingt es keineswegs, einen ursprünglichen Wunsch, so lange wie möglich zu leben, zu erfüllen – nur ein Übergang vom Leben zum Lebens-Kapital (zu einer quantitativen Bewertung) wird durch die symbolische Außerkraftsetzung des Todes erreicht, die allein Wissenschaft und bio-medizinische Technik zur Verlängerung des Lebens hervorruft. Der natürliche Tod bedeutet also keine Akzeptierung eines Todes, der zur ‚Ordnung der Dinge‘ gehörte, sondern eine systematische Leugnung des Todes.“ (ebd. S.255)

Wissenschaft und Technik verlängern das Leben, verfolgen das Ziel, den Tod zu besiegen und wenn dies nicht möglich ist, ihn wenigstens bis zum Letzten hinauszuzögern. Gleichzeitig stellt das „Recht“ auf einen „natürlichen“ Tod ein Stück Lebensqualität dar, denn

„[f]ür jeden soll es möglich sein, bis zur Grenze seines biologischen Kapitals zu gelangen und sein Leben ‚bis zur Neige‘ ohne Gewalt oder vorzeitigen Tod zu genießen. So als ob jeder sein kleines Lebensschema, seine ‚normale Lebenserwartung‘ und einen ‚Lebens-Vertrag‘ in der Tasche hätte – daher der *soziale* Anspruch auf eine Lebensqualität, zu der ein natürlicher Tod gehört. Ein neuer Gesellschaftsvertrag: die ganze Gesellschaft mit ihrer Wissenschaft und Technik wird gemeinsam verantwortlich für den Tod jedes Individuums.“ (ebd. S.256, Hervorhebung im Original)

Mit der Bedeutung des „natürlichen“ Todes korrespondiert nach Baudrillard die „Ästhetik des Todes“. Der Tod soll beherrscht werden, man will ihn im Griff haben, so soll selbst der tote Körper aussehen wie ein gesunder Körper, der Tote wird zum ästhetisch Schlafenden. Eine solche Tendenz kann in einer Kultur, die neben Jugend und Schönheit Attribute der Hygiene und Sauberkeit lanciert, nicht verwundern.

„Den Tod um jeden Preis sterilisieren, desinfizieren, einfrieren, klimatisieren, herrichten, schminken und frisieren, ihm ein ‚Design‘ verpassen und ihn mit der gleichen Erbitterung verfolgen wie den Dreck, die Sexualität und den bakteriologischen oder radioaktiven Müll. Ein Make-up des Todes: der Ausspruch [...] erinnert an jene amerikanischen Beerdigungsinstitute, in denen der Tote sofort der Trauer und dem Verkehr mit den Lebenden entzogen wird, um nach den peinlich genauen Gesetzen von standing, smiling und internationalem Marketing buchstäblich ‚designed‘ zu werden. [...] Man muß den Toten verschönern, ihn mit Künstlichkeit überziehen, um dem unerträglichen Moment zu entgehen, in dem das Fleisch zu sich selber kommt und aufhört, Zeichen zu sein. Bereits die freigelegten Knochen und das Skelett bekräftigen wieder die mögliche Versöhnung und Vereinigung mit der Gruppe, denn sie erlangen wieder die Kraft der Maske und des Zeichens.“ (ebd. S.285f.)

Die moderne künstliche Sarkophagie unterscheidet sich für Baudrillard von der rituellen grundlegend. In allen Gesellschaften wird der Körper des Toten mit Zeichen versehen, in der „primitiven“ Gesellschaft, in der der Tausch zwischen den Lebenden und den Toten noch funktioniert, haben diese die Bedeutung, den toten Körper gut in seinen neuen Zustand zu begleiten. Im Gegensatz dazu entspricht die künstliche „Ästhetik des Todes“ der Gegenwartsgesellschaft in ihrer Künstlichkeit viel eher einem Verbot zu verwesen, dem Wunsch, sich nicht zu verändern, „natürlich“ zu wirken:

„Hier handelt es sich darum, dem Toten den Anschein von Leben, die Natürlichkeit des Lebens zu geben: er lächelt noch, die gleichen Farben, die gleiche Haut, er ähnelt sich sogar noch über den Tod hinaus, er ist sogar noch ein bißchen frischer als zu Lebzeiten, was ihm allein fehlt, ist die Sprache (aber man kann ihn ja in Stereo wiederhören). Der mit den Farben des Lebens verfälschte und idealisierte Tod: der geheime Gedanke dabei ist, daß das Leben natürlich ist und der Tod wider die Natur – also muß man ihn naturalisieren und ihn zu einem Simulakrum des Lebens ausstopfen. Hinter allem steckt die Weigerung, den Tod bedeuten zu lassen (laisser la mort signifier), ihm Zeichenkraft zu geben; und hinter diesem sentimental Fetischismus der Natürlichkeit steckt auch eine Gemeinsamkeit gegenüber dem Toten selber: das Verbot, zu verwesen, das Verbot, sich zu verändern – anstatt ihm den Status des Todes zu verschaffen und somit die symbolische Anerkennung durch die Lebenden, wird der Tote als eine Marionette im Kreise der Lebenden erhalten, um ihrem Leben als Alibi und Simulakrum zu dienen.“ (ebd. S.286f.)

Sterbe- und Beerdigungsrituale werden nur von einzelnen Gruppen gepflegt, die gesellschaftliche Mehrheit grenzt den Tod aus ihrem Leben aus, aus dem rituellen wird der „erkaltete“ Tod. Für Baudrillard wird der Tod durch die künstliche

Ästhetisierung¹⁴¹ selbst zum ideologischen Opfer der Gesellschaft, zum „banalen Simulakrum des Lebens“, schließlich „schändlich und obszön“:

„Der Tod ist obszön und peinlich – und auch die Trauer wird es: es gehört zum guten Ton, sie zu verstecken: sie könnte die anderen in ihrem Wohlbefinden stören. Der Anstand verbietet jede Anspielung auf den Tod. [...] Wir haben keine Erfahrung vom Tode Anderer mehr. Das Erlebnis des Todes im Schauspiel oder im Fernsehen hat damit nichts zu tun. Die meisten haben nicht einmal mehr die Gelegenheit, jemanden sterben zu sehen. In jeder anderen Gesellschaftsform wäre das unvorstellbar. Man wird vom Krankenhaus und von der Medizin versorgt, eine technische letzte Ölung hat alle anderen Sakramente ersetzt. Der Mensch verschwindet von seinen Verwandten, bevor er tot ist. Eben darum stirbt er.“ (ebd. S.289)

Georges Bataille verfolgt einen ähnlichen Interpretationsansatz wie Baudrillard, auch er beschreibt die künstliche Verlängerung des Lebens und damit die Hinauszögerung des Todes durch modernste Technologie als Horrorszenarium: „Die Vorstellung von einer Welt, in der das Menschenleben durch künstliche Organisation verlängert würde, beschwört einen Alptraum, ohne mehr als eine leichte Verzögerung in Aussicht zu stellen“, denn am Ende steht stets der Tod. (Bataille 1982, S.97) Der „obszöne Tod“ wird in einer auf oberflächlichen Statussymbolen basierenden ästhetischen Gesellschaft zum Feindbild. Eine Erfahrung im Umgang mit dem Tod fehlt in der gegenwärtigen Alltagskultur. Eine gesellschaftliche und damit hauptsächlich mediale Thematisierung des Todes findet nur dann statt, wenn der Tod unerwartet – schicksalhaft – eintritt, wenn ein junger, gesunder Mensch „geopfert“ wird. Für Baudrillard handelt es sich hierbei um die partielle Rückkehr zum Opferverständnis primitiver Kulturen:

„Bemerkenswert ist, daß wir inmitten des Systems der Vernunft und mit der vollen logischen Konsequenz dieses Systems zur ‚primitiven‘ Sichtweise zurückgekehrt sind und jedem Ereignis und insbesondere dem Tod einen feindlichen Willen unterstellen. Aber wir allein sind voller Primitivität (mit der wir die Primitiven ausstatten, um sie ihnen auszutreiben), denn dieser Konzeption entspricht bei den Primitiven ein reziproker und ambivalenter Austausch mit ihrer ganzen Umgebung, so daß selbst Naturkatastrophen und der Tod im Rahmen ihrer gesellschaftlichen Strukturen intelligibel waren – während sie bei uns ganz offensichtlich ein Trugschluß ist, also eine Paranoia der Vernunft, deren Axiome überall ein nichtintelligibles Absolutes entstehen lassen; der Tod wird unakzeptabel und unlösbar, der Unfall zur Verfolgung, zu einem absurden und böartigen Widerstand einer Materie oder Natur, die sich nicht dort den ‚objektiven‘ Gesetzen beugen will, wo man sie umstellt hat.“ (Baudrillard 1991, S.255)

In einer Gesellschaft, in der sich der irreversible Tod außerhalb eines Tauschrituales befindet, wird der Tod zum individuellen Körper-Schicksal. Unfall und Katastrophe in Folge eines Zufalles passen nicht in die Vorstellung einer auf Rationalität und technischem Fortschritt begründeten Gesellschaft, die in allen

¹⁴¹ Ähnlich wie Baudrillard die Praktiken der Beerdigungsinstitute und die Ästhetisierung der Toten beschreibt, stellt auch Evelyn Waugh's Roman *The Loved One* die Absurdität dieser Praxis dar. Waugh, E.: *The Loved One* (1948). Stuttgart 1988.

Bereichen Perfektion anstrebt. Der Zufall ist Teil der Fortschrittsidee (Ocatvio Paz), Zufall und Unfall werden beide gleichermaßen fasziniert wie feindlich betrachtet,

„[...] der Unfall ist absurd wie der Tod, ein Punkt, das ist alles. Er entsteht durch *Sabotage*. Ein tückischer Dämon, der bewirkt, daß diese schöne Maschine immerzu kaputt geht. So ist diese rationalistische Kultur wie keine andere von einer kollektiven Paranoia ergriffen. Alles – die kleinste Störung, die geringste Unregelmäßigkeit, die kleinste Katastrophe [...] ist ein *Attentat*, für das es einen Verantwortlichen geben muß.“ (ebd. S.254, Hervorhebung im Original)

Baudrillard geht in seinem Interpretationsansatz soweit, den modernen Unfalltod mit dem archaischen Opfertod gleichzusetzen. Der Unfalltod steht somit in der Linie des religiösen Opfers und des Opfertodes, die in ihrer Bedeutung und Entwicklung bei Göttern wie Osiris und Dionysos beginnen.

„Tot sind alle Götter: nun wollen wir, daß der Übermensch lebe.“ (Friedrich Nietzsche)

4. Mensch und Maschine

4.1 Die Körpermaschine

Die cartesische Trennung in Körper und Geist beeinflusste das Menschenbild wie das Körper- und Subjektverständnis seit der Neuzeit maßgeblich. Die Vorstellung des Körpers als zergliederbares Objekt, als Uhrwerk, Maschine oder Automat geht hierbei in seinen Grundzügen auf René Descartes zurück.¹⁴² Die Geschichte des Menschen war stets die seiner Auseinandersetzung mit dem Göttlichen und Erhabenen. Die Imagination des göttlichen in Abgrenzung zum menschlichen Körper steht als Ausdruck dessen. Mit Nietzsches Postulat vom „Tod Gottes“ wird der menschliche Körper zur Projektionsfläche seiner Phantasmen. Christoph Wulf, der im Essay *Der Körper der Götter*¹⁴³ die Entwicklung der auf Transzendenz angelegten Körpervorstellung zum „bloßen Gegenstand der Biologie und der medizinischen Technologie“ beschreibt, kommt so zu dem Fazit:

„Wenn der unsterbliche Gott von den Menschen getötet wurde, dann müssen sich die Unsterblichkeits- und Überlebensphantasien des Menschen an anderen Stellen festmachen und zur geschichtlichen Wirksamkeit zu gelangen suchen. Mit dem Wegfall der *Transzendenz* des Körpers der Götter bzw. des Körpers Gottes stürzt der menschliche Körper in die Immanenz seiner biologischen Verfaßtheit. Der Körper gilt letztlich als eine Ansammlung von Zellen, als aus unterschiedlichen Schichten zusammengesetzt, als Ort heterogener Prozesse, als Zusammenfügung mehrerer Teile mit unterschiedlichen Funktionen, als Instrument zur Erledigung bestimmter Aufgaben. Eine Semiologie des Körpers dient zur Entschlüsselung seiner Symptome und zur Behandlung der dadurch entdeckten Krankheiten. Mit Hilfe der Reduzierung des Körpers auf seine biologischen Prozesse und ihre Beeinflussung soll ein mit den metaphysischen Wünschen im Zusammenhang stehendes Programm der Lebensverlängerung realisiert werden. Wie weit es erforderlich ist, bleibt umstritten. Auf jeden Fall sind seine Rückwirkungen auf das Körperbild der Menschen beträchtlich.“ (Wulf 1989, S.19, Hervorhebung im Original)

Im Gegensatz zu bisherigen „Figurationen und Transfigurationen des Körpers“, die sich in der Geschichte des Körpers sukzessive vollzogen haben, kommt es nunmehr zu radikalen wie beschleunigten Prozessen. Der Mensch erhöht sich zum Schöpfer, will nun selbst Herrscher über die Natur werden. Mit dem Verlust eines Schöpfungsmythos über sich selbst verliert das menschliche Dasein seinen

¹⁴² Eine Entwicklung, die spätestens ab dem 17. Jahrhundert beginnt. Hartmut Böhme beschreibt in seinem Essay *Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition* die Einführung des „zerlegten Leibes“ in die Wissenschaft in Hinblick auf historische Kontinuität und Wandel im gesellschaftlichen Körperverständnis (vgl. Böhme 1989, S.148f.).

¹⁴³ Wulf, Ch.: *Der Körper der Götter*. In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989, S.11-22.

moralischen Begründungskontext. Michel Tibon-Cornillot beschreibt in seinem Aufsatz *Die transfigurativen Körper. Zur Verflechtung von Techniken und Mythen*¹⁴⁴ das Verhältnis vom Menschen zur Maschine als eine evolutive Bewegung in Richtung einer zunehmenden Auflösung der Körpergrenzen:

„Im Rahmen der traditionellen Gesellschaften, die über einen Schöpfungsmythos verfügen, in dessen Verlauf ein Hersteller die Körper der Menschen produziert, zeigt es sich, daß die Haltung einer radikalen Grenzziehung zwischen Hersteller und Mensch Hand in Hand geht mit der Anerkennung des menschlichen Körpers als eines begrenzten, aus Organen zusammengesetzten und um das gegliederte Gerüst des Skeletts herum organisierten Produkts. Dieses Skelett, ein lebloser Automat im Körper, symbolisiert jenen internen Tod, um den herum sich das Fleisch und die Sehnen während der kurzen Zeit ihres organischen Lebens organisieren und an dessen Ende sie erneut das makellose Weiß des Skeletts freilegen.“ (Tibon-Cornillot 1982, S.156f.)

In einer geschichtsanalytischen Beschreibung geht Heinrich Kutzner von einem Prozeß der zunehmenden „Maschinisierung“ des menschlichen Inneren aus. Desweiteren zeigt Kutzner in seinem Essay *Ver-Innerlichung der Maschine – Maschinisierung des Inneren*¹⁴⁵ die Analogie zwischen „Subjektmaschine und Dampfmaschine“ auf. Diese Bilder sind nicht neu, bereits Karl Marx spricht im *Kapital* vom Subjekt als „Automat“ und Mary Wollstonecraft-Shelley kreiert im *Frankenstein* ein Mensch-Tier-Monstrum mit übermenschlichen Kräften. Seit dem 18. Jahrhundert findet in der Kunst eine Auseinandersetzung mit Automaten, Puppen und Menschmaschinen statt, die dem Menschen als Spiegelwesen dienen und ihn stets faszinieren. Das 1831 erschienene Buch *Frankenstein oder Der moderne Prometheus*¹⁴⁶ thematisiert zeitgenössische Experimente mit dem Novum Elektrizität. Gleichfalls wiederholt nach Kutzner

„Frankensteins faustische Chirurgie [...] die Struktur der Dampfmaschine: tote, funktional zusammengefügte Teile, die von einer heißen Kraftquelle angetrieben werden, und verschiebt zugleich diese Struktur; denn das elektrische Fluidum, das die toten Glieder durchtränkt, ist die Projektion ins Materielle oder in einen materiellen-spirituellen Zwischenbereich der verselbständigten, sentimental gebrochenen Affektivität, die das eigentliche Sujet des Romans ist. Doch die Disziplinierung bis zur grundlegenden Selbstverkenning des lebensweltlich Eigenen als lebender Leichnam, als Maschine aus Totem, bedeutet die Entbindung der affektiven Energien, die den funktionierenden Leichnam antreibt und die sich in seinen unendlichen Zurichtungen verbirgt. So daß Frankenstein hellichtig über sein Geschöpf bemerkt: ‚Es erschien mir als mein aus dem Grabe auferstandener Leichnam.‘“ (Kutzner 1989, S.116f.)

¹⁴⁴ Tibon-Cornillot, M.: Die transfigurativen Körper. Zur Verflechtung von Techniken und Mythen. In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt/Main 1982, S.145-164.

¹⁴⁵ Kutzner, H.: Ver-Innerlichung der Maschine – Maschinisierung des Inneren. In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin 1989, S.97-122.

¹⁴⁶ Shelley, M.: Frankenstein (1831). Stuttgart 1995.

Am Ende des 20. Jahrhunderts ist der Mensch zur reparierbaren Maschine geworden. Von der Medizin auf seine biologischen Prozesse reduziert, läßt sich fast alles am menschlichen Körper austauschen oder verbessern. Künstliche Organe, fortgeschrittene Transplantationsmedizin, Herzschrittmacher, die künstliche Herstellung von Haut, Ohren, Gelenkknorpeln sind Teil dieser Entwicklung gleichwie Plastische Chirurgie – neue Nase, neuer Busen oder neues Gesicht als Basis einer neuen Identität – und Gentechnologie. Alles ist machbar, das bestellte Kind mit dem Supersamen der Samenbank, das Frühchen, das in der 22. Woche durch die Apparatedizin überleben kann, Komapatienten, die jahrelang ohne Bewußtsein künstlich versorgt werden.

Auf das Zeitalter der Verpflanzung von Organen tierischer und menschlicher Herkunft folgte unmerklich die Epoche der „Verpflanzung technischer Apparate“. Für den Theoretiker Paul Virilio hat diese Verbindung zwischen Leblosem und Lebendigen als organischer

„[...] Heterogenität schon nichts mehr mit dem eines *Fremdkörpers* zu tun [...], der im Körper des Patienten eingefügt wurde, sondern sie besteht im *fremden Rhythmus*, der dazu dient, den Körper im Gleichklang mit der Maschine vibrieren zu lassen.“ (Virilio 1994, S.112f., Hervorhebung im Original)

Der Mensch wird zum Ersatzteillager, Organverpflanzungen wie Technologieverpflanzungen verbessern zwar die „Lebensleistung“ des menschlichen Körpers, verweisen aber auch auf eine potentielle Austauschbarkeit und Ersetzung der Körper. Ähnlich wie Paul Virilio prognostiziert auch Jean Baudrillard aufgrund des symbiotischen Verhältnisses zwischen Mensch und Technik eine düstere Zukunft:

„Solange die Prothesen des alten goldenen Industriezeitalters noch mechanisch waren, griffen sie noch auf den Körper zurück, um dessen Bild zu ändern – sie waren umkehrbar und fanden Eingang ins Imaginäre, und dieser technologische Stoffwechsel war noch Teil des Körperbildes. Wenn man aber in der Simulation an den Point of no return gelangt (dead-line), d.h. wenn die Prothese sich vertieft, sich verinnerlicht, sich in den anonymen und molekularen Kern des Körpers einschleicht, wenn sie sich dem Körper selbst als ‚originales‘ Modell aufdrängt und alle früheren symbolischen Kreisläufe zerstört, so daß jeder Körper nurmehr seine unwandelbare Wiederholung ist, dann ist das Ende des Körpers, seiner Geschichte und seiner Wechselfälle da.“ (Baudrillard 1992, S.138)

Jahrzehnte vor Baudrillard und Virilio postuliert bereits Sigmund Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* – nachdem er zuvor das Leiden des Individuums an seiner Kultur charakterisiert hat –: „wir wären viel glücklicher, wenn wir sie aufgeben und in primitive Verhältnisse zurückfinden würden.“ (Freud, GW XIV, S.445) Naturbeherrschung und Fortschritt in Wissenschaft und Technik führen

nicht zum erstrebten Glück, stellt Freud für den modernen Menschen fest, der seine Allmachtsvorstellungen nun auf sich selbst projiziert:

„Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen. Er hat übrigens ein Recht, sich damit zu trösten, daß diese Entwicklung nicht gerade mit dem Jahr 1930 A. D. abgeschlossen sein wird. Ferne Zeiten werden neue, wahrscheinlich unvorstellbar große Fortschritte auf diesem Gebiete der Kultur mit sich bringen, die Gottähnlichkeit noch weiter steigern. Im Interesse unserer Untersuchung wollen wir aber auch nicht daran vergessen, daß der heutige Mensch sich in seiner Gottähnlichkeit nicht glücklich fühlt.“ (ebd. S.451)

Der Mensch erhebt sich selbst zum „Prothesengott“ und ist mit dem Instrumentarium der modernen Technologie in der Lage, die menschliche Gattung auszurotten. Der 1939 verstorbene Freud, der noch nichts von den Auswirkungen von Nuklearbomben, Radioaktivität, Transplantations- und Gen-Technologie der kommenden Dekaden wissen konnte, ahnte jedoch, daß sich die „Schicksalsfrage der Menschenart“, wie er es nennt, am Verhältnis ihres Umgangs mit der Technik entscheiden wird:

„Die Schicksalsfrage der Menschenart scheint mir zu sein, ob und in welchem Maße es ihrer Kulturentwicklung gelingen wird, der Störung des Zusammenlebens durch den menschlichen Aggressions- und Selbstvernichtungstrieb Herr zu werden. In diesem Bezug verdient vielleicht gerade die gegenwärtige Zeit ein besonderes Interesse. Die Menschen haben es jetzt in der Beherrschung der Naturkräfte so weit gebracht, daß sie es mit deren Hilfe leicht haben, einander bis auf den letzten Mann auszurotten. Sie wissen das, daher ein gutes Stück ihrer gegenwärtigen Unruhe, ihres Unglücks, ihrer Angststimmung. Und nun ist zu erwarten, daß die andere der beiden ‚himmlischen Mächte‘, der ewige Eros, eine Anstrengung machen wird, um sich im Kampf mit seinem ebenso unsterblichen Gegner zu behaupten. Aber wer kann den Erfolg und Ausgang voraussehen?“ (ebd. S.506)

4.2 Von der Moderne zur Postmoderne

Die Prämissen des 20. Jahrhunderts sind andere als die, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts Gültigkeit besaßen. Die Kultur- und Subjektphilosophie des 20. Jahrhunderts hat sich ausführlich mit den Bedingungen des Wandels von der Moderne zur Postmoderne¹⁴⁷ und der Frage der Rückwirkung auf das Subjekt beschäftigt. Die Entfremdung des Subjekts durch den Prozeß, den die

¹⁴⁷ Die Genealogie des Begriffes Postmoderne beginnt nach Wolfgang Iser mit Rudolf Pannwitz, in dessen 1917 erschienenem Buch *Die Krisis der europäischen Kultur* der „postmoderne Mensch“ für die Überwindung von Dekadenz und Nihilismus stand (vgl. Iser 1987, S.12). Für Peter Zima bezeichnet der Begriff der Postmoderne „reale Veränderungen im Denken und Handeln der Menschen“, er sieht die Postmoderne als Bruch und Fortsetzung der Moderne mit neuen Mitteln und datiert ihren Beginn auf die fünfziger und sechziger Jahre, es gibt jedoch keine rein postmoderne Zeit (vgl. Zima 1997, S.2; S.18f.).

Industrialisierung in Gang setzte, wurde bereits für die Moderne konstatiert. Der Diskurs zur Postmoderne, der sich aus dem Bereich der Literaturwissenschaft – in den 50er Jahren dort beginnend – in der Folgezeit über die Architektur auf die Gebiete Musik, Theater, Tanz, Film, Philosophie und Gesellschaftstheorie ausweitete, kann hier nur angedeutet werden. Der Terminus Postmoderne, der durchaus umstritten ist, bezeichnet jedoch ein für uns wichtiges Moment: Es gibt keinen Bruch zwischen Moderne und Postmoderne, vielmehr verweist die Postmoderne auf additive Aspekte, die sich neu herausgebildet haben. Die Moderne wird damit zum „unvollendeten Projekt“ (Jürgen Habermas) und die Zeit nach der Moderne zur „postmodernen Moderne“ (Niklas Luhmann). In Kunst und Soziologie bezeichnen über siebzig gleichzeitig existierende Begriffe unterschiedliche Aspekte des Wandels. So analysiert etwa Ulrich Beck den System- und Epochenwandel als Transformation der Industrie- und Klassengesellschaft zur *Risikogesellschaft*¹⁴⁸, in der sich die Individuen mit neuen Risiken auseinandersetzen müssen. Die Industriegesellschaft ist nach Beck die halbierte Moderne, die eine moderne Variante der Ständegesellschaft und eine Erneuerung der Freisetzung aus geschlechtsständischer Hierarchie darstellt.¹⁴⁹ Durch den innergesellschaftlichen Wandel bricht das soziale Binnengefüge der Industriegesellschaft, soziale Klassen, Familienformen, Geschlechterlagen, Ehe, Elternschaft und Beruf, auseinander. Der Beck'sche Begriff der Risikogesellschaft bezeichnet eine „andere“ Moderne, er steht für einen System- und Epochenwandel, der sowohl die Änderung der Gesellschaft, als auch das Verhältnis der Gesellschaft zu ihren Ressourcen und den von ihr erzeugten Gefahren umfaßt. Bei gleichzeitig vorhandenen Modernisierungsrisiken und zunehmenden Globalgefährdungslagen wird der Einzelne dazu gezwungen, nach Formen der Bewältigung zu suchen. Die von Beck beschriebene Individualisierung verweist auf die grundlegende Änderung der Sozialstruktur, mit der sich für das Subjekt sowohl erweiterte Möglichkeiten als auch gestiegene Risiken eröffnen. Der einzelne wird dazu gezwungen, „sich selbst als Handlungszentrum, als Planungsbüro in bezug auf seinen eigenen Lebenslauf, seine Fähigkeiten, Orientierungen, Partnerschaften usw. zu begreifen“, ein fertiges Verhaltens- und Lebensmodell gibt es für den einzelnen nicht mehr. (Beck 1986, S.217) Kritik an Beck's Analyse kann insofern geübt werden, als er in

¹⁴⁸ Beck, U.: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt/Main 1986.

¹⁴⁹ Für Ulrich Beck war bereits der Begriff Industriegesellschaft unpräzise, denn „[d]ie Industriegesellschaft war und ist *nie* als Nurindustriegesellschaft möglich, sondern immer als halb Industrie-, halb *Ständegesellschaft*, deren ständische Seite kein traditionales Relikt, sondern industriegesellschaftliches *Produkt* und *Fundament* ist, eingebaut in die institutionelle Schematik von Arbeit und Leben.“ (Beck 1986, S.179, Hervorhebung im Original)

Risikogesellschaft die individuellen Formen der Bewältigung bzw. Nicht-Bewältigung dieser Situationen, also die psychologischen Prozesse, nicht ausreichend thematisiert (vgl. Tillmann 1996, S.256ff.).

Zygmunt Baumann beschreibt in Anlehnung an Freuds Formulierung vom „Unbehagen in der Kultur“ das „Unbehagen in der Postmoderne“. Für Baumann charakterisiert sich die Postmoderne durch eine Erschütterung aller festen Strukturen der Lebenswelt, die Freiheit des Individuums – die die höchste Maxime der Postmoderne bildet –, löst hierbei die Triebsublimierung des Einzelnen zugunsten eines sozialen Ganzen ab. Das individuelle Freiheitsempfinden ist abhängig vom Konsum, je größer seine Teilhabe an der Konsumwelt, desto größer wird die vermeintliche Freiheit, die den traditionellen Wert der Sicherheit – Teil einer traditionellen Gemeinschaft zu sein – zunehmend ersetzt (vgl. Baumann 1999).

Die Postmoderne zeichnet sich durch Pluralisierungs- und Differenzierungsprozesse aus, das Individuum strebt danach, sich – im Freizeitverhalten und Lebensstil, in Kleidung und Körpermodellierung, in politischen Denkweisen u.a. – zu unterscheiden, zu individueller Perfektion zu gelangen und wird gerade dadurch gleicher denn je. Der Kunst- und Gesellschaftstheoretiker Niklas Luhmann geht davon aus, daß in der Postmoderne alles *ähnlich* und trotzdem *anders* gemeint sei, eine definitorische Unterscheidung zwischen modern und postmodern sei damit weder möglich noch sinnvoll. Dennoch sieht Luhmann

„[...] die Aufgabe einer ‚postmodernen‘ Gesellschaft in einer Neubeschreibung der modernen Gesellschaft auf Grund der Erfahrungen [...], über die wir heute verfügen. Jedenfalls verlangt eine heute adäquate Gesellschaftstheorie (ebenso wie die Theorie der postmodernen Kunst), auf den bloßen Genuß des Wiedererkennens zu verzichten und die Theoriekonstruktion aus sich selbst heraus zu beurteilen.“ (Luhmann 1997, Bd.2., S.1149)

Der Terminus der postindustriellen Gesellschaft wurde durch die Soziologen David Riesman und Daniel Bell populär. Die post- oder nachindustrielle Gesellschaft verweist bereits in ihrer Begrifflichkeit auf den Rückgang der Bedeutung der industriellen Ressourcen. Mit dem Einzug der neuen Kommunikations- und Informationstechnologie hat sich die Alltagskultur abermals grundlegend verändert. Mit dem Computer entstand ein neuer Typus an Maschine, der nur wenig mit der des Industriezeitalters gemein hat. So charakterisiert etwa Niklas Luhmann die Computer als

„[...] unsichtbare Maschinen, die nur auf Befehlseingabe hin ihre Schaltzustände sichtbar machen. Es hat wenig Sinn, diese unsichtbaren Maschinen als ‚anwesend‘ zu bezeichnen. Jedenfalls werden

sie erst durch zeitlich und lokal situierte Anfragen dazu gebracht, Informationen sichtbar zu machen.“ (ebd. S.1147f.)

Hier stoßen wir auf ein für unseren Diskurs wichtiges Moment. Mit dem Wandel von der Moderne zur Postmoderne ging gleichzeitig ein Wandel der Maschine einher, aus materiellen Maschinen wurden immaterielle, unsichtbare. Mit den Möglichkeiten der Auflösung von Raum und Zeit in der computervermittelten Kommunikation verschieben sich soziale Grenzen und unwiderruflich verändert sich damit auch Identität.

Der fließende Übergang von der Moderne zur Postmoderne im Verlaufe des 20. Jahrhunderts läßt sich deutlich ablesen am Umgang mit Maschine und Technologie. Auch in der Gesellschaft der Gegenwart finden sich unbestreitbar Tendenzen einer neuen Technikverherrlichung, eines Futurismus im postmodernen Gewand, neue Varianten einer Verherrlichung der Maschine und der Geschwindigkeit, Phänomene, die sich sowohl in Alltagskultur, Jugendkultur als auch in Wissenschaft und Kunst wiederfinden lassen. Die entscheidende Frage für die postmoderne Gegenwart lautet, inwieweit die Technologie „regressiv oder emanzipatorisch“ genutzt werden kann. Eine eindeutige Antwort auf diese Fragestellung kann es nicht geben. Für das postmoderne – oder postindustrielle – Zeitalter bestimmen hauptsächlich zwei kontroverse Interpretationsansätze die Diskussion. Für die Pessimisten führen die neuen Technologien und Verkehrsformen „zu einem totalen Verlust der Referenzen und Kriterien“, während die Optimisten in ihnen neue Möglichkeiten für demokratische Gesellschaftsformen sehen.¹⁵⁰ (Raulet 1987, S.166) Eine neutrale Technologie, die lediglich Möglichkeiten, unter denen ausgewählt werden kann, offeriert, kann es nicht geben. Gérard Raulet, der im Essay *Leben wir im Jahrzehnt der Simulation? Neue Informationstechnologien und sozialer Wandel*¹⁵¹ die Auswirkungen der neuen Kommunikationstechnologie im Hinblick auf die Dimension des Sozialen untersucht, bewertet die Möglichkeiten der Informationsgesellschaft zunächst einmal positiv. Die neue Technologie überwindet selbst weiteste Distanzen und läßt vormals undenkbare Sprechakte zu, es ist potentiell möglich, mit Handy oder Laptop überall auf der Erde in Kommunikation zu treten. Nähe und Distanz verschwinden, „das Selbe und das Andere fallen zusammen, Kommunikation dient [damit jedoch] nicht mehr der Bestätigung und Vertiefung der individuellen und sozialen Identität“, sondern

¹⁵⁰ Bei Jean-Francois Lyotard sind gleichfalls beide Möglichkeiten vertreten (vgl. Lyotard 1986).

¹⁵¹ Raulet, G.: *Leben wir im Jahrzehnt der Simulation? Neue Informationstechnologien und sozialer Wandel*. In: Kemper, P. (Hg.): ‚Postmoderne‘ oder: Der Kampf um die Zukunft. Frankfurt/Main 1987, S.165-188.

untergräbt sie, „indem sie schwebende Identitäten und anomische Verhaltensweisen herbeiführt.“ (ebd. S.165) Kommunikation bedeutet stets auch Meta-Kommunikation, eine Nachricht ist stets zugleich eine soziale Nachricht, stets Transporteur eines komplexen Gebildes. Was passiert mit der Kommunikation und dem Sozialen, wenn es in der Kommunikation zwischen Mensch und Maschine die Dimension des Sozialen nicht geben kann? In der Kommunikation zwischen Mensch und Computer wird die Vielfalt menschlicher Kommunikationsmöglichkeiten reduziert auf den „Verkehr von Zeichen“. Die maschinelle Logik – nicht der Mensch als ein sich durch Sprache konstituierendes Subjekt –, gibt die Struktur der Kommunikation vor, damit diese überhaupt in Gang gesetzt werden kann. Damit ist jede Kommunikation zwischen Mensch und Maschine „reduziert auf die technischen Funktionsvoraussetzungen für die Aneignung und Verarbeitung von Wirklichkeit.“ Wie Marie-Anne Berr in ihrem Essay *Der moderne Körper als Prothese*¹⁵² weiter ausführt, werden im „Fluß der Zeichen [...] Mensch und Maschine als Produzent und Interpretator von Zeichen, von Text beliebig austauschbar. Der Sinn der immateriellen Welt stellt sich allein aus der Struktur der Zeichen her“ und nicht mehr durch „jedwelchen Bezug zur organischen Materie, zur Substanz, zum Subjekt.“ (Berr 1989, S.260f.) In der postmodernen Kommunikations- und Informationsgesellschaft wird echte Kommunikation nur noch partiell möglich, das Individuum wird gleichsam seiner festumrissenen Sozialität – die sich auf einen spezifischen Sozialraum bezieht – verlustig. Die Defizite einer übersteigerten Informationsgesellschaft, auf die wir uns zu bewegen, sind obsolet, je größer die Informationsdichte, je geringer wird der eigentliche Wert der Botschaft, wir erhalten zwar ein Mehr an Infos, aber dafür qualitativ schlechte. Der Preis für die hochtechnologisierte Welt ist die Einsamkeit der Menschen, die von Politik wie Wirtschaft idealisierte Informationsgesellschaft erzeugt, wie Theoretiker wie Paul Virilio deutlich machen, letztlich nichts anderes als eine gesteigerte gesellschaftliche Apathie.

4.3 Theorie der Geschwindigkeit: Virilio

Der französische Geschwindigkeitstheoretiker und Philosoph Virilio befaßt sich in seinem theoretischen Ansatz, den er als *Dromologie*¹⁵³ bezeichnet, kritisch mit den Rückwirkungen von Technologie und Geschwindigkeit auf das Subjekt. Nach

¹⁵² Berr, M.-A.: *Der moderne Körper als Prothese*. Als Text. In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989, S.245-264.

¹⁵³ Virilio begründete mit der *Dromologie* eine neue Wissenschaft, die sich interdisziplinär mit Technikgeschichte, Kriegsstrategie, Urbanistik, Ästhetik, Physik und Metaphysik beschäftigt.

der „mystischen Apokalypse“ der vergangenen Jahrhunderte erzeugt sich der Mensch nun selbst eine „wissenschaftlich-technische Apokalypse“, Fortschritt und Untergang gehen Hand in Hand miteinander, das Bewußtsein ist, wie Virilio besorgt feststellt, nicht mehr in der Lage, die Komplexität der Errungenschaften zu umreißen:

„Man stellt z.B. fest, daß in vergangenen Jahrhunderten die verfügbaren Kenntnisse zwar weniger umfassend waren, die Erkenntnis damals paradoxerweise aber auf Totalität aus war. Daraus könnte man nun folgendes schließen: je mehr gewußt wird, desto mehr ist auch unbekannt. Oder vielmehr: je rascher die Informationen einander jagen, desto klarer wird uns auch, wie fragmentarisch und unvollständig sie sind. Ebenso könnte man darauf verweisen, daß die großen Erfindungen sich eher im Bewußtsein als in der Wissenschaft ereignet haben. Es sind Phänomene ästhetischer Überraschung, Archimedes, Newton oder Einstein *fühlten* geradezu das Relativitätsprinzip, als sie den Flug der Möwen über dem Meer beobachteten. Ähnlich wie man es sich in der Renaissance vorstellte, vollzog sich alles über Sinnesempfindungen, Gesetz und Vernunft waren dabei nur zeitliche und räumliche Größen der *Imago*, nur Maßeinheiten.“ (Virilio 1986, S.51f., Hervorhebung im Original)

Analog zum Ausspruch Wilhelm Reichs „Ihr habt keine Körper, ihr seid Körper!“ formuliert Paul Virilio provokativ: „Ihr habt keine Geschwindigkeit, ihr seid Geschwindigkeit.“ (ebd. S.49) Für ihn stellt nicht die industrielle Revolution, sondern die „Revolution der Geschwindigkeit“ die entscheidende Umwälzung der Neuzeit dar. Das komplexe Phänomen der Geschwindigkeit ist für ihn im Wesentlichen für die zerstörerischen Momente der Moderne und Postmoderne verantwortlich. In *Der negative Horizont*¹⁵⁴ charakterisiert Virilio gar das Wesen der Geschwindigkeit mit menschlichen Attributen:

„Die Geschwindigkeit ähnelt dem Alter, dem Tod, diesem Tod, der mit einer Krankheit einhergeht, einen dahinrafft und zu den Seinen entführt; aufs Pferd oder in ein Fahrzeug steigen will besagen, daß man sich darauf einstellt, im Augenblick des Aufbruchs zu sterben, um bei der Ankunft wiedergeboren zu werden (ein bißchen sterben...). Für den Reisenden wird Warten zum vorzeitigen Altern; je beschleunigter die Bewegung, desto schneller vergeht die Zeit und um so bedeutungsloser wird die Umwelt, eine Ortsveränderung ist nur noch ein schlechter Scherz, deshalb der Spruch: ‚Die kürzesten Reisen sind die besten!‘ Der Passagier ist, wie der Abgeschiedene, nicht mehr von dieser Welt, und sofern man *die Freiheit der Bewegung (das habeas corpus)* als erste, vorrangige Freiheit einstuft, kann die Freisetzung der Geschwindigkeit, die *Freiheit, die die Geschwindigkeit verschafft*, auch als Ende aller Freiheiten gelten.“ (Virilio 1989, S.37, Hervorhebung im Original)

Die Geschwindigkeit wird bei Virilio zum „Ende aller Freiheiten“, sie gleicht in ihrer Struktur dem Tod. Man stirbt im Augenblick des Aufbruchs, sei es nun mit dem Pferd oder mit dem modernen Transportmittel Auto, und man wird im Augenblick der Ankunft wiedergeboren. Die Freiheit, welche die Geschwindigkeit schafft, ist stets nur eine scheinbare. Als illustratives Beispiel

¹⁵⁴ Virilio, P.: *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung* (1984). München 1989.

führt Virilio hier an, daß zahllose Verkehrsregeln und Kontrollen den Geschwindigkeitsrausch auf der Autobahn kontrollieren. Geschwindigkeit korrespondiert per definitionem mit Zeit und Zeitwahrnehmung, der Tod wird hierbei zur längsten Zeitunterbrechung, kürzere Unterbrechungen stellen der Schlaf und der Traum dar. Im Tod als Unterbrechung des Wissens bildet sich somit „eine eigene Zeit heraus.“ (Virilio/Lotringer 1984, S.37)¹⁵⁵ Die Historie der Geschwindigkeit geht auf die Anfänge der Entwicklung des Transportwesens zurück. Entwicklungsgeschichtlich hat der Mensch das Reittier gewählt, um beweglicher zu sein. Das animalische Vehikel macht den Menschen durch die Bewegung vergessen, daß er gleich dem Tier einen „animalischen“ Körper hat:

„Die Erfindung des Reittiers wäre demnach in gewisser Weise eine Kriegslust des lokomotorischen Körpers: In der Art, wie wir unsere Gliedmaßen zur Vermeidung der Nachteile allzu langer Reglosigkeit (des Druckes, dem das Fleisch auf dem Sessel ausgesetzt ist, usw.) verlagern, ersparen wir uns durch die Bewegung des gesattelten Tieres die Unbequemlichkeit einer Reise zu Fuß und erhöhen durch eine List die Geschwindigkeit unserer Fortbewegung. Mittels einer Abfolge von Verschiebungen, Verlagerungen, von den winzigsten bis zu den größten, spielen wir mit unserem Körper Versteckspiel, das sich Hilfe, Komfort, Unterstützung, Wohlbefinden nennt..., um unseren animalischen Körper weniger zu spüren, bewegen wir uns ununterbrochen (Motilität); um die Ausdehnung des territorialen Körpers zu vergessen, reisen wir schnell und brutal.“ (Virilio 1989, S.35, Hervorhebung im Original)

Virilio beschreibt ausführlich die Entwicklungsgeschichte der Geschwindigkeit, die Entwicklung vom Zu-Fuß-Gehen und dem Transport der Lasten durch Frauen (wie es auch heute noch in vielen Ländern Afrikas und anderswo üblich ist), über das Pferd als Reit- und Lasttier bis hin zu moderneren Varianten der Vehikel, wie Fuhrwerk, Eisenbahn u.a.. Mit der Revolution des Transportwesens, deren Anfang die „Domestizierung des Tierkörpers“ war, geht die „Loslösung des geographisch und territorial bestimmten Körpers“ und damit der Prozeß der Desozialisation einher. (ebd. S.50) Durch die Entwicklung des Transportwesens, durch die Möglichkeit der immer schnelleren Mobilität wird der einzelne zunehmend austauschbar. Begegnungen werden flüchtig, denjenigen, den ich heute kennenlerne, werde ich nicht unbedingt wiedersehen. Selbst Nachbarn im eigenen Haus, im eigenen Viertel werden fremd, man muß sich nicht begegnen, man ist nicht mehr aufeinander in einer sozialen Gemeinschaft angewiesen. Virilio konstatiert eine Entwicklung vom ortsansässigen Menschen zum Reisenden, zum Menschen „auf Zeit, dessen vorübergehende (politische oder kulturelle) Anwesenheit immer mehr schrumpft.“ (ebd. S.52) Die Gegenwart der Körper

¹⁵⁵ Virilio grenzt sich trotz aller formulierter Parallelität zur Psychoanalyse eindeutig von dieser ab: „Die Psychoanalyse hat zwar viel über die Unterbrechung herausgefunden, die der Schlaf, der Traum darstellt, aber ich setze kein besonderes Vertrauen in sie.“ (ebd.)

wird schließlich – wie die Gegenwartsgesellschaft zeigt – zunehmend durch die Zirkulation von Zeichen ersetzt.

Geschwindigkeit und Stillstand bezeichnen nach Virilio paradoxerweise denselben Zustand, den er „rasenden Stillstand“ nennt. Die Physiologie des menschlichen Körpers wird für ihn somit „zum letzten Gradmesser für die Fortbewegung, *eine Fortbewegung an Ort und Stelle* allerdings, im Inneren des tierischen Körpers“. (Virilio 1994, S.119) Mit der Geschwindigkeit korrespondiert die Aufhebung von Raum und Zeit bzw. eine Neufestlegung dieser Begrifflichkeiten jenseits des Bekannten:

„Trotz der Transportrevolution des 19. Jahrhunderts ist unser historischer Diskurs innig verwoben mit einer Kultur, die auf einer gewöhnlichen Vorstellung von Zeit und Raum beruht, während sich gleichzeitig eine neue Lebensform herausgebildet hat, eine kulturelle Innovation: eine neue Lesart der Zeitdauer. Man braucht nur an das einfache Beispiel der Eisenbahn zu denken, an die Komplexität ihrer Fahrplannetze mit den verschiedenen Anschlüssen; darin liegt eine noch nie dagewesene Choreographie, die von jedem Reisenden verstanden werden muß. Daß man glaubt, in einer einzigen historischen Zeit zu leben, steht in keinem Verhältnis mehr dazu, daß man noch dauernd in Bewegung und unterwegs ist; die Eisenbahnabteile sind für den Reisenden ja auch Abteile von Raum und Zeit.“ (Virilio 1986, S.123)

Für Virilio bedingt die „Revolution des Transportwesens“ die umfassende „Kulturrevolution des modernen Abendlandes“, denn sie stellt die eigentliche Prämisse für die Entwicklung des Kommunikations- und Informationswesens dar. (Virilio 1989, S.209) Nicht nur Entfernungen und Territorien verschwinden, sondern „mit den Techniken der Echtzeit ist das Ende der realen Präsenz gekommen.“ (Virilio 1994, S.51f.) Die Vorgeschichte der virtuellen Realität¹⁵⁶ – wie sie die gegenwärtige Postmoderne Ende des 20. Jahrhunderts kennzeichnet – beginnt bereits mit dem Aufkommen der elektrischen Telegraphen Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Telegraph veranlaßte noch zu Euphorie, in ihm wurde die Möglichkeit einer Demokratisierung und einer Vergrößerung des Einflusses der Presse über den bisher begrenzten, lokalen, Aktionsradius hinaus gesehen.¹⁵⁷ Das Nahe konnte endlich mit dem Fernen verknüpft werden, die Technologie ermöglichte das Verschwinden der Distanz zwischen auseinanderliegenden Orten. Das Nachrichtenwesen wurde im Laufe der Zeit durch die modernen Kommunikationsmittel Zug, Auto, Flugzeug, Radio, Telephon, Fernsehen zunehmend schneller und differenzierter. Das Internet hat heute eine ähnliche Bedeutung wie sie dem elektrischen Telegraphen ab Mitte des 19. Jahrhunderts

¹⁵⁶ Auf die virtuelle Umwelt wird ausführlich in Kap. 17.3.3 eingegangen.

¹⁵⁷ Die Telegraphentechnik stand nach der Französischen Revolution in Frankreich in einem eindeutig politischen Kontext: „Die Einrichtung des Telegraphen ist die beste Antwort auf die Publizisten, die glauben, daß *Frankreich zu groß sei*, um eine Republik zu errichten. Der Telegraph verkürzt die Entfernungen und versammelt in gewisser Weise eine riesige Bevölkerung an einem Punkt.“ (Chappe zit. n. Virilio 1994, S.48f., Hervorhebung im Original)

als innovativem Nachrichtenmedium zugesprochen wurde. Seit dem 19. Jahrhundert garantiert die Schnelligkeit einer Information ihren Marktwert. Es geht der Nachrichtenbranche stets darum, die Information vor den anderen zu haben und sie möglichst schnell zu verkaufen. Die Wechselwirkung zwischen Geschwindigkeit und Medien in der Nachrichtenverbreitung ist jedoch nicht bis ins Letzte planbar, sondern wird trotz aller Tendenz der Perfektionierung vom Zufall abhängig bleiben, denn Schnelligkeit und Zufälligkeit bedingen einander.¹⁵⁸ Der Prozeß der zunehmenden Beschleunigung der Information wird von Virilio durchweg negativ bewertet, denn er führt zu einer „Entregelung“ und Ablösung der „Realität der Fakten“ durch die Einbildungskraft. Die Beschleunigung ersetzt die Existenz des „Hier und Da“ durch „die geistige Vermischung des Nahen mit dem Fernen, der Gegenwart mit der Zukunft, des Realen mit dem Irrealen“. (ebd. S.44) Auch läßt sich am Beispiel der Entwicklung des modernen Kommunikationswesens das Motiv der Vergänglichkeit – und damit das Todesmotiv – als Charakteristikum der Geschwindigkeit ablesen:

„Da die Geschwindigkeit das Geheimnis und damit den Wert der Information gewährleistet, bedeutet die Freisetzung des Leistungspotentials der Medien nicht nur die Vernichtung der Dauer der Information, des Bildes und seiner Übermittlung, sondern die Vernichtung all dessen, was von Dauer ist und Bestand hat. Die Massenmedien greifen nicht solche Institutionen wie Demokratie, Justiz, Wissenschaft, Kunst, Religion, Moral, Kultur usw. an, sondern den ihnen zugrundeliegenden Selbsterhaltungstrieb, im Grunde das, was sie noch von Kulturen bewahrt haben, in denen alles eine materielle und geistige Wappnung gegen das Verschwinden und den Tod war, wo Kommunizieren gleichbedeutend war mit Leben und Bleiben.“ (ebd. S.62f.)

Technischer und kultureller Fortschritt verlaufen in einer auffälligen Parallelität.¹⁵⁹ Technologischer Fortschritt, wozu Virilio vor allen Dingen auch die militärischen Innovationen zählt, bedingt eine Veränderung der Selbst- und Fremdwahrnehmung des Subjektes durch die Technologie. Die ambivalente Zuweisung Raum/Zeit und Körper/Körperlichkeit verliert für ihn zunehmend an Bedeutung, die Kategorie des „Hier und Jetzt“ wird somit gänzlich überflüssig. Ähnlich wie Marie-Anne Berr und Gérard Raulet begründet Paul Virilio seine Absage an jede „natürliche“ Kommunikation und Interaktion, in der der Sprechakt als ganzheitlicher ablaufen kann. In jeden menschlichen Sprechakt transportieren

¹⁵⁸ Schnelligkeit und Zufälligkeit korrespondieren in Bezug auf die Kommunikationsinstrumente: „Je schneller die Meldung kommt, um so *zufälliger* wird sie, und um so mehr verliert sie an *Substanz*.“ (ebd. S.84, Hervorhebung im Original)

¹⁵⁹ Karl Kraus hat diesen Zusammenhang bereits in den zwanziger Jahren aufgezeigt, indem er auf die historische Gleichzeitigkeit der Entwicklung von Schriftdruck und Schießpulver verwies. Vgl. Kraus, K.: *Nachts*. Wien/Leipzig 1924. Virilio, der sich auf Kraus bezieht, stellt analog dazu die Bedeutung der Gleichzeitigkeit in der Entwicklung moderner und postmoderner Technologie heraus: „Man kann ohne Umschweife hinzufügen, daß diese Beziehung zwischen dem Maschinengewehr und der Kamera, der Nitrozellulose und dem Film, dem Radar und der Videokamera besteht [...]“. (ebd. S.63)

neben der Sprache u.a. Gestik und Mimik als nonverbale Informationsträger Botschaften, die gleichsam mitaufgenommen und ausgewertet werden. Für Virilio stellen die „audiovisuelle Nähe, relativ begrenzte Intervalle bzw. Territorien, und andererseits eine begrenzte Zahl von Kommunikanten, die über ein gemeinsames Repertoire von Vokalisierungen oder anderen semantischen Signalen verfügen“, die Voraussetzungen einer natürlichen Kommunikation dar, die nunmehr nicht mehr gegeben sind. (ebd. S.16) Mit der Geschwindigkeit verändert sich die bisherige Wahrnehmung, für Virilio folgt auf das Sehen und Wahrnehmen das „Zeitalter des Illusionismus“, das damit das Ende der Wahrnehmung markiert. Trotz stets komplexer werdender Wahrnehmungstechniken und zunehmender Ausdifferenzierung aller Technikvarianten verliert das Individuum seine natürliche Wahrnehmungsfähigkeit. Die direkte Information von Mensch zu Mensch ist „das unmittelbare Ergebnis der Sinne (Gesichts-, Gehör-, Geruchs-, Tast- und Muskelsinn), d.h. es bedarf des „Eigenkörpers“. Die physiologischen Eigenschaften der menschlichen Sinneswahrnehmung und eine damit verknüpfte psychische Qualität sind abhängig „von der ortsverändernden Bewegung oder dem Stellungswechsel der Organe und des Körpers im Raum-Zeit-Kontinuum“. (Virilio 1989, S.212) Bezugnehmend auf Michel Foucaults epistemologische Ausführungen¹⁶⁰ in *Die Ordnung der Dinge*¹⁶¹ formuliert Virilio die Frage,

„[...] woran man [...] bei diesem einfach nur sehenden, afokalen Auge und diesem genauso unwissenden Ohr anderes denken sollte als an die körperlosen Prothesen und Organe unserer Übertragungs- und Untersuchungswerkzeuge – Radio, Telefon, Videoüberwachung, und bald auch an die von Computern gesprochene Sprache; an alles, was seit dem 19. Jahrhundert die *industrielle Mediatisierung* begründete.“ (Virilio 1994, S.69f., Hervorhebung im Original)

Virilio vergleicht die Entwicklung, die den menschlichen Körper betrifft mit der Maschine. Das Individuum sei der „Ökonomie der Müdigkeit“ ausgeliefert, strebe danach, die Leere, die aus der selbst verschuldeten Bewegungslosigkeit resultiere, mit künstlichen Reizen und Stimuli auszufüllen. Der Organismus werde gleichzeitig überreizt und beruhigt, was letztlich nichts anderes bedeute als „die Intensität seiner nervlichen und intellektuellen Aktivitäten so zu ‚programmieren‘ wie die Motordrehzahl einer beliebigen Maschine.“ (ebd. S.136) Virilios Darstellung führt unweigerlich zur Frage, wie Determinanten das spezifische Menschsein des 20. Jahrhunderts, und mehr noch das zukünftige, vom Maschinesein unterschieden werden kann. Er beantwortet die Frage nach Körpentität und der Qualität des Subjekt-Körper-Verhältnisses negativ:

¹⁶⁰ Vgl. Kap. 2.3.2.

¹⁶¹ Foucault, M.: *Die Ordnung der Dinge* (1966). Frankfurt/Main 1974.

„Wie kann man unter diesen exotischen Bedingungen noch hoffen, die Unterscheidung in der Wahrnehmung zwischen dem *hier und jetzt* anwesenden, ganzen eigenen Körper und dem der Welt, zwischen der Vitalität eines Individuums und der spezifischen Lebhaftigkeit seiner Organe, oder besser: seiner ‚Organoiden‘ länger aufrechtzuerhalten? [...] Man wird bemerkt haben, daß das Problem der ‚Bioethik‘ in der Zersplitterung des Raums der Körper besteht, auf philosophischer Ebene allerdings geht es auch um die Zersplitterung der Dauer, oder anders gesagt, der spezifischen Zeitlichkeit des lebendigen Körpers.“ (ebd. S.139, Hervorhebung im Original)

Die Veränderung der Lebenswelt durch die zunehmende Technisierung und die damit einhergehende Rückwirkung auf das Subjekt kann seismographisch am kulturellen Handeln abgelesen werden. In der Avantgardekultur und in der Alltagskultur werden Bedeutungsverschiebungen wie Kontinuität im Körper- wie Subjektverständnis ausgedrückt. Die Kulturavantgarde des 20. Jahrhunderts setzte sich mit der modernen Subjektivität innerhalb des Bezugsrahmens der sich wandelnden Gesellschaft auseinander. Eine analytische Stilbeschreibung signifikanter kultureller Bewegungen soll im Folgenden Aufschluß darüber geben, inwieweit sich das Verhältnis zwischen Avantgarde und technischem Fortschritt, zwischen kulturell handelndem Subjekt und Gesellschaftsveränderung im Verlaufe des 20. Jahrhunderts ausgestaltet hat und welche Schlußfolgerungen daraus abgeleitet werden können.

TEIL B

Avantgardistische Künstlerbewegungen

„Ich saß im Flugzeug auf dem Benzintank und wärmte meinen Bauch am Kopf des Fliegers, da fühlte ich die lächerliche Leere der alten, von HOMER ererbten Syntax.“ (Filippo T. Marinetti)

5. Im Rausch der Geschwindigkeit: Die Futuristen

5.1 Das futuristische Zeitalter

Die Futuristen setzten sich bereits Anfang des 20. Jahrhunderts als avantgardistische Künstlerbewegung mit ähnlichen Themen wie Paul Virilio auseinander; Geschwindigkeit, Technologie und deren Rückwirkungen auf das Subjekt standen im Mittelpunkt ihres Interesses. Während Virilio in seiner *Dromologie* die Menschheit am Ende des 20. Jahrhunderts in Höchstgeschwindigkeit auf ihren Untergang zurasen sieht, fand zu Beginn des Jahrhunderts in der futuristischen Bewegung eine euphorische Verherrlichung von Geschwindigkeit und Maschine statt.

Der Futurismus bezeichnet eine frühe Strömung innerhalb des europäischen Avantgardismus, die vor allem in der italienischen und russischen Literatur sowie Bildenden Kunst zwischen 1910 und 1930 zu finden war.¹⁶² Die Geschichte des Futurismus, ihre je spezifische nationale Ausprägung in Italien und Rußland¹⁶³ sowie ihre künstlerische und kunsthistorische Bewertung soll hier nicht Thema sein, im Zentrum dieses Kapitels steht die Auseinandersetzung mit Körper, Tod und Maschine. Der Futurismus hatte einen großen Einfluß auf die moderne Kunst des 20. Jahrhundert, beispielsweise auf Konstruktivismus, Dadaismus, Expressionismus und Surrealismus.

¹⁶² Der Futurismus entspricht im historisch-ästhetischen Sinne etwa dem deutschen und österreichischen Expressionismus. Zur Historie der futuristischen Bewegung vgl.: Apollonio, U. (Hg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln 1972. Baumgarth, Ch.: *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg 1966. Nash, J.: *Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus*. München und Zürich 1975. Schmidt-Bergmann, H.: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993. Schmidt-Bergmann teilt den Futurismus in ersten und zweiten Futurismus – also in zwei zeitlich abgegrenzte Phasen des Futurismus – ein: Die erste Phase wird datiert auf die Zeit zwischen 1909 und 1922, die zweite Phase, also der zweite Futurismus, hat in der Zeit der faschistischen Diktatur stattgefunden.

¹⁶³ Neben einigen Ausstellungen der italienischen Futuristen im In- und Ausland (Florenz, Rom, Chicago und London) knüpften die Italiener 1914 Kontakte zur parallel existierenden russischen Avantgarde. In der Folge entstand eine gemeinsame Ausstellung in Rom. Im Dezember 1919 unterzeichnete Marinetti als letztes wichtiges Manifest das Manifest *Jenseits vom Kommunismus*. Der russische Futurismus war im Gegensatz zum italienischen Futurismus eher literarisch orientiert, wichtige Literaten waren Wladimir Chlebnikow, Alexander Krutschonich und Wladimir Majakowskij, letzterer wandte sich in späteren Jahren dem Film zu, daneben Antoine Pevsner und Naum Gabo in der futuristischen Malerei. In der Bildenden Kunst der Futuristen zeigt sich eine große Parallelität zum Kubismus, der vom Futurismus absurderweise als konservativ bezeichnet wurde.

Das gemeinsame Element der klassischen Avantgarde, zu der Futurismus, Dadaismus und Surrealismus zählen, ist die Intention, die Trennung zwischen Kunst und Lebenspraxis aufzuheben. Während sich Dadaismus und Surrealismus gegen Technologieverherrlichung und Fortschrittsoptimismus stellten, schlug der Futurismus einen Sonderweg ein und suchte nach Formen einer neuen Kunst, die dem modernen technisierten Leben gerecht würden. Die Futuristen verstanden sich als Avantgarde der neuen Zeit, sie wollten, wie es der italienische Futurist Boccioni ausdrückt, einen „Stil, der unsere Epoche der Geschwindigkeit und Gleichzeitigkeit ausdrückt“, kreieren. (zit. n. Murken/Murken 1991, S.95)

Der Futurismus wurde faktisch 1909 vom italienisch und französisch schreibenden Filippo Tommaso Marinetti¹⁶⁴ mit dem *Manifeste du futurisme*¹⁶⁵ im Pariser *Figaro* begründet, zunächst als neue literarische Kunstrichtung, der sich die italienischen Künstler Umberto Boccioni, Carlo Carrà¹⁶⁶, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini und Antonio Saint'Elia anschließen sollten.¹⁶⁷ Ähnlich wie Dadaismus und Surrealismus kann der Futurismus als Manifestkunst bezeichnet werden, zwischen 1909 und 1919 erschienen vorwiegend in Italien zahlreiche Manifeste der Futuristen. Das erste Manifest wurde von der Bühne des Theaters Chiarella in Turin verkündet, um das neue futuristische Zeitalter einzuläuten. In *Die futuristische Malerei – Technisches Manifest*¹⁶⁸ beziehen sich die Futuristen Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini auf die Kundgebung als einem Abgesang der alten Ära:

„Im ersten Manifest, das wir am 8. März 1910 von der Bühne des Theaters Chiarella in Turin verkündeten, drückten wir unseren tiefen Ekel, unsere stolze Verachtung und unsere fröhliche Auflehnung gegen alles Vulgäre, alles Mittelmäßige und gegen den fanatischen und snobistischen Kult des Alten aus, die die Kunst in unserem Land ersticken.“ (Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1910, S.307)

¹⁶⁴ Interessant erscheint hier der biographische Hintergrund des futuristischen Aktionisten: Filippo Tommaso Marinetti wurde 1876 in Ägypten als Sohn eines wohlhabenden Juristen geboren, ab 1893 lebte er in Paris, um dort seine Ausbildung fortzusetzen, zuvor war er von der Jesuitenschule in Alexandria verwiesen worden (vgl. Schmidt-Bergmann 1993, S.53f.).

¹⁶⁵ Marinetti, F.T.: Manifest des Futurismus (1909a). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.75-80.

¹⁶⁶ Carlo Carrà formierte ab 1917 mit dem italienischen Maler Giorgio De Chirico die *Pittura Metafisica*.

¹⁶⁷ Zu den wichtigsten Zentralorganen der Futuristen gehörten Marinettis Zeitschrift *Poesia*, die bereits ab 1905 erschien, sowie ab 1913 die Zeitschrift *Lacerba*. Zeitschriften wie beispielsweise die 1916-1919 unter der Leitung von Pierre-Albert Birot erschienene *Sic* (Sons, Idées, Couleurs, Formes) waren ein Resultat der Suche nach einem neuen Kunstbegriff und des Einflusses der avantgardistischen Strömung des Futurismus. Die futuristischen Tendenzen von *Sic* wurden in Texten wie *Das Loblied des Maschinisten* und *Die Verherrlichung des hektischen Rhythmus der Städte* deutlich.

¹⁶⁸ Boccioni, U./Carrà, C. D./Russolo, L./Balla, G./Severini, G.: Die futuristische Malerei. Technisches Manifest (1910). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.307-310.

Die Futuristen reagierten mit künstlerischen Mitteln auf die Modernisierungsschübe, die die Großstädte erfaßte. Sie sahen sich als Wegbereiter der neuen Zeit und negierten von Anfang an bestehende Tradition wie Konvention und mythisierten stattdessen den technischen Fortschritt. Die Maschine wurde zum zentralen Moment ihrer ästhetischen Auseinandersetzung.

5.2 Hymne an die Maschine

Die Errungenschaften der Moderne in Bezug auf Nachrichten- und Kommunikationstechnik, Transportwesen und Naturwissenschaft wurden von den Futuristen kritiklos glorifiziert. Eisenbahn, Auto und Flugzeug wurden ob ihrer Schnelligkeit und dynamischen Bewegung bewundert, die industrielle und technische Lebenswelt der modernen Großstadt ob ihrer neuen Ästhetik verherrlicht. Die Futuristen machten sich zum Ziel, die veränderte Wahrnehmung in der Kunst des Futurismus umzusetzen. Der Futurismus wandte sich gegen Konservatismus, Mittelmäßigkeit und Zukunftsangst, er verstand sich gleichermaßen als ästhetische wie politische Bewegung. Im Gegensatz zum italienischen Futurismus, der erst in seiner zweiten Phase ab 1922 eine direkte politische Artikulation, eine enge Verbindung zum italienischen Faschismus zeigte, war der russische Futurismus eng mit der Russischen Revolution verbunden. In ihrem Verständnis als Kunstrevolutionäre¹⁶⁹ wollten sie Kunst für das Volk machen. Sie agierten vor allem in den großen kulturellen Zentren Moskau und St. Petersburg und verstanden die „Welt als Maschine“, eine Ansicht, die auch im nachfolgenden russischen Konstruktivismus¹⁷⁰ prägenden Charakter hatte. Die Konstruktivisten verwandten in ihrer architektonischen und plastischen Kunst mit Vorliebe *die* Materialien der Moderne, Glas und Stahl, denn ihrer Meinung nach sollte jedes Kunstwerk eine klare Sprache sprechen.¹⁷¹

Für die Futuristen sollte Technik nicht nur in den Künsten thematisiert, sondern vielmehr selbst zur Kunst aufgewertet werden. Die Forderung nach der vollkommenen Vereinigung von Kunst und Technologie wurde deutlich artikuliert, die Beschleunigung in den Mittelpunkt gerückt, die Welt aus dieser Perspektive neu gedeutet. Die Verherrlichung von Bewegung und

¹⁶⁹ Die Politisierung zeigte sich beispielsweise in Agit-Prop-Zügen durch Rußland, politischen Zeichnungen und Plakaten.

¹⁷⁰ Der russische Konstruktivismus stellt die Fortsetzung des Futurismus dar. Wladimir Tatlin, El Lissitzky und Aleksandr Rodtschenko zählen zu den wichtigsten Vertretern.

¹⁷¹ Während Lenin in seinem Zürcher Exil Kontakt zum dortigen Dadaismus hatte und in intellektuellen Künstlercafés verkehrte, hatte Stalin im Vergleich zu seinem Vorgänger als Kulturförderer mit der russischen Avantgarde wenig zu tun.

Geschwindigkeit stellte für sie eine adäquate Reaktion auf Veränderungen in der Lebenswelt, dem „Verschwinden der gewohnten Lebensräume“ und einer „sich ankündigende[n] universelle[n] Mobilität“ dar. (Schmidt-Bergmann 1993, S.15) Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi und Vinicio Paladini definieren im Manifest *Die mechanische Kunst*¹⁷² aus dem Jahr 1922 die futuristische Kunst als „die angebetete und als Symbol, Ursprung und Lehrmeisterin der neuen künstlerischen Sensibilität angesehene Maschine“, sie beziehen sich hierbei in ihrer Argumentation auf das Gründungsmanifest von 1909, das in „der am meisten von der Maschine beherrschten Stadt Italiens, Mailand“ entstanden ist und die Welt der Kunst in Aufruhr brachte. Die Schönheit des neuen Zeitalters wird von den Futuristen idealisiert, unbeachtet bleibt die Tatsache der Ausbeutung der Arbeiter in der Industrieproduktion. Anstelle der Qualen des arbeitenden Subjekts wird die Schönheit von Stahl und Industriebauten thematisiert:

„Rollen, Schwungräder, Bolzen, Schornsteine, der glänzende Stahl, der Geruch von Schmieröl, der Ozonduft der Elektrizitätswerke, das Keuchen der Lokomotiven, das Heulen der Sirenen, Zahnräder, Ritzel! Die Getriebe reinigen unsere Augen vom Nebel des Unbestimmten. Alles ist scharf, aristokratisch, bestimmt. Der KLARE, ENTSCHIEDENE SINN DER MECHANIK zieht uns unwiderstehlich an! WIR FÜHLEN WIE MASCHINEN, WIR FÜHLEN UNS AUS STAHL ERBAUT, AUCH WIR MASCHINEN, AUCH WIR MECHANISIERT! Die ganz neue Schönheit der schnellen Lastwagen, die mit gewaltigem Getöse, aber sicher und atemberaubend dahinfahren. Die phantastische Architektur der Kräne, der kalte, glänzende Stahl und die bebenden, festen dicken und vergänglichen Buchstaben der Leuchtreklamen erfreuen unsere Augen zutiefst. Das sind unsere neuen geistigen Erfordernisse und die Grundzüge unserer neuen Ästhetik.“ (Prampolini/Pannaggi/Paladini 1922, S. 110f., Hervorhebung im Original)

Die gesamte industrielle Lebenswelt wird von den Futuristen ästhetisiert, sie wollen gar selbst zur Maschine werden. Das neue „menschliche Drama“ besteht ihrer Ansicht nach darin, die Maschine von ihrer Funktionalität loszulösen, um „zum geistigen und uneigennützigem Leben der Kunst aufzusteigen und eine sehr hohe und fruchtbare Inspirationsquelle zu werden.“ (ebd. S.111) Die Maschine wird sexualisiert, wird zum Objekt der Begierde, Eros und Maschine werden in einen direkten Zusammenhang gebracht. Ihr Manifest liest sich an vielen Stellen wie eine einzige Liebeserklärung an die Maschine:

„Die schönen Maschinen haben uns umgeben, sie haben sich liebevoll über uns geneigt, und wir wilden und instinktiven Entdecker jedes Geheimnisses haben uns von ihrem wunderlichen und rasenden Reigen betören lassen. In sie verliebt, haben wir männlich, voll Wollust, von ihnen Besitz ergriffen.“ (ebd.)

¹⁷² Prampolini, E./Pannaggi, I./Paladini, V.: *Die mechanische Kunst* (1922). In: Schmidt-Bergmann, H.: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S.110-112.

Die Maschine wird nicht nur zum sexuellen Fetisch, sie wird gar zur neuen Gottheit, einer neuen Religion der technikgläubigen Gemeinschaft erhoben, eine Gottheit mit Allmachtsfunktion, die gleichermaßen belohnen wie bestrafen kann:

„Die Maschine bestimmt heute den Rhythmus der großen Kollektivseele und der verschiedenen schöpferischen Einzelpersönlichkeiten. Die Maschine gibt den Takt für den Gesang des Genies an. Die Maschine ist die neue, erleuchtende, Gaben spendende und strafende Gottheit unserer Zeit, die futuristisch, d.h. der großen Religion des Neuen ergeben ist.“ (ebd. S. 112)

Die Futuristen nehmen in ihren Manifesten die Nietzscheanische Idee vom „Tod Gottes“ mit größter Begeisterung auf und sehen im technischen Fortschritt und in der Geschwindigkeit die Basis einer neuen Religion des Futurismus, die die konventionelle Religiosität ablösen soll:

„Wenn Beten im Kommunizieren mit dem Göttlichen besteht, so ist Fortbewegung in großer Geschwindigkeit ein Gebet. Heiligkeit des Rades und der Schienen. Man muß auf den Schienen knien, die göttliche Geschwindigkeit anzubeten. Man muß niederknien vor der rotierenden Geschwindigkeit eines Kreiselkompasses: 20 000 Umdrehungen pro Minute, die höchste von Menschen erreichte mechanische Geschwindigkeit.“ (Marinetti zit. n. Schmidt-Bergmann 1993, S.204f.)

Geschwindigkeit und Langsamkeit werden im Futurismus moralisch besetzt, Geschwindigkeit steht für das Reine, Schöne und Gute, Langsamkeit, zu der Marinetti Passivität und Pazifismus zählt, bezeichnet dagegen das Böse und Schmutzige. Die erstrebenswerte Geschwindigkeit setzt er mit Neugierde, Mut, Modernität, Aggression und kriegerischer Haltung sowie Hygiene gleich (vgl. Marinetti zit. n. Schmidt-Bergmann 1993, S.204). Die Futuristen beschreiben in ihren Manifesten einen Geschwindigkeits- und Technikkult in der Funktion einer Ersatzreligion. Ähnlich diagnostiziert es über siebzig Jahre nach ihnen Paul Virilio kritisch für die postmoderne Gesellschaft, in der Technologie verherrlicht und der Machtwillen einer „gewissenlosen“ und „entarteten“ Wissenschaft bestimmend sein werden. Eine künstliche Selektion wird die natürliche ersetzen und das Aufkommen einer technischen anstelle einer mystischen Ordnung den neuen Menschen zum „überreizten Menschen“ mutieren lassen (vgl. Virilio 1994, S.131ff.).

5.3 Die Ästhetik der Geschwindigkeit

Die Futuristen suchten nach einer adäquaten künstlerischen Umsetzungsform für die von ihnen bewunderte Geschwindigkeit. Sprachlich ließ sich Geschwindigkeit

natürlich leichter ausdrücken als in einer bildhaften Darstellung. In seiner bildkünstlerischen Erscheinung kennzeichnet der Futurismus sich durch die Aufhebung der optischen Einheitlichkeit, auf der verschiedene Zustände der Außenwelt, im Nacheinander abgebildet, vereinigt sind (vgl. Träger 1986, S.173). Die futuristischen Maler suchten nach einer Ausdrucksmöglichkeit des Zeitmoments. Die Idee, die Zeit, als eine vierte Dimension zu integrieren, wird Jahrzehnte später erneut in der Performance- und Video-Kunst umgesetzt.

In der Abbildung Giacomo Ballas wird deutlich, daß eine dynamische Darstellung die traditionell eher statische ersetzt, Farben und Formen sich vermischen und somit einer futuristischen Vorstellung einer Ästhetik der Geschwindigkeit entsprechen. In dem Gemeinschaftswerk *Die futuristische Malerei. Technisches Manifest*¹⁷³ setzen sich die Futuristen Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini intensiv mit der Bedeutung der Geschwindigkeit für die futuristische Malerei auseinander:

„Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit. Eine Figur steht niemals unbeweglich vor uns, sondern sie erscheint und verschwindet unaufhörlich. Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum. So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine, und ihre Bewegungen sind dreieckig.“ (Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1910, S.307)

Die futuristische Malerei, von Carlo Carrà als „Malerei mit Explosions- und Überraschungseffekten“ bezeichnet, stellt nicht nur die Dimensionen der Gleichzeitigkeit und Simultaneität bildnerisch dar, sondern wollte eine Möglichkeit schaffen, die gesamte Lebenswelt der Moderne abzubilden. Wie aus dem von Balla gewählten Bildtitel *Geschwindigkeit des Automobils + Licht + Lärm* deutlich wird, sollten beispielsweise auch Geräusche und Gerüche integriert werden.¹⁷⁴

Nicht nur in der futuristischen Malerei, auch im plastischen, literarischen, darstellenden, musikalischen und architektonischen Bereich sowie in der Mode wollten sie ihre Forderungen nach einer neuen aktiven Dynamik radikal umsetzen.

¹⁷³ Boccioni, U./Carrà, C. D./Russolo, L./Balla, G./Severini, G.: Die futuristische Malerei. Technisches Manifest (1910). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.307-310.

¹⁷⁴ Carlo Carrà formuliert diesen Anspruch in poetischer Form: „Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche will: Das Rot, Rooootttt, Knallrooooootttt, das schreit./Das Grün, das nie grün genug ist,/Grüüüüüünnnnnn, das kreischt; das Gelb, das nie explosiv genug ist; das Polenta-Gelb, das Safran-Gelb, das Messing-Gelb./Alle Farben der Geschwindigkeit, der Freude, der Lustigkeit, des fantasievollsten Karnevals, der Feuerwerke, der Café-chantants und der Music-Halls, alle Farben der Bewegung, die zeitlich, aber nicht räumlich gefühlt werden.“ (zit. n. Schulenburg 1992, S.32)

Das Varieté, das Ende des 19. Jahrhunderts als urbane Erscheinung in Großstädten auftrat, wird von den Futuristen sogleich zur adäquaten Kunstform der Elektrizität erhoben. Es entspricht ihrem Anspruch, in der Kunst die „Simultaneität von Geschwindigkeit + Verwandlung“ umzusetzen, denn so Marinetti im Manifest *Das Varieté*¹⁷⁵ aus dem Jahr 1913:

„1. Das Varieté, das gleichzeitig mit uns aus der Elektrizität entstanden ist, hat zum Glück weder Tradition noch Meister oder Dogmen, sondern lebt von Aktualität. 2. Das Varieté dient rein praktischen Zwecken, denn es sieht seine Aufgabe darin, das Publikum durch Komik, erotischen Reiz oder geistreiches Schockieren zu zerstreuen und zu unterhalten. 3. Die Autoren, die Schauspieler und die Techniker des Varietés haben eine einzige Daseinsberechtigung und Erfolgchance: ständig neue Möglichkeiten zu ersinnen, um die Zuschauer zu schockieren. Auf diese Weise sind Stagnation und Wiederholung völlig unmöglich, und die Folge ist ein Wettstreit der Gehirne und Muskeln, um die verschiedenen Rekorde an Geschicklichkeit, Geschwindigkeit, Kraft, Komplikationen und Eleganz zu überbieten.“ (Marinetti 1913, S.37)

Die Rolle des elektrischen Lichtes wird in diesem Manifest signifikant hervorgehoben. Im Varieté „siegte das energiegeladene elektrische Licht, und der weiche und dekadente Mondschein wird besiegt“¹⁷⁶, das elektrische Licht prallt „auf dem falschen Schmuck, dem geschminkten Fleisch, den bunten Röckchen, dem Samt, dem Flitter und dem falschen Rot der Lippen“ zurück, jeden Abend findet erneut die Schlacht „Feuer + Feuer + Licht gegen den Mondschein und die alten Firmamente, jeden Abend Krieg“ statt, „Mut und Tollheit sterben, niemals bleiben nicht stehen und schlafen nicht ein.“ (ebd. S.43ff.)

Für die Futuristen gab es keine Trennung zwischen Kunst und Leben, es gab nicht *die* Bildhauerei, *die* Malerei, *die* Musik oder *die* Literatur¹⁷⁷ respektive *das* Theater. Sie verstanden unter Kunst mehr als untergliederte Kunstgattungen, letztlich existierte nur die futuristische Schöpfung¹⁷⁸. Ihre Lebenskunst verstanden

¹⁷⁵ Marinetti, F. T.: *Das Varieté* (1913). In: Schulenburg, L. (Hg.): *Drahtlose Phantasie. Auf- und Ausrufe des italienischen Futurismus*. Hamburg 1992, S.37-51.

¹⁷⁶ Marinetti bezieht sich inhaltlich auf das von ihm verfaßte zweite Manifest des Futurismus mit dem Titel *Tod dem Mondschein!*, das wie das erste im Jahr 1909 erschienen ist.

¹⁷⁷ Die Futuristen riefen dazu auf, das Ich in der Literatur zu zerstören: „Man muß das ‚Ich‘ in der Literatur zerstören, das heißt die ganze Psychologie. Der durch die Bibliotheken und Museen verdorbene, einer entsetzlichen Logik und Weisheit unterworfenen Mensch ist ganz und gar ohne Interesse. Wir müssen ihn also in der Literatur abschaffen. An seine Stelle muß endlich die Materie treten, deren Wesen schlagartig durch Intuition erfaßt werden muß, was Physiker und Chemiker nie erreichen werden. Über die befreiten Gegenstände und die launischen Motoren müssen die Atmung, die Sensibilität und die Instinkte der Metalle, der Steine, des Holzes usw. erfaßt werden. An die Stelle der längst erschöpften Psychologie des Menschen muß die lyrische Besessenheit der Materie treten.“ (Marinetti zit. n. Schulenburg 1992, S.16f.)

¹⁷⁸ Die Futuristen Corradini und Settimelli sehen diesen künstlerischen Schöpfungsakt ganz realitätsbezogen im ökonomischen Prozeß verortet: „Der Erzeuger von künstlerischer Schöpfungskraft muß am Wirtschaftsleben teilhaben, das die treibende Kraft des gesamten modernen Lebens ist. Das Geld ist einer der großartigsten, brutalsten und solidesten Pfeiler der Wirklichkeit, in der wir leben: es genügt, sich auf es zu berufen, um jede Möglichkeit von Fehlern oder unbestraften Ungerechtigkeiten abzuschalten. Ferner wird eine kräftige Spritze Geschäftsgeist

sie als „Spontaneität und Kraft“, sich selbst als Avantgarde des Neuen, als „die Primitiven einer neuen, völlig verwandelten Sensibilität.“ (Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1910, S.309f.) Die Kunst muß ihrer Meinung nach an die Technik angepaßt werden, nicht umgekehrt, die Technik selbst wird zur Kunst erhoben. Es ging dem Futurismus jedoch weder um eine reine Ästhetisierung der Maschine, noch um eine Negation des Menschen, auch wenn man dies vermuten könnte, sondern vielmehr um eine neue Beziehung zwischen Mensch und Maschine. Das futuristische Denken galt zwar dem technischen Fortschritt, von Interesse war jedoch auch die Rückwirkung auf den Menschen, der Wandel seiner Wahrnehmung und Aktionsfähigkeit durch die Technisierung seiner Lebenswelt. Dem Menschen kommt in diesem reziproken Verhältnis keine größere Bedeutung zu als der Maschine, das Subjekt wird mit dem Objekt gleichgesetzt:

„Unsere neue Anschauung von den Dingen sieht den Menschen nicht mehr als Mittelpunkt des universellen Lebens. Der Schmerz eines Menschen ist für uns genauso interessant wie der einer elektrischen Birne, die leidet, zuckt und die qualvollsten Schmerzensrufe ausstößt, und die Musikalität der Linie und der Falten eines modernen Kleidungsstückes hat für uns die gleiche emotionelle und symbolische Kraft, die der Akt in der Antike hatte.“ (ebd. S.308)

Marinetti erklärt bereits im Gründungsmanifest die Geschwindigkeit zur Ideologie des modernen Lebens und begrüßt diesen Prozeß. Er erkennt, daß Geschwindigkeit die Auflösung von Raum und Zeit bedingt und daß das Phänomen der Geschwindigkeit die moderne Gesellschaft in ihren Strukturen umwälzen wird. Marinetti verweist in seinem Manifest aus dem Jahr 1909 damit auf eine Entwicklung, die das vor ihm liegende Jahrhundert maßgeblich determinieren wird,

„Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte!... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben: Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.“ (Marinetti 1909a, S.77)

Die „neue“ Ästhetik der Maschine und Geschwindigkeit der Futuristen ersetzt die „alte“, als Beispiel benennt Marinetti die Nike von Samothrake, die Siegesgöttin der griechischen Mythologie¹⁷⁹, die als Skulptur der hellenistischen Epoche im Louvre, einem der wichtigen Museen der Hochkultur¹⁸⁰, zu finden ist:

das exakte Bewußtsein seiner Rechte und Pflichten direkt in das Blut des Geistesschaffenden tragen.“ (Corradini/Settimelli zit. n. Schulenburg 1992, S.33f.)

¹⁷⁹ Die Tochter des Titanen Pallas und des Flusses Styx kämpfte mit Zeus gegen die Titanen.

¹⁸⁰ Von Marinetti stammt die provokative Aussage: „Man muß jeden Tag den Altar der Kunst anspeien!“ (Marinetti zit. n. Schulenburg 1992, S.18)

„Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die *Nike von Samothrake*.“ (Marinetti 1909a, S.77)

5.4 Das Spiel mit Geschwindigkeit und Tod

Die Geschwindigkeit wird von den Futuristen sakral besetzt; Naturwissenschaft und Technik werden glorifiziert, denn sie brachten dem modernen Menschen die Geschwindigkeit. Im Geschwindigkeitskult bekommt das Automobil, das Anfang des Jahrhunderts noch ein Luxus-Objekt war, das nur wenige besitzen konnten, einen signifikanten Status: Das Automobil wird zum Symbol der neuen Zeit.

„Der Rausch der hohen Geschwindigkeiten im Automobil ist nichts anderes als die Freude, sich mit der einzigen *Göttlichkeit* vereinigt zu fühlen. [...] Die Explosionsmotoren und die Reifen eines Automobils. Fahrräder und Motorräder sind göttlich. Benzin ist göttlich. Religiöse Ekstase der 100-PS-Motoren. Die Freude beim Schalten von der dritten in die vierte Geschwindigkeit. Die Freude, wenn man aufs Gas tritt, rasselndes Pedal musikalischer Geschwindigkeit. Der Abscheu, den in Schlaf gewiegte Personen provozieren. Der Ekel, den es mir bereitet, mich nachts schlafen zu legen. Jede Nacht bete ich meine Glühbirne an; denn in ihr rast eine wütende Geschwindigkeit.“ (Marinetti zit. n. Schmidt-Bergmann 1993, S.205f., Hervorhebung im Original)

Im Gründungsmanifest beschreibt Marinetti das Auto als ein dem Menschen ähnliches Wesen mit einer ihm innewohnenden Seele. Schließlich wird das Automobil sogar erotisch besetzt: „Wir gingen zu den drei schnaufenden Bestien, um ihnen liebevoll ihre heißen Brüste zu streicheln.“ (Marinetti 1909a, S.75)

Das erste Manifest kann hier weiterhin als Schlüsseltext Aufschluß darüber geben, wie sich die Verbindung zwischen Technik und Tod für die Futuristen darstellt. Marinetti fährt in der Form des Ich-Erzählers fort, die Autofahrt in hoher¹⁸¹ Geschwindigkeit zu beschreiben.

„Ich streckte mich in meinem Wagen wie ein Leichnam in der Bahre aus, aber sogleich erwachte ich zu neuem Leben unter dem Steuerrad, das wie eine Guillotine meinen Magen bedrohte. Der wütende Besen der Tollheit kehrte uns aus uns selbst heraus und jagte uns durch Straßen, abschüssig und tief wie Flußbetten. Hier und da lehrte uns der trübe Schein einer Lampe hinter einem Fenster die trügerische Mathematik unserer vergänglichen Augen verachten. Ich schrie: – Die Witterung, die Witterung allein genügt den Bestien! Und wie junge Löwen verfolgten wir den Tod, der in seinem schwarzen, mit fahlen Kreuzen gefleckten Fell durch den weiten, malvenfarbigen, lebendigen und bebenden Himmel davonsob.“ (ebd. S.75f.)

¹⁸¹ Waren die Futuristen bereits von der Geschwindigkeit der damaligen Automobile von weniger als 30 km/h berauscht, so sollte man sich vor Augen halten, daß heute Autos, die mit 260 km/h über die Autobahn rasen, keine Seltenheit darstellen.

Das Bild des vom Menschen gezähmten Todes, einer zahm gewordenen Bestie, das Marinetti hier beschreibt, verweist auf die Selbstüberhöhung des modernen Menschen, die sich durch das gesamte 20. Jahrhundert ziehen wird. Der Wunsch, die Natur zu besiegen, wird in seiner Beschreibung der waghalsigen Autofahrt ausdrucksstark artikuliert:

„Und wir jagten dahin und zerquetschten auf den Hausschwellen die Wachhunde, die sich unter unseren heißgelaufenen Reifen wie Hemdkragen unter dem Bügeleisen bogen. Der zahm gewordene Tod überholte mich an jeder Kurve und reichte mir artig seine Tatze; manchmal streckte er sich auch auf der Erde mit einem Geräusch knirschender Zähne aus und warf mir aus jeder Pfütze samtweiche, liebevolle Blicke zu.“ (ebd. S.76)

Marinettis Beschreibung des Spiels mit Geschwindigkeit und Tod mündet schließlich in den Unfalltod im Auto, doch anstelle einer Endlichkeit des Körpers steht für ihn die Wiedergeburt und Transformation des Unfallopfers:

„Ich bremste hart und vor lauter Ärger stürzte ich mich, mit den Rädern nach oben, in einen Graben... Oh, mütterlicher Graben, fast bis zum Rand mit schmutzigem Wasser gefüllt! Oh schöner Abflußgraben einer Fabrik! Ich schlürfte gierig deinen stärkenden Schlamm, der mich an die heilige, schwarze Brust meiner sudanesischen Amme erinnerte... Als ich wie ein schmutziger, stinkender Lappen unter meinem auf dem Kopf stehenden Auto hervorkroch, fühlte ich die Freude wie ein glühendes Eisen erquickend mein Herz durchdringen!“ (ebd.)¹⁸²

5.5 Die futuristische Stadt

Der neue Erfahrungsraum der industriellen Großstadt wurde von den Futuristen durchweg positiv bewertet. Skepsis oder Irritation hatten in ihrer Sichtweise keinen Raum, vielmehr bot die moderne Stadt ihrer Ansicht nach zahlreiche Orte, die vom „Göttlichen“ der technischen Innovationen besetzt waren.

„[...] besingen werden wir die vielfarbene, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; besingen werden wir die nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; die Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen, die in der Sonne wie Messer aufblitzen; die abenteuersuchenden Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge.“ (Marinetti 1909a, S.78)

¹⁸² Das Bild des „Automobil-Sarkophages“ taucht auch in Baudrillards *Der symbolische Tausch und der Tod* auf, wenngleich dieser in seiner Interpretation den direkten Bezug zu einer Ökonomie der Ware herstellt (vgl. Baudrillard 1991, S.282). Ein ganz eigener Analysestrang wäre die Untersuchung der weiblichen Metaphorik in Marinettis Beschreibung („mütterlicher Graben“, die Farbe und Konsistenz des Schlammes, die ihn an die Brust seiner afrikanischen Amme erinnert u.ä.).

Die Futuristen wollten nicht nur die vorhandenen urbanen Räume, sondern in einem umfassenden futuristischen Konzept den Lebensraum des modernen Menschen insgesamt futuristisch umgestalten, eine futuristische Architektur sollte ein Maximum an „sakralen Orten“ ermöglichen. Sant’Elia beschreibt im Manifest *Die futuristische Architektur*¹⁸³ die Forderung nach einer futuristischen, neuen Stadt, die ihren Ansprüchen gerecht wird:

„Wir müssen die futuristische Stadt wie einen riesigen, lärmenden Bauplatz planen und erbauen, beweglich und dynamisch in allen ihren Teilen, und das futuristische Haus wie eine gigantische Maschine. [...] DIE HÄUSER WERDEN KURZLEBIGER SEIN ALS WIR. JEDE GENERATION WIRD SICH IHRE EIGENE STADT BAUEN MÜSSEN.“ (Saint’Elia 1914, S.233ff., Hervorhebung im Original)

Nachfolgende kulturelle Bewegungen wie die der Lettristen und Situationisten, aber auch die postmoderne Jugendkultur Techno suchten ähnlich wie die Futuristen nach lustvollen urbanen Konzepten.¹⁸⁴ Giacomo Balla kommt im Manifest *Das futuristische Universum* bereits 1918 zum Ergebnis, daß die urbane Alltagskultur das konventionelle, leblose Kulturverständnis ersetzen muß, denn

„[j]edes Geschäft in einer modernen Großstadt bereitet mehr ästhetisches Vergnügen durch seine eleganten Auslagen mit Gebrauchsartikeln aus dem täglichen Leben und Luxusartikeln als alle hochgepriesenen, traditionellen Ausstellungen. Ein elektrisches Bügeleisen, metallisch weiß, glatt, glänzend, makellos, entzückt das Auge mehr als die kleine nackte Figurine, auf einem formlosen Sockel stehend, der zu diesem Anlaß angestrichen wurde. Eine Schreibmaschine ist architektonischer als Bauprojekte, die in Akademien und Wettbewerben ausgezeichnet wurden. Das Schaufenster einer Parfümerie, mit seinen großen und kleinen Schachteln, seinen großen und kleinen Flaschen, deren helle, futuristische Farben von eleganten Spiegeln vervielfacht werden, das gekonnte und attraktive Design von Damenhandschuhen, die bizarre Erfindungsgabe bei kleinen, vielfarbigen Regenschirm- und Pelzgeschäften, Lederwaren- und Haushaltsgläden; all diese Dinge bereiten dem Auge ein größeres Vergnügen als die tristen, kleinen Gemälde der traditionellen Maler, die an den Nägeln der grauen Wände hängen. (Balla zit. n. Schulenburg 1992, S.53f.)

Kunst wurde zur Lebens- und Alltagskunst erhoben, die futuristische Kunst sollte eine Absage an den leblosen ästhetischen Traditionalismus und die bürgerliche Hochkultur, die sich in Museen verschanzen muß, wie es Marinetti bereits im Gründungsmanifest anschaulich formulierte. Die Geräuschkulisse der industriellen Großstadt wird ausschließlich unter künstlerischem Fokus gesehen, die futuristische Stadt wird zum „Geräuschorchester“ überhöht. Ziel einer futuristischen *Geräuschkunst*¹⁸⁵ sei nun, das Gehör des Menschen auf die Moderne vorzubereiten:

¹⁸³ Sant’Elia, A.: Die futuristische Architektur (1914). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.230-235.

¹⁸⁴ Vgl. spätere Kapitel dieser Arbeit.

¹⁸⁵ Russolo, L.: Die Geräuschkunst (1913). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.235-241.

„Nachdem unsere vervielfältigte Sensibilität futuristische Augen bekommen hat, wird sie endlich auch futuristische Ohren haben. Dann können wir die Motoren und die Maschinen unserer Industriestädte eines Tages aufeinander abstimmen, so daß jede Fabrik in ein berauschendes Geräuschorchester verwandelt wird.“ (Russolo 1913, S.241)

In seinen Erläuterungen einer futuristischen *Geräuschkunst* nimmt Luigi Russolo im gleichnamigen Manifest vieles von dem vorweg, was Jahrzehnte später in der elektronischen Musik durch den Einsatz der Computertechnologie machbar sein wird. Das positiv besetzte Geräusch in seiner Aufwertung zur Kunst diffamiert gleichzeitig die klassische Musik sowie die damalige moderne Musik. Die Geräusch-Töne sollten die herkömmliche Tonalität ersetzen, das Geräusch einer Straßenbahn, eines Motors oder eines Autos böte einen größeren Genuß für den modernen Menschen als die Harmonien der „großen Meister“ der Vergangenheit und Gegenwart. Russolo beschreibt in seinem Manifest die Entwicklung hin zum Geräusch, eine Entwicklung, die im direkten Verhältnis zur modernen Technologie der Maschinen stehe. Die Vergangenheit charakterisiere sich durch Geräuschlosigkeit und „gedämpfte Töne“ – außer gelegentlichen Ausbrüchen von Naturgewalt –, die damalige Gegenwart der Industriestädte im Gegensatz dazu durch Lärm und Lautstärke. Analog habe sich die Musik der Klarheit, Reinheit und Harmonie zur Musik der Maschine, zur modernen *Geräuschkunst* zu verwandeln:

„Heute wird die Musik immer komplizierter. Sie sucht jene Tonkombinationen, die für das Ohr sehr dissonant, fremdartig und herb klingen. Wir nähern uns so immer mehr dem Ton-Geräusch. Diese Entwicklung in der Musik geht parallel mit dem Anwachsen der Maschinen, die überall mit dem Menschen zusammenarbeiten. Nicht nur in der lärmenden Atmosphäre der Großstädte, auch auf dem Lande, das bis gestern normalerweise still war, hat die Maschine heute eine Vielzahl und ein Miteinander von Geräuschen erzeugt, so daß der reine Ton in seiner Spärlichkeit und Eintönigkeit keine Emotionen mehr hervorruft.“ (Russolo zit. n. Schulenburg 1992, S.21)

5.6 Futuristische Kriegsverherrlichung

Schon im Gründungsmanifest neigt Marinetti dazu, den Krieg zu idealisieren. Wie seine Biographie deutlich macht, war es ihm damit sehr Ernst. Bereits fünf Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges appelliert er in diesem Manifest in futuristischer Manier:

„Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.“ (Marinetti 1909a, S.77f.)

Warum die männliche Haltung der Kriegsverherrlichung zwangsweise mit Frauenverachtung korrespondieren muß, wird hier nicht weiter thematisiert. Im nachfolgenden Manifest geht Marinetti ausführlicher auf die von ihm konstruierte Beziehung ein:

„Gewiß, unsere Nerven fordern den Krieg und verachten die Frauen! Sicherlich, denn wir fürchten ihre blumenrankigen, um die Knie am Morgen des Abschieds geschlungenen Arme! Was gehen uns die Frauen an, die häuslichen, die Invaliden, die Kranken und alle klugen Ratgeber? Ihrem unbeständigen, von düsteren Kämpfen zitternden Schlummer und schreckniszerschnittenen Leben ziehen wir den gewaltsamen Tod vor, wir verherrlichen ihn als den einzigen, der des Menschen würdig ist, des Raubtieres würdig ist.“ (Marinetti 1909b, S.81)

Bei solch glühenden Bekenntnissen wundert es nicht, daß viele Futuristen – wie Boccioni, Marinetti, Russolo, Saint’Elia – mit wehenden Fahnen als Freiwillige in den Ersten Weltkrieg einzogen, um mit dem Kriegseintritt Italiens patriotisch für ihr Land zu kämpfen.¹⁸⁶ In gewisser Weise hat der Futurismus den Krieg in seinen Beschreibungen über die „Göttlichkeit“ von Maschinengewehren, Kanonen, Schlachtfeldern und die Hygienefunktion den eigentlichen Krieg literarisch vorweggenommen. Der Erste Weltkrieg war ein einschneidendes Ereignis, zum ersten Mal wurde ein „moderner“ Krieg geführt, der Tod bekam ein „industrialisiertes Antlitz“, neue Waffen wurden eingesetzt, deren Wirkung man nicht einschätzen konnte. Insofern korrespondieren Technologie- und Kriegsverherrlichung, wie sie sich im Futurismus massiv artikulierte spätestens seit diesem Krieg. Während viele Futuristen mit dem Ende des Ersten Weltkrieges geläutert oder tot¹⁸⁷ waren, wird sich in der anschließenden zweiten Phase des Futurismus Marinettis euphorischer Patriotismus und Faschismusbezug bis zu seinem Tod im Jahre 1944 durchziehen.¹⁸⁸ Marinetti stellt sich politisch und literarisch in den Kampf für den italienischen Faschismus Mussolinis, eine literarische Umsetzung seiner politischen Theoreme fand neben den beiden ersten Manifesten auch deutlich in nachfolgenden Werken wie dem „afrikanischen Roman“ *Mafarka le Futuriste*¹⁸⁹ und den Manifesten mit den bezeichnenden Titeln *Jenseits vom Kommunismus* aus dem Jahr 1919 und *Futurismus und Faschismus* aus dem Jahr 1924 statt.

¹⁸⁶ Die Kriegsbegeisterung zu Beginn des Ersten Weltkrieges beschränkte sich jedoch nicht nur auf Splittergruppen, sondern spiegelte eine verbreitete Haltung wider.

¹⁸⁷ Boccioni starb 1916 in Folge eines Sturzes vom Pferd; auch der Soldat Saint’Elia fiel im Krieg. Carrà lernte als Kriegsverwundeter im Lazaret De Chirico kennen und schloß sich dessen *Pittura metafisica* an. 1917 wurden gleichfalls Marinetti und Russolo verwundet (vgl. Schulenburg 1985, S.62f., Schmidt-Bergmann 1993, Murken/Murken 1993, S.96).

¹⁸⁸ So reiste er noch kurz vor seinem Tod zu Mussolini, um seine Gesinnung zu bekunden.

¹⁸⁹ Marinetti, F.T.: *Mafarka le Futuriste. Roman africain*. Paris 1910. Zuerst: Ders.: *Mafarka il futurista. Romanzo*. Milano 1910. Nach dem Erscheinen des Romans wurde im Herbst 1910 ein Sittlichkeitsprozeß gegen Marinetti angestrengt.

Der russische Futurismus unterschied sich in seiner frühen politischen Orientierung deutlich vom italienischen Futurismus, die politische Differenz wird Anfang der 20er Jahre zur unüberwindbaren Kluft.¹⁹⁰ Für Historiker des Futurismus besteht ein unleugbarer Zusammenhang zwischen Futurismus und totalitärem System, ebenso wie eine Korrelation zwischen dem Bauhaus-Stil und der nationalsozialistischen Architektur offensichtlich erscheint (vgl. Schmidt-Bergmann 1993, S.12).

5.7 Der neue Kentaure

Der Futurismus, der an Nietzsches Ideen vom „Tod Gottes“, der großen Gesundheit und des Übermenschen anknüpft, belegte den neuen futuristischen Menschen mit Attributen des jugendlichen Soldatenkämpfers oder einer stets funktionsfähigen Kampfmaschine. Marinetti, der zum Zeitpunkt des ersten Manifestes selbst bereits 33 Jahre alt war, hebt das jugendliche Alter der Futuristen im Gründungsmanifest explizit hervor:

„Die Ältesten von uns sind jetzt dreißig Jahre alt: es bleibt uns also mindestens ein Jahrzehnt, um unser Werk zu vollbringen. Wenn wir vierzig sind, mögen andere, jüngere und tüchtigere Männer uns ruhig wie nutzlose Manuskripte in den Papierkorb werfen. Wir wünschen es so!“ (Marinetti 1909a, S.79)

Im Gemeinschaftsmanifest mit dem Titel *Politisches Programm des Futurismus*¹⁹¹ proklamieren die Futuristen ein Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, daß der Körper wichtiger sei als intellektuelles Wissen, der Körper müsse trainiert und das eigene physische Potential maximiert werden. Der Fortschrittskult bedürfe eines korrespondierenden Körperkultes:

„KULT DES FORTSCHRITTS UND DER GESCHWINDIGKEIT, DES SPORTS, DER PHSYSISCHEN KRAFT, DES WAGEMUTS, DES HEROISMUS UND DER GEFAHR GEGEN KULTURBESESSENHEIT, HUMANISTISCHE AUSBILDUNG, MUSEEN, BIBLIOTHEKEN

¹⁹⁰ In Leo Trotzki's *Der Futurismus ist Ein Brief des Genossen Gramsci* über den italienischen Futurismus abgedruckt. In diesem Brief aus dem Jahre 1922 äußert sich Gramsci kritisch über die Kriegseuphorie der italienischen Futuristen: „Die bedeutendsten Wortführer des Futurismus aus der Vorkriegszeit wurden zu Faschisten, mit Ausnahme von Giovanni Papini, der katholisch wurde und eine Christusgeschichte geschrieben hat. Während des Krieges waren die Futuristen die beharrlichsten Verkünder des ‚Krieges jusqu’au bout‘ und des Imperialismus. Nur ein Faschist, Aldo Palagesci, war gegen den Krieg. [...] Marinetti [...] nahm am Kriege teil als Kapitän des Panzerautobataillons, und sein letztes Buch ‚Der stählerne Alkoven‘ ist eine begeisterte Hymne auf die Panzerautos im Kriege.“ (Gramsci 1922 zit. n. Schulenburg 1992, S.58f.)

¹⁹¹ Marinetti, F.T./Boccioni, U./Carrà, C. D./Russolo, L.: Politisches Programm des Futurismus (1913). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.175-176.

UND RUINEN – ABSCHAFFUNG DER AKADEMIEN UND KONSERVATORIEN. VIELE TECHNISCHE HANDELS-, INDUSTRIE – UND LANDWIRTSCHAFTSSCHULEN.– VIELE INSTITUTIONEN FÜR KÖRPERERZIEHUNG. – TÄGLICHER TURNUNTERRICHT IN DEN SCHULEN. – VORRANG DES TURNENS ÜBER DIE BÜCHER.“ (Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo 1913, S.175, Hervorhebung im Original)

Nur die männliche Jugend ist bei Marinetti in der Lage, derartige Umwälzungsprozesse initiieren zu können, wie sie die Futuristen vor Augen hatten. Während in seinen Manifesten eine offen frauenverachtende Position artikuliert wird, thematisiert im *Manifest der futuristischen Frau*¹⁹² die Futuristin Valentine de Saint-Point den Stellenwert des Sexus aus weiblicher Sicht. Sie hebt gleich im einleitenden Satz ihres Manifestes aus dem Jahr 1912 die Gleichwertigkeit der Geschlechter hervor:

„Die Menschheit ist mittelmäßig. Die meisten Frauen sind den meisten Männern weder überlegen noch unterlegen. Beide sind gleich. Beide verdienen dieselbe Verachtung.“ (de Saint-Point 1912, S.91)

Statt einer Klassifikation in Frauen und Männer spricht sie – und hier nimmt sie eine Position feministischer Forschung, wie sie einige Dekaden später populär werden sollte, vorweg – von „Weibheit“ und „Mannheit“ in jedem Menschen. Ihrer Ansicht nach muß jede Frau „weibliche und männliche Eigenschaften besitzen“, jeder „Mann, der nur Kraft ohne Intuition besitzt, ist Vieh.“ Sie ist sich durchaus bewußt, daß sie mit einer solcher Geschlechtervorstellung ihrer Zeit voraus ist und regt zur Emanzipation der Frau an. Aber „in der Zeit des Weibischen, in der wir leben, ist nur die gegenteilige Übertreibung heilsam“, stellt sie fest, deshalb sollte gleich „die Bestie“ als Ideal der Frauen dienen. Als Gegenbild der „Buhlerinnen am Herd“, die „verführerisch das Blut der Männer und Kinder aussaugen“ formuliert sie das Modell der Kriegerinnen, Kämpferinnen und Herrscherinnen. Als Vorbilder nennt sie beispielhaft die Amazonen, Jeanne d’Arc, Kleopatra und „Kriegerinnen, die wilder kämpfen als die Männer, die Geliebten, die anstacheln, die Zerstörerinnen, die die Schwächsten zermalmen“. De Saint-Point fleht sehnlichst die „nächsten Kriege“ herbei, um wieder Heldinnen auferstehen zu lassen und appelliert an die Frauen, die destruktiven Fähigkeiten, die ihnen als dualem Wesen innewohnen, kriegerisch auszuleben: „Frauen, ihr wart zu lange in Moral und Vorurteilen irrgläubig; kehrt zu eurem erhabenen Instinkt zurück, zur Wildheit, zur Grausamkeit“ (vgl. ebd., S.92ff.). Der nächste Krieg sollte zwei Jahre später beginnen, doch wohl eher zu de Saint-

¹⁹² Saint-Point, V. de: Manifest der futuristischen Frau (1912). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.91-95.

Points Mißfallen konnten die Frauen abermals nur als Sanitäterinnen und Krankenschwestern, nicht aber als Kämpferinnen in ihm agieren.

Das Bild des jugendlichen Soldatenkämpfers wird auch im futuristischen Roman *Mafarka* detailliert entwickelt. Marinetti läßt den Protagonisten Mafarka euphorisch in einem Monolog erklären, nur im frühen leidenschaftlichen Tod erfülle sich die Sinnhaftigkeit des Lebens:

„Lassen wir jede Minute unseres Lebens durch die Taten eines stürmischen Willens erstrahlen, und hofieren wir, von Risiko zu Risiko, ständig den Tod, der mit seinem rohen Kuß die Fragmente unserer sich erinnernden Materie in all ihrer Schönheit verewigen wird. So, nur so, wird künftig das Dasein schöner werden, wenn neue lebendige Formen die verdoppelte Freude unseres großartigen Lebens leben werden. Ich verherrliche den heftigen Tod, der die Jugend krönt, den Tod, der uns ereilt, wenn wir seiner vergöttlichenden Wollust würdig sind!... Wehe dem, der seinen Körper altern und seinen Geist verwelken läßt!“ (Marinetti 1910 zit. n. Schmidt-Bergmann 1993, S.123)

Neben der Verherrlichung eines Todes in jugendlicher Schönheit wird in *Mafarka* das Bild der Körperauflösung in Form einer positiv besetzten Symbiose von Mensch und Maschine eingeführt. Die Metamorphose des jugendlichen Heldenkörpers zur „seelenlosen Maschine“ entsteht im Selbstopfer, ohne das sich das Abbild des neuen Menschen nicht entwickeln kann (vgl. Schmidt-Bergmann 1993, S.139). Im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur*¹⁹³ erläutert Marinetti den futuristischen Wunsch nach Verschmelzung mit der göttlichen Maschine pointiert. Die Trennung zwischen Mensch und Maschine soll aufgehoben werden, um in der Synergie die ersehnte Unsterblichkeit zu erlangen:

„Mit Hilfe der Intuition werden wir die scheinbar unbeugsame Feindschaft besiegen, die unser menschliches Fleisch vom Metall der Motoren trennt. Nach dem Reich der Lebewesen beginnt das Reich der Maschinen. Durch Kenntnis und Freundschaft der Materie, von der die Naturwissenschaftler nur die physikalisch-chemischen Reaktionen kennen können, bereiten wir die Schöpfung des MECHANISCHEN MENSCHEN MIT ERSATZTEILEN vor. Wir werden ihn vom Todesgedanken befreien, und folglich auch vom Tode, dieser höchsten Definition logischer Intelligenz.“ (Marinetti 1912, S.288, Hervorhebung im Original)

In der Metamorphose des sterblichen Menschen zur göttlichen und unsterblichen Maschine soll die Endlichkeit des physischen Körpers unwiderruflich überwunden werden. Der futuristische Mensch soll vor der „Tragödie des Alters“, wie es Marinetti nennt, verschont werden. Im Streben nach der Unsterblichkeit wollten die Futuristen alle Möglichkeiten, die Maschine und Technik ihrer Zeit offerierten, ergreifen, um diesem Ziel möglichst schnell nahe zu kommen. Bereits

¹⁹³ Marinetti, F.T.: Technisches Manifest der futuristischen Literatur (1912). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.282-288.

im ersten Manifest wird von der nahen Zukunft des modernen Kentauren¹⁹⁴ ausgegangen, der „alte“ Mensch sei längst überholt:

„Los, sagte ich, los, Freunde! Gehen wir! Endlich ist die Mythologie, ist das mystische Ideal überwunden. Wir werden der Geburt des Kentauren beiwohnen, und bald werden wir die ersten Engel fliegen sehen!“ (Marinetti 1909a, S.75)

Marinetti führt in *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine*¹⁹⁵ detailliert aus, wie sich die Mensch-Maschine-Symbiose futuristischen Zuschnitts ausgestalten soll. Ausführungen, die sich aus heutiger Sicht als Voraussage dessen lesen lassen, was Jahrzehnte nach Marinetti durch Biotechnologie, Organverpflanzungen und Genforschung in Bezug auf den menschlichen Körper möglicher denn je sein wird: der manipulierte und durch Klonung seriell herstellbare Körper.

Marinettis Fortschrittsoptimismus und sein kritikloser Glaube an die Wissenschaft beschreibt die Vorstellungen einer Menschmaschine oder eines Maschinenmenschen, wie sie in der Kunst seit längerem thematisiert worden sind, jedoch im 21. Jahrhundert einen neuen Bezugsrahmen bekommen könnte. Marinetti stellt das Machbare in keinen ethischen Kontext, sondern sieht als Prototyp des „neuen“ Menschen, den „a-humane[n] und mechanische[n] Mensch“ in „schöner, stahlfarbener Stimmung“; es ist der Prototyp der zeitlos funktionierenden Menschmaschine, die von ihm innig herbeigesehnt wird. Es werden jene „energischen Wesen“ sein, die keine – von ihm als Schwäche ausgelegte – Emotionalität mehr kennen und die, statt sich vom Eros leiten zu lassen und „abends eine süße Geliebte aufzusuchen“, es vorziehen, „morgens mit liebender Sorgfalt dem perfekten Betriebsbeginn in ihrer Werkstatt beizuwohnen.“ (ebd. S.109)

Der Traum, die physiologischen Grenzen des Körpers durch Prothesen zu erweitern ist keineswegs erst mit dem Futurismus entstanden, sondern existiert vielmehr seit der Antike. In diesem Sinne kann die Geschichte der Menschheit gleichsam als eine der steten Erweiterung der Körpergrenzen durch unorganische Materie gelesen werden (vgl. Berr 1989, S.246). Die Entwicklung verlief hierbei über einfache künstliche Prothesen bis hin zum Schöpfungswunsch des modernen Kentauren und zum „überreizten Körpers“ der Beschleunigung, den Virilio

¹⁹⁴ Zentaur oder Kentaur: (wildes) Fabelwesen der griechischen Sage mit menschlichem Oberkörper und Pferdeleib. Ovid beschreibt in seinen *Metamorphosen* den *Kampf der Centauren und Lapithen* (vgl. Ovid 1988, S.278-284).

¹⁹⁵ Marinetti, F.T.: *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine* (ohne Jahr). In: Schmidt-Bergmann, H.: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S.107-110.

gegenwärtig vor Augen hat. So nimmt bereits die frühe Auseinandersetzung der Futuristen mit dem Sujet Mensch und Maschine dessen kulturelle Bedeutung im 20. Jahrhundert vorweg.

„Was immer es sei – es ist Nacht –, wir halten den Abdruck in Händen.“ (Hugo Ball, 1916)

6. Die Motive der Dadaisten

6.1 Dada ist das Nichts gegen den Krieg

Das Zeitalter des „massenindustriellen Krieges“ hatte einen großen Einfluß auf die Kunst der Moderne. Die Avantgardisten suchten eine neue Form der Artikulation, suchten eine „neue“ Kunst jenseits der bestehenden. Dadaismus und Surrealismus, die mit dem Futurismus zur klassischen Avantgarde gezählt werden, lehnten im Gegensatz zu diesem eine Kriegs- und Technologieverherrlichung kategorisch ab. Der Dadaismus verlief fast zeitgleich zum Futurismus, Kubismus¹⁹⁶ und Expressionismus, an dem viele der späteren Dadaisten¹⁹⁷ beteiligt waren. Dada als radikale Antikunst-Bewegung begann Anfang 1916 in Zürich und entwickelte sich in der Folgezeit zu einer internationalen Bewegung. Die wichtigsten Zentren¹⁹⁸ des Dadaismus waren neben Zürich und Berlin, Köln (mit den Hauptvertretern Max Ernst¹⁹⁹ und Johannes Baargeld), Hannover (Kurt Schwitters), Berlin, Paris (André Breton,

¹⁹⁶ Die literarischen und bildnerischen Collagen im Futurismus, Dadaismus und Surrealismus entstanden im Anschluß an die kubistische Bild-Collage. 1913, als der Kubismus durch die Technik des Zerlegens und der Neukonstruktion die Schwelle zur Abstraktion erreicht hatte, formulierte Guillaume Apollinaire programmatisch: „Was den Kubismus von der alten Malerei unterscheidet, ist die Tatsache, daß er nicht mehr eine Kunst der Nachahmung ist, sondern eine Kunst der Vorstellung, die sich zu erheben trachtet bis zur Neuschöpfung.“ (zit. n. Zacharias 1984, S.259)

¹⁹⁷ Dadaisten wie Hans Arp und Hugo Ball beteiligten sich an expressionistischen Zeitschriften, beispielsweise an jenen mit den Titeln *Sturm*, *Revolution* oder *Aktion* (vgl. Korte 1997, S.15). Der elsässische Schriftsteller und bildende Künstler Arp gehörte vor seiner Dada-Zeit dem „Stürmer“-Kreis an, der von jungen Literaten und Studenten getragen und stark von Nietzsche geprägt war.

¹⁹⁸ Daneben gab es weitere in Karlsruhe, Dresden sowie Amsterdam, Barcelona, Budapest, Brüssel, Charkow, Moskau, Prag, Rom, Rostow, Warschau, Wien und Zagreb.

¹⁹⁹ Max Ernst gründete – geprägt von *Cabaret Voltaire* und den Berliner Dadaisten George Grosz und Wieland Herzfelde – zusammen mit Johannes Baargeld und Hans Arp nach dem Krieg, den Dada Köln. Im Vergleich zu den Berlinern verfolgte Ernst primär keine politische Zielsetzung, vielmehr eine künstlerische. Am 20. April 1920 fand die erste Dada-Ausstellung im Kölner Kunstverein statt, die Arp, Baargeld und Ernst gemeinsam organisierten und die Aufsehen evozierte. Die Veranstaltung wurde von Sicherheitsbeamten geschlossen, den Dadaisten wurde ein größeres Gefahrenpotential unterstellt als den „gefährlichen“ Kommunisten (vgl. Richter 1964, S.165f.).

Louis Aragon, Paul Eluard, Francis Picabia u.a.) und New York (Arthur Crows, Marcel Duchamp²⁰⁰, Man Ray, Alfred Kreymborg u.a.).

Fokussiert wird im Folgenden der dadaistische Umgang mit den formulierten Motiven Körper, Maschine und Tod. Die Beschreibung der künstlerischen Praxis der Dadaisten, ihrer Methoden und Techniken, ihrer Provokations- und Verweigerungshaltung als Kunst- und Gesellschaftskritik sowie der unterschiedlichen Politisierung der Teilbewegungen wird ebenso wie der Abriss des historischen Verlaufs der Bewegung themenbezogen erfolgen.²⁰¹

Der Erste Weltkrieg war zur Zeit des *Cabaret Voltaire* und des Berlin-Dada mit seinen Greueln in vollem Gange, insofern läßt sich Dada als symbolischer Ausdruck einer Gegen-Politik, einer Anti-Kriegshaltung deuten. So stellt der Dadaist Richard Huelsenbeck rückblickend fest:

„Unter solchen Umständen war der Dadaismus zeitgebunden und schmerzhaft realistisch. Sein Aufzeigen des Nichts, des Wahnsinns, der Zerstörung leistete eine konstruktive Arbeit. Wir waren keine Politiker, wir waren Literaten und Künstler und konnten uns deshalb nur symbolisch ausdrücken.“ (Huelsenbeck 1957, S.92)

Huelsenbeck interpretiert in seiner Autobiographie *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus*²⁰² den Dadaismus als „eine Gesamtreaktion, eine Antwort der ganzen Persönlichkeit auf die undefinierbare Herausforderung unserer Zeit“. (ebd. S.106) Durch die Projektion des Zeitgeschehens in den Bereich der Kunst sei mit dem Dadaismus „eine Auflösung und Zusammensetzung der Idee des Neuen Menschen“ verwirklicht worden. (ebd. S.55)

²⁰⁰ Marcel Duchamp nahm bereits am Kubismus teil. Er verließ Frankreich 1910 und gestaltete in den Jahren ab 1915 den New York-Dada mit. Huelsenbeck, der in den USA Kontakt zu ihm hatte, schrieb in seinen Memoiren: „In seinem Widerstand gegen die Kunst ahnte Marcel Duchamp Dada voraus. Die Einführung ironischer Elemente in seine Bilder, seine berühmten ‚Ready mades‘ – alles das deutet auf eine dem Dadaismus ähnliche Mentalität.“ (Huelsenbeck 1957, S.138)

²⁰¹ Zur Geschichte des Dadaismus vgl.: Huelsenbeck, R. (Hg.): DADA. Eine literarische Dokumentation (1964). Reinbek bei Hamburg 1994. Richter, H.: Dada – Kunst und Antikunst. Köln 1964. Rubin, W. S. (Hg.): Dadaismus (1968). Stuttgart 1979; Riha, K./Schäfer, J. (Hg.): DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart 1994. Korte, H.: Die Dadaisten. Reinbek bei Hamburg 1997.

²⁰² Huelsenbeck, R. (Hg.): Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden 1957.

Neben den Vereinigten Staaten²⁰³ wurde die Schweiz im Ersten Weltkrieg bevorzugt als Emigrationsort gewählt. Zürich wurde ab 1914 zur kulturellen Heimat für viele Künstler und Intellektuelle aus Frankreich, Deutschland und Rußland, die das Exil suchten und sich dort in den Cafés und Cabarets der Stadt trafen.²⁰⁴ Der Dadaismus als avantgardistische Bewegung beginnt mit dem Zürich-Dada²⁰⁵ und damit faktisch mit der Eröffnung des *Cabaret Voltaire*²⁰⁶ – in der mittlerweile legendären Spiegelgasse – am 5. Februar 1916. In der Stadt auf neutralem Boden wurde niemand durch eine Zensur eingeschränkt und alle Bücher waren zu erwerben. Dichtung, Malerei und Musik standen gleichrangig als Ausdrucksformen nebeneinander. Zu den Mitgliedern des *Cabaret Voltaire* gehörten der junge unbekannte deutsche Dramaturg und Dichter Hugo Ball und dessen Freundin, die Chansonsängerin Emmy Hennings, der elsässische Künstler Hans (Jean) Arp, der Medizinstudent und Dichter Richard Huelsenbeck sowie die beiden Rumänen Tristan Tzara, seines Zeichens Dichter, und der Maler Marcel Janco (vgl. Richter 1967, S.17ff.). Der Maler Paul Klee verbrachte zeitgleich eine längere Periode in Zürich und beeinflusste ebenfalls den Kreis der Zürich-Dadaisten (vgl. Huelsenbeck 1957, S.112). Obwohl das Cabaret bereits fünf Monate später wieder geschlossen wurde, hatte es unbestritten eine bedeutende impulsgebende Funktion.

Am Eröffnungsabend des *Cabaret Voltaire* gab es u.a. eine Lesung von Hans Arp aus Alfred Jarrys *König Ubu*, Zitate von Verlaine, Rimbaud, Baudelaire und aus futuristischen Manifesten, weiterhin eine Ausstellung von Werken von Hans Arp und Marcel Janco, Chansons von Emmy Hennings und verschiedene Lautgedichte²⁰⁷ (vgl. Marcus 1996, S.197; Richter 1967, S.14ff.). Im Laufe der Monate wandelte sich das Programm vom einfachen Vortrag der Fremdtexte hin zu einer spezifischen Dada-Vorführung, in die u.a. auch Tanzvorführungen von Rudolf von Laban und Mary Wigman integriert wurden. Das Publikum des *Cabaret Voltaire*, das bereits mit circa fünfzig Zuschauenden ausverkauft war,

²⁰³ Von den Dadaisten lebten neben Marcel Duchamp Francis Picabia mit seiner Frau Gabrielle Buffet-Picabia während des Ersten Weltkrieges für eine Zeit in New York, wo sich viele Kriegsverweigerer aus Europa sammelten.

²⁰⁴ Zu den prominentesten Exilanten ist Lenin zu zählen. Er war auch im Jahre 1916 als regelmäßiger Gast im *Cabaret Voltaire* anzutreffen. Das Verhältnis Lenins zum Dadaismus sowie mögliche Einflüsse des Dadaismus auf die russische Revolution wird ausführlich dargestellt in der Arbeit von Noguez, D.: *Lenin dada*. Zürich 1990.

²⁰⁵ In der Zeit des Dada Zürich wurden die Zeitschriften *Cabaret Voltaire*, *Dada* und *Zeltweg* herausgegeben.

²⁰⁶ Das *Cabaret Voltaire* hatte eine Vorgeschichte. Hugo Ball und Richard Huelsenbeck verband eine innige Beziehung. Huelsenbeck, der Student (anfänglich Literatur und Kunst und später Medizin) und der Theatermann Ball lernten sich bereits 1912 in München kennen, 1914 folgte der jüngere Huelsenbeck Ball nach Berlin, um dort in den ersten Kriegsmonaten pazifistische Lesungen zu organisieren, wenige Tage nach Eröffnung des Cabarets folgte er ihm nach Zürich.

²⁰⁷ Vgl. Kap. 6.4.

bestand hauptsächlich aus angetrunkenen jungen Studenten und Sensationslustigen, entsprechend wurde der kontroverse Diskurs sowohl mit Kritikern als auch mit Zuschauern nicht nur verbal ausgefochten. Regelmäßig wurde die Einrichtung zerstört, wurden Gläser zerschlagen und Schlägereien ausgetragen (vgl. Huelsenbeck 1957; Marcus 1996, S.197). Hugo Ball schreibt am 26. Februar 1916 folgende Sätze in sein Tagebuch, das später als *Die Flucht aus der Zeit*²⁰⁸ erscheint: „Ein undefinierbarer Rausch hat sich aller bemächtigt. Das kleine Kabarett droht aus den Fugen zu gehen und wird zum Tummelplatz verrückter Emotionen.“ (Ball 1916 in: Huelsenbeck 1994, S.145)

Sowohl im *Cabaret Voltaire* als auch bei Ausstellungen von Marcel Janco, Hans Arp u.a. in der Zürcher *Dada-Galerie* war der Kontakt zwischen Dada-Künstlern und Publikum ein provozierend-direkter. Ihre „Idee der Gesamtkunst“ – die Verwirklichung einer spartenübergreifenden Kunst – wurde in weiten Teilen umgesetzt (vgl. Richter 1967, S.38). Das Verhältnis zwischen Kunst-Produzenten und Rezipienten²⁰⁹ wurde positiv umgestaltet, das sonst übliche hierarchische Verhältnis zwischen Schauspielern (auf der Bühne) und passiven Zuschauenden wurde aufgelöst. Das *Cabaret Voltaire* war Mitmachtheater im eigentlichen Sinne, Unbekannte aus dem Publikum traten auf die Bühne, um Gedichte aufzusagen oder ein spontan vorgetragenes Lied zum Besten zu geben (vgl. Marcus 1996, S.295). Hier fand unwiederholbare Augenblickskunst statt, beispielsweise Text-Rezitationen und Dada-Lyrik im Improvisationsakt.

Mehrere Dada-Veranstaltungen der Zürcher Zeit befaßten sich mit dem Thema Krieg, in denen sie mit künstlerischen Mitteln Kriegskritik übten. „Inmitten der Verwüstungen, inmitten eines Meeres von Feuer, Eisen und Blut“ stellte Zürich einen Zufluchtshafen und „eine Oase des denkenden Menschen“ dar, wie es Marcel Janco im Rückblick pathetisch beschreibt. (Janco zit. n. Korte 1997, S.38) Die Dadaisten litten – so wird es ähnlich von Hans Arp formuliert – „unter der Tobsucht des menschlichen Größenwahns, der mit dem Weltkrieg von 1914 begann.“ (Arp zit. n. Korte 1997, S.42) Sie suchten mit Ironie, Sarkasmus und Zynismus der Zeit der Zerstörung durch den Krieg zu begegnen. In Huelsenbecks Rückblick entspricht die Philosophie Dadas dem Existentialismus eines Jean-Paul Sartre. Das „Nichts“ ersetzte hier das „Etwas“ und der Dadaismus beklagte den Substanzverlust. Er formuliert in einem Vortrag aus dem Frühjahr 1916 die These, daß Dada dem „Nichts gegen den Krieg“ entspreche.

²⁰⁸ Ball, H.: *Die Flucht aus der Zeit* (1927). München 1957.

²⁰⁹ Bei den Dadaisten findet sich bereits der Ansatz der Veränderung des üblichen Produzenten-Konsumenten-Verhältnisses, der sowohl in der Idee des Surrealismus, der Lettristen bzw. Situationisten als auch der Techno-Culture aufgegriffen wird.

„Dies ist das bedeutende Nichts, an dem nichts etwas bedeutet. Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts zu Ende bringen. Wir stehen hier ohne Absicht, wir haben nicht mal die Absicht, Sie zu unterhalten oder zu amüsieren. Obwohl dies alles so ist, wie es ist, indem es nämlich nichts ist, brauchen wir dennoch nicht als Feinde zu enden. Im Augenblick, wo sie unter Überwindung ihrer bürgerlichen Widerstände mit uns Dada auf ihre Fahne schreiben, sind wir wieder einig und die besten Freunde. [...] Es lebe Dada. Dada, Dada, Dada.“ (Huelsenbeck 1994, S.34)²¹⁰

Die Chansonsängerin Emmy Hennings-Ball sang im *Cabaret Voltaire* regelmäßig das dadaistische Soldatenlied *Totentanz*²¹¹ nach der Melodie von *So leben wir*. Ihren Angaben gemäß wurde das Lied auf Postkarten gedruckt und von einem Flugzeug in deutsche Schützengräben geworfen (vgl. Hennings-Ball 1953 in: Huelsenbeck 1994, S.99f.). Der Text des Liedes wurde 1916 von ihrem Mann Hugo Ball verfaßt:

„So sterben wir, so sterben wir./Wir sterben alle Tage./Weil es so gemütlich sich sterben läßt./Morgens noch in Schlaf und Traum/Mittags schon dahin./Abends schon zuunterst im Grabe drin./Die Schlacht ist unser Freudenhaus./Von Blut ist unsere Sonne./Tod ist unser Zeichen und Losungswort./Weib und Kind verlassen wir-/Was gehen sie uns an?/Wenn man sich auf uns nur/Verlassen kann./So morden wir, so morden wir./Wir morden alle Tage/Unsere Kameraden im Totentanz./Bruder, reck dich auf vor mir./Bruder, deine Brust,/Bruder, der du fallen und sterben muß./Wir murren nicht, wir knurren nicht,/Wir schweigen alle Tage,/Bis sich vom Gelenke das Hüftbein dreht./Hart ist unsere Lagerstatt/Trocken unser Brot./Blutig und besudelt der liebe Gott./Wir danken dir, wir danken dir,/Herr Kaiser, für die Gnade,/Daß du uns zum Sterben erkoren hast. Schlafe nur, schlaf sanft und still,/Bis dich auferweckt,/Unser armer Leib, den der Rasen deckt.“ (Ball 1916 in: Riha/Schäfer1994, S.51f.)

Entsprechend der unterschiedlichen nationalen Herkunft vertraten die Zürich-Dadaisten divergierende Positionen, eine einheitliche Dadaismus-Vorstellung gab es nicht. Konsens herrschte jedoch in der einhelligen Ablehnung der Kriegsgegenwart:

„Unser Kabarett ist eine Geste. Jedes Wort, das hier gesprochen und gesungen wird, besagt wenigstens das eine, daß es dieser erniedrigenden Zeit nicht gelungen ist, uns Respekt abzunötigen. Was wäre auch respektabel und imponierend an ihr? Ihre Kanonen? Unsere große Trommel übertönt sie. Ihr Idealismus? Er ist längst zum Gelächter geworden, in seiner populären und seiner akademischen Ausgabe. Die grandiosen Schlachtfeste und kannibalischen Heldentaten?

²¹⁰ Sowohl die Frage nach der Urheberschaft als auch nach der Bedeutung des Wortes „Dada“ war von Anfang an umstritten. Tristan Tzara und Richard Huelsenbeck waren beide hartnäckig der Meinung, das Wort entdeckt zu haben. Zum ersten Mal gedruckt erschien „Dada“ am 15. Juni 1916 in einer Veröffentlichung des Cabarets, kurze Zeit später publizierte Tzara die Zeitschrift *Dada* (vgl. Richter 1964, S.30f.; Greil 1996, S.200). In der *Ersten Dadarede in Deutschland*, die Huelsenbeck im Februar 1918 im Saal der Neuen Sezession hielt, beschreibt er den Dadaismus nicht nur als internationale Bewegung, sondern geht vor allem auch auf die Sogwirkung ein, die maßgeblich von den Dada-Protagonisten ausging: „Wir waren etwas Neues, wir waren die Dadas, Ball-Dada, Huelsenbeck-Dada, Tzara-Dada. Dada ist ein Wort, das in allen Sprachen existiert – es drückt nichts weiter aus, als die Internationalität der Bewegung, mit dem kindlichen Stammeln, auf das man es zurückführen wollte, hat es nichts zu tun.“ (Huelsenbeck 1980, S.107)

²¹¹ *Der Totentanz* erinnert sehr an Ingeborg Bachmanns Gedicht *Alle Tage*, das die Literatin bezogen auf die Massenvernichtung späterer Jahrzehnte verfasste.

Unsere freiwillige Torheit, unsere Begeisterung für die Illusion wird sie zuschanden machen.“ (Ball 1916 in: Huelsenbeck 1994, S.153)

Mit dem Ausklingen des Zürich-Dada trennten sich die Wege der *Cabaret Voltaire*-Mitglieder. Hugo Ball und Emmy Hennings zogen sich aus der Öffentlichkeit ins Tessin zurück und wandten sich religiösen Themen zu.²¹² Tristan Tzara und Hans Arp gingen nach Paris und schlossen sich dort André Breton und dem späteren Surrealismus an. Marcel Janco folgte ihnen dorthin, um dann wieder nach Rumänien zurückzukehren. Als Richard Huelsenbeck Anfang 1917 von Zürich nach Berlin zurückkehrte, fand er ein Berlin vor, das schwer vom Krieg gezeichnet war, viele Freunde waren gefallen oder psychisch angegriffen. Im Januar 1918 wurde durch seine Initiative der *Club Dada* gegründet und damit gleichzeitig der Berlin Dada ins Leben gerufen.²¹³ Zu den Berliner Dadaisten zählen neben Huelsenbeck²¹⁴ George Grosz, Johannes Baader, Raoul Hausmann²¹⁵, die Brüder John Heartfield und Wieland Herzfelde²¹⁶, Walter Mehring, Franz Jung und als eine der wenigen Frauen des Dadaismus Hannah Höch. In der kleinen Szene des Berlin-Dadaismus wurden zwischen 1918 und 1923 bedeutende dadaistische Textmontagen und Collagen hergestellt, sowie weitere Pamphlete und Manifeste. Richard Huelsenbeck differenziert in seinem autobiographischen Roman *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus* zwischen Zürich Dada und Berlin Dada:

„Der so oft verkannte Berliner Dadaismus ist in mancher Beziehung charakteristischer für die dadaistische Idee als der Züricher Dadaismus. Er entstand in einer Zeit, in der man seines Lebens nicht von einer Stunde auf die andere sicher war. Zwischen Schüssen und Schreien um Hilfe proklamierte ich bei Neumann eine neue Welt. Man sollte die symbolische Bedeutung dieses Dichterabends nicht unterschätzen: Eine Handvoll Lyriker, die die Persönlichkeit gegen die metallene Drohung der Kanonen verteidigen. Hier erhob sich der Geist gegen den Ansturm einer mechanischen Welt, das Leben gegen die Erstarrung, die beredte Stille gegen den alles verschlingenden Lärm.“ (Huelsenbeck 1957, S.126f.)

²¹² Ball, der bereits 1926 verstarb, verfaßte neben *Der Flucht aus der Zeit* weiterhin *Das Byzantinische Christentum*.

²¹³ Die wichtigsten Organe der Berliner Dada Zeit waren *Jedermann sein eigener Fußball*, *Die Pleite* und *Der Dada*. Die zentralen Aktionsformen der Berliner Zeit waren das Cabaret und die Dada Soirée mit einem abwechslungsreichen Programm und publikumswirksamer Inszenierung. Der Höhepunkt ist in der Durchführung von Tourneen (als Dada-Mission) und in der Organisation der *Ersten Internationalen Dada-Messe* 1920 zu sehen.

²¹⁴ Huelsenbeck änderte später seinen Namen in Charles R. Hulbeck und lebte als renommierter Psychoanalytiker in New York.

²¹⁵ Hausmann lebte ähnlich wie der ehemalige Architekt Baader, der sich selbst als Ober-Dada und „Präsident des Erdballs“ titulierte, mit seiner Familie am Rande des Existenzminimums (vgl. auch Korte 1997, S.63).

²¹⁶ Herzfelde war der Begründer des späteren *Malik*-Verlags, der zahlreiche Texte russischer Avantgardisten ins Deutsche übersetzen und publizieren ließ.

Eine verkürzte Darstellung – die Futuristen stehen für Kriegsverherrlichung und die Dadaisten für die Ablehnung des Krieges – entspricht nicht dem historischen Sachverhalt. Nicht nur die Futuristen meldeten sich mit dem Kriegseintritt Italiens im Jahr 1915 freiwillig, sondern auch zahlreiche deutsche Intellektuelle und Künstler zogen mit Kriegsbeginn begeistert in den Ersten Weltkrieg.

Die Konfrontation mit dem Krieg war in Berlin eine sehr viel direktere als in der Exilmetropole Zürich. Hierin ist auch die Ursache der stärkeren Politisierung des deutschen Dada zu finden, die sich in der Umsetzung künstlerischer Werke deutlich zeigt. In der Novemberrevolution von 1918 engagierten sich ebenfalls Mitglieder des *Club Dada*, Grosz, Heartfield und Herzfelde standen der neu gegründeten KPD zeitweise sehr nahe.

Die Berliner Dadaisten hielten sich in avantgardistischer Manier für Eingeweihte, die kraft ihrer Klarsicht die Anforderungen der neuen Zeit bewältigen könnten. Sie grenzten sich elitär gegenüber den Nicht-Eingeweihten ab, gleich ob es sich hierbei um eine Abgrenzung von „unechten“ Dadaisten²¹⁷ oder vom Expressionismus handelte, an dem viele Dadaisten zuvor beteiligt waren. Richard Huelsenbeck formuliert 1920 im *Dada. Almanach*²¹⁸ den Anspruch des Dadaismus als alleinige Gegenkunst im Maschinenzeitalter:

„Dada hat die Mechanisierung, die Sterilität, die Erstarrung und das Tempo dieser Zeit in seinen großen Schoß aufgenommen, es ist am Ende nichts anderes und unterscheidet sich in nichts hiervon. Der Expressionismus ist keine Spontan-Aktion. Er ist die Geste der müden Menschen, die aus sich heraus wollen, um die Zeit, den Krieg und das Elend zu vergessen. Hierzu erfanden sie sich die ‚Menschlichkeit‘, gingen skandalierend und Psalmen absingend durch die Straßen, in denen die rollenden Treppen fahren und die Telephonapparate schrillen. Die Expressionisten sind naturabgewandte, müde Menschen, die der Grausamkeit der Epoche nicht ins Gesicht zu sehen wagen. Sie haben es verlernt, tapfer zu sein. Dada ist die Tapferkeit in sich selbst, Dada exponiert sich der Gefahr seines eigenen Todes. Dada stellt sich in die Dinge hinein.“ (Huelsenbeck 1920, S.35f.)

Neben dem Expressionismus ist auch der Einfluß des Futurismus auf den Berlin Dada deutlich spürbar. 1912 fand eine Ausstellung der italienischen Futuristen in Berlin statt. Marinetti, der mit dem Automobil durch die Metropole fuhr und aus dem offenen Wagen Flugblätter als Werbung für die futuristische Ausstellung warf, beeindruckte nachhaltig die Berliner Kunstszene (vgl. Korte 1997, S.23). Walter Mehring, der als junger Gymnasiast die futuristische Ausstellung sah,

²¹⁷ In der Einleitung zum *Almanach* schreibt Huelsenbeck: „In letzter Zeit haben sich viele Verleger aus Geschäftsrücksichten und viele Dichter aus Ehrgeiz des Dadaismus bemächtigt, indem sie durch blödes Gestammel die Aufmerksamkeit der Leute auf sich zu ziehen suchten. Diese Individuen machen aus Dada die Religion ihrer Hysterie, sie verabsolutieren das Nichts ihrer Hohlköpfe. Dada ist eine Angelegenheit für Eingeweihte: quod licet jovi, non licet bovi.“ (Huelsenbeck 1980, S.9) U.a. wurde auch Kurt Schwitters dadaistisches Gedicht *An Anna Blume* abgelehnt mit der Begründung, Schwitters gehöre nicht zu den „wahren“ Dadaisten.

²¹⁸ Huelsenbeck, R. (Hg.): *Dada. Almanach* (1920). Hamburg 1980.

setzte sich in seinen Essays mit technischer Innovation und Urbanität auseinander. Das Mitglied des *Club Dada* beschreibt im Text *Enthüllungen* aus dem Jahr 1920 scharfzünftig die „erste Kolonie Dada“ – *Dadayma*. Ironisch spiegelt Mehring den in der Gesellschaft vorherrschenden Fortschrittsoptimismus wider:

„Mit Riesencomfort (Großluftschiffahrtskanal, automatischen Kirchenorchestrons, heizbaren W.C.'s pp.) vor allem das Wunderwerk moderner Technoplastik die elektrische Reklametrommel! Nach jedem Bum-Bum transparente Ankündigung 5 Meilen im Umkreis sichtbar – spottbillig gleichzeitiger Akkumulationsschluß für dreitausend bewegliche Figuren in allen Gegenden. Man fragt nach Urself! (Universal round sailing electrical) *atour of Dreamland!* Rund durch Dadayama !! (Tickets an der Hauptkasse im Palast Walt Merin) !! Explosionsmotoren. Einphasiger Wechselstrom 11 000 V. Achtung, Drahtleitung nicht berühren! (Elektromassage der lebende Leichnam.) Rechts sehen Sie das Wellblechviertel, zentrifugale Dichterspeisung, 4 Transformatoren für überspannte Gemüter. Links sehen Sie, rechts sehen Sie O Täler weit, o Höhen bis zum Himalaya und Sie landen parterre. Beim Ankersteinbau säbelt der kleine Mörder aus Wachs. (Haben Sie Bettnässen????) Kein Wattverlust. Enorme Stromersparnis.“ (Mehring 1920, S.75)

6.2 Gegen eine entfremdete Welt

Im Dadaismus manifestierte sich – wenn auch in einer lustvollen Variante – die kulturelle Krise. Die Kulturkritik, wie sie von Nietzsche, Lagarde und Langbehn u.a. artikuliert wurde und schnell Reformpädagogik und Jugendbewegung prägte, beeinflusste gleichsam die Künstler der Moderne, die sich gegen eine entfremdete, lebensfeindliche Welt stellen und die verkrustete, bürgerliche Moral auflösen wollten. Auch wenn die Dadaisten die Wissenschaft, die Technik und den Fortschritt der beginnenden Moderne durchaus kritisch sahen, so agierten sie doch in den großstädtischen Zentren²¹⁹, konnten nur dort ihre Netzwerke aufbauen, sich in Cafés, Salons, Galerien und Varietés treffen und eine eigene Subkultur der Bohemien, der Künstler und Intellektuellen etablieren.

Die moderne Avantgarde war bis Ende der zwanziger Jahre ausschließlich in den europäischen Metropolen verortet, die Avantgardisten entsprechen damit dem Typus des großstädtischen Individuums, wie er von Georg Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben*²²⁰ beschrieben wird, der ausgehend von seinen eigenen alltäglichen Erfahrungen in der Metropole Berlin den „überreizten“ Großstadtmenschen Anfang des Jahrhunderts²²¹ charakterisiert:

²¹⁹ Während die Jugendbewegung in ihrem Ansatz die moderne Großstadt kritisch konnotierte.

²²⁰ Simmel, G.: *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903). In: Lichtblau, K. (Hg.): Georg Simmel. Soziologische Ästhetik. Frankfurt/Main 1998, S.119-133. Zuerst veröffentlicht in: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden.* Band 9. Dresden 1903, S.185-206.

²²¹ Paul Virilios Beschreibung des „überreizten Menschen“ Ende des Jahrhunderts zeigt deutliche Analogien zu seinem theoretischen Vorgänger Simmel, der den Großstadtmenschen von 1903 beschreibt.

„Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die *Steigerung des Nervenlebens*, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen. Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens – stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewußtseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes.“ (Simmel 1903, S.119f., Hervorhebung im Original)

Auch wenn sich im Dadaismus eine zeitbezogene Technik-, Fortschritts- wie Wissenschaftskritik deutlich artikuliert und die Dadaisten die bestehende bürgerliche Kunst zerstören wollten, scheint es doch unumgängliches Schicksal jeder formulierten Gegenkunst zu sein, sich im Laufe der Zeit in Hochkultur zu transformieren. Der Dadaismus ist mittlerweile zum Diskurs in Literaturwissenschaft wie Kunst- und Kulturwissenschaft geworden, ist dem von ihm so abgelehnten Akademismus selbst anheim gefallen, obschon die Dadaisten ein Bedürfnis nach Einordnung, Kategorisierung und Stigmatisierung stets negativ bewerteten. In Manifesten wie *Dada ist mehr als Dada*²²² des Berliner Dadaisten Raoul Hausmann wird Wissenschaftssprache wie Wissenschaftsgläubigkeit ironisiert und durch dadaistische Definitionen ad absurdum geführt:

„Nun wird keine Frage häufiger an den Dadaisten gestellt, als diese: was ist Dada, was will Dada, wer hat Dada erfunden? Hier beginnt bereits der Tiefsinn, der das Leben so angenehm macht. Wir wollen auf den dritten Teil der Frage zuerst antworten, um, dem holprigen Weg über das Verstehen nachrüttelnd, doch etwas sichtbar zu machen, einen Anfang, und wäre es auch nur der Anfang von Dada. [...] Wir sehen die exakte Wissenschaft und die Philosophie sich mit der Technik und der Theosophie balgen und hören, daß alles in Progression begriffen sei – aber der [sic!] Spektakel scheint uns uralt und verschimmelt zu sein. Ob Gott oder Tao, Identität und Zahl, Individuum und Ding an sich – für Dada sind dies noch nicht einmal exakt gestellt Fragen, denn Dada ist alles dies zugleich und als ebenso sicher nicht existent bewußt.“ (Hausmann 1921, S.39ff.)

Im gleichen ironischen Gestus wird in diesem späten Manifest ein dadaistischer Diskurs über die Bestimmbarkeit der Identität unternommen: „Soll man nun über die unendliche Individualität oder die endliche Identität in Wut geraten?“ (ebd.

²²² Hausmann, R.: *Dada ist mehr als Dada* (1921). In: Huelsenbeck, R. (Hg.): *DADA. Eine literarische Dokumentation* (1964). Reinbek 1994, S.39-43.

S.41). So mündet die Abhandlung, der eine dada-philosophische Erläuterung über die Dualität von Subjekt und Welt folgt, in ein Fazit völliger Absurdität:

„Ihr feierlichen Griesgräme aber wollt doch irgend etwas Positives über Dada wissen, so sagt ihr: nun, das integrierendste Moment des Dadaismus ist sein Streben vom kosmisch-metaphysisch gefaßten Individuum fort zur Identität der Welt und der unsichtbaren Gesetze. Das Gesetz der Welt liegt in ihrer begrenzten, errechenbaren Unendlichkeit (wie dies in der Mathematik vielleicht zu ermöglichen ist), der Dadaismus ist seine eigene Gegenläufigkeit, er will fort und fort Bewegung, er sieht die Ruhe nur in der Bewegung, und er ist eigensinnigerweise logisch und darum amusikalisch, a-temporär, a-individuell. Er ist die einzige mögliche erreichbare Wirklichkeit; er führt die absolute Freiheit des Individuums zurück aus ihren zwangsläufigen Relationen zur Welt, zum Maß, zur Identität auf ihre Gebundenheit in diesen Relationen.“ (ebd. S.41f.)

In dadaistischen Texten wie dem zitierten von Hausmann artikuliert sich der Verdruß der Dadaisten am unkritischen Technik- und Wissenschaftsoptimismus ihrer Zeitgenossen demonstrativ. Der Dadaismus als „Ergebnis einer geistigen Haltung von Leuten, die an der Zerstörung des Menschen und der Welt verzweifelten und den Glauben an etwas Beständiges, Dauerhaftes verloren hatten“, wollte der Gesellschaft deren Absurdität widerspiegeln. (Duplessis 1992, S.14). Die Dadaisten sahen sich in ihrer Verneinung als Umkehrer der bestehenden Ordnung, anknüpfend an Nietzsches Idee wurde die „Umwertung aller Werte“ erhofft.²²³ Die Tagebucheintragung Hugo Balls vom 6. April 1916 verweist deutlich auf den Kulturpessimismus der Dadaisten. Ball sucht nach einer Erklärung für die von Deutschland ausgehenden Kriegsschrecken, will die deutsche Misere greifbar machen:

„Der Prozeß der Selbstzerrüttung bei Nietzsche. Woher sollten Ruhe und Simplizität denn kommen, wenn nicht ein Unterminieren, ein Abbauen und Aufräumen der verquollenen Basis vorausginge? [...] Der sogenannte Furor Teutonicus, der Haß, der Eigensinn, das Besserwissen, die triebhafte Schadenfreude und Rachsucht geistigen Triumphen gegenüber, das alles sind Folgen einer vielleicht rassenhaften, physiologischen Unfähigkeit, oder aber einer Katastrophe, die den Kern betroffen hat. Wenn man aber das zuverlässige, das spezifische Wesen nicht zu Gesicht bekommt, trotz allen Tastens und Suchens, wie soll man es lieben und pflegen können? [...] Zwei Erdübel haben das deutsche Wesen zugrunde gerichtet: ein falscher Freiheitsbegriff und die pietistische Kaserne. Alle Begeisterung hat man auf einen frömmelnden Abfall vom Einen, alle Bemeisterung auf ein verlogenes Kuschen verwiesen. Die ganze Folge der Entwicklung, der ganze Kulturbegriff wurde so allgemach bis in die Wurzel verstört und verkehrt, ein Palimpsest von Einstellungen.“ (Ball 1916 in: Huelsenbeck 1994, S.151f.)

Für den Aktivist wie Dokumentaristen Richard Huelsenbeck ist Dada im Sinne einer Umkehrung der gültigen Werte und einer bisherigen Ordnung zeitlos, denn Dada

²²³ Vgl. Kap. 3.3.3.

„[...] ist der Protest des geistigen Menschen, der Persönlichkeit, der schöpferischen Einzigkeit, gegen die Vermassung und Vermenschung, die mit einer Umkehrung aller Werte (allerdings anders als Nietzsche dachte) geendet hat. Was gut anfing, ist schlecht fortgeschritten. Dies ist eine Wahrheit, die für alle Zivilisationen unserer Zeit gilt und deshalb unter keinen Umständen nur auf Länder angewandt werden kann, die sich mit Begeisterung in den Prozeß der Entpersönlichung geworfen haben. Dada ist deshalb nicht nur der Kampf des schöpferischen Menschen gegen die Mechanisierung, gegen die Masse, gegen den Komfort, sondern auch gegen die Unmoral, [...] In Dada liegt die Abwendung von einem oberflächlichen Optimismus, die Ablehnung der Idee des Fortschritts, die Wiederannahme der Ewigkeit und des Todes.“ (Huelsenbeck 1957, S.149)

6.3 Dada und Nietzsche: Der neue Mensch

Futurismus, Expressionismus und Dadaismus setzten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in unterschiedlicher Ausprägung mit Nietzsches Philosophie auseinander. Ähnlich wie im Expressionismus, aus dessen Umfeld zahlreiche Dadaisten kamen, wurde auch im Dadaismus die Ambivalenz von resignativer Endzeitstimmung und Aufbruchstimmung artikuliert, die Gesellschaft als eine „zum Tode verurteilte“ deklariert und nach dem neuen Menschen gefragt.

Die Gesellschaft war an einem kulturellen Nullpunkt angekommen, das Subjekt gespalten, der Dualismus in der Welt spiegelte sich im Ich wider. Das Chaos, das die Welt gestaltete, zeigte sich auch in der Kunst. Die künstlerische Schöpfung sei durch die Gegensätze „Ordnung-Unordnung, Ich-Nicht-Ich, Bejahung-Verneinung“ determiniert, formuliert Tristan Tzara im *Manifest Dada*. Das Manifest, das am 23. Juli 1918 in der *Meise* in Zürich verlesen wurde, charakterisiert in einer nahezu apokalyptischen Darstellung das „Schöpferwerk“ des neuen, dadaistischen Menschen, der sich zur Aufgabe machte, zuerst das Alte zu zerstören:

„Ich sage euch: es gibt keinen Anfang, und wir zittern nicht, wir sind nicht sentimental. Wir zerreißen, wütender Wind, die Wäsche der Wolken und der Gebete und bereiten das große Schauspiel des Unterganges vor, den Brand, die Zersetzung. Bereiten wir die Unterdrückung der Trauer vor und ersetzen wir die Tränen durch Sirenen, gespannt von einem Kontinent zum andern. Standarten der intensiven Freude und Witwer der Gifttraurigkeit. [...] Ich zerstöre die Gehirnschubkästen und die der sozialen Organisation: überall demoralisieren, die Hand vom Himmel in die Hölle werfen, die Augen vor der Hölle in den Himmel, das fruchtbare Rad eines Weltzirkus wieder aufrichten in den realen Mächten und der Phantasie jedes Individuums.“ (Tzara 1918 in: Riha/Schäfer1994, S.39f.)

Dadaismus impliziert Zeitkritik. Die Dadaisten sahen sich als Avantgarde im Kampf „gegen die Agonie und den Todestaumel der Zeit“, als Entlarver der doppelbödigen Gesellschaft, deren „Bankrott der Ideen“ sie erklärten. Für die

Dadaisten blieb ein positives Menschenbild für immer zerstört. So sieht Hugo Ball „in pathologischer Weise die Triebe“ hervortreten und „[d]a keinerlei Kunst, Politik oder Bekenntnis diesem Dambruch gewachsen scheinen, bleibt nur die Blague und die blutige Pose.“ (Ball 1916 in: Huelsenbeck 1994, S.158) Auch Tzara übt im *Dada-Manifest*²²⁴ massiv Kritik an der Barbarei des Menschen im Krieg, diffamiert ihn als verlogen, setzt dennoch Hoffnung in dessen Entwicklungsfähigkeit, denn neben aller menschlicher Schlechtigkeit stecke im dualen Wesen eben auch der Keim des Guten:

„Nach dem Gemetzel bleibt uns die Hoffnung auf eine geläuterte Menschheit. Ich spreche immer von mir, da ich nicht überzeugen will, ich habe kein Recht, andere in meinen Fluß mit hineinzuziehen, ich zwingen niemand, mir zu folgen, und jedermann macht seine Kunst nach seiner Art, wenn er die Freude kennt, die in Pfeilen zu den Sternenschichten aufschießt, oder diejenige, die in die Bergwerke mit den Blüten von Leichen oder fruchtbaren Zuckungen hinabsteigt. Stalaktiten: sie überall suchen, in den schmerzwegweiteten Krippen, in den Augen, die so weiß sind wie die Hasen der Engel.“ (Tzara 1918, S.52)

Die verlogene bürgerliche Moral wird von Tzara offengelegt, wird als „wollüstig“ und „übelriechend“ deklariert, als „Schwund wie jede Geißel, die die Intelligenz erzeugt hat“ (ebd. S.57). Die postulierten Ideale einer kirchlich geprägten Moral – Nächstenliebe, Güte und Erbarmen – wurden im Gemetzel, im Abschlachten von Hunderttausenden profanisiert, der Dadaismus stellt diesem „Tripper einer fauligen Sonne, die aus den Fabriken des philosophischen Denkens hervorgegangen ist“ seinen Ekel entgegen. (ebd. S.58) Dada wird zur „Keimblase des neuen Typus Mensch: jenseits des moralischen, christlich-mittelalterlichen Sündenballastes“ erhoben, Dada als „Negation des bisherigen Sinnes des Lebens oder einer Kultur, die nicht tragisch, sondern vertrocknet war.“ (Hausmann 1921, S.43)²²⁵

Die Abstraktion vom neuen Menschen wird im Dadaismus an vielen Stellen aufgenommen. Richard Huelsenbeck thematisiert im Roman *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus* seine Vorstellung. Für ihn ist „[d]er Dadaismus [...] ein Erlebnis unserer Zeit, ein Protest, aber auch eine Unterwerfung“, letztlich ist er „eine Auflösung und Zusammensetzung der Idee

²²⁴ Tzara, T.: *Dada-Manifest* (1918). In: Huelsenbeck, R. (Hg.): *DADA. Eine literarische Dokumentation* (1964). Reinbek bei Hamburg 1994, S.51-58.

²²⁵ So agierte etwa der Exzentriker Johannes Baader vehement als Kritiker der etablierten Kirche, er schockierte mit einer Aktion im Berliner Dom. Am 17. November 1917 unterbrach der Dadaist im Berliner Dom den Pastor und Hofprediger Dryander mit einem autoritätsdiffamierenden Zwischenruf, mit dem er den Pastor lächerlich machte (vgl. Korte 1997, S.71). „DADA WIRD DIE WELT ERRETTEN!“, „ZUR HÖLLE MIT CHRISTUS!“, „WAS BEDEUTET EUCH JESUS CHRISTUS? ER IST GENAU WIE IHR – IHM IST ALLES EGAL!“, „IHR SEID ES, DIE CHRISTUS VERSPOTTEN, ER IST EUCH EGAL!“, „JESUS CHRISTUS IST UNS WURST!“ (Baader zit. n. Marcus 1996, S.303, Hervorhebung im Original) Baaders Aktion zeigt große Analogie zur Gründungstat der Situationisten und zur Kirchenkritik der Surrealisten.

des Neuen Menschen.“ (ebd. S.55) In seinem 1917 in der Zeitschrift *Neue Jugend*²²⁶ erschienenen Essay *Der neue Mensch*²²⁷ gibt Huelsenbeck eine detailliertere Beschreibung des dadaistischen Menschenbildes:

„Der neue Mensch muß die Flügel seiner Seele weit ausspannen, seine inneren Ohren müssen gerichtet sein auf die kommenden Dinge und seine Knie müssen sich einen Altar erfinden, vor dem sie sich beugen können. [...] Ahoi, ahoi, Geißeln und Hussah, Kriege seit Aeonen her und doch Mensch, der neue Mensch, gleichsam aus allen Aschen erstanden, von den Toxinen phantastischster Welten genesen, mit dem Erleben des Proskribierten, Vertierten, mit Kot und den teuflischen Ingredienzien beschmierten Europäer, Afrikaner, Polynesier jeder Art, jeden Geschlechts gesättigt, saturiert, vollgestopft bis zum Ekel: sieh da der neue Mensch. Er hat seine Kraft, die in zwei Vertikalen zum Himmel federt, doch liegt in der Ausbreitung nach oben nichts Gewalttames und die Mystik der Steigerung ist nicht abenteuerlicher als ein *buon giorno* oder ein *felicissima notte*. Der neue Mensch findet sich selbst in ekstatischer Erlösung, er betet sich selbst an, so wie Maria den Sohn anbetet. [...] Der neue Mensch ist nicht neu, weil die Zeit es so will, die Neuorientierung, das Umsichtasten als Blindlinge und Maulwurfsmenschen – er ist nicht die unterirdische Quelle, die auf die Axt des Barbaren wartet, um eine Verwendung zu finden – er ist nicht neu, [...].“ (Huelsenbeck 1917, S.64, Hervorhebung im Original)

Der neue Mensch ist göttlich, er ist für Huelsenbeck „nicht für oder wider, er kennt keine Schmerzen der Polariät, und Nationalitäten bedeuten ihm längst keine Gegensätze mehr.“ (ebd. S.65) Der neue Mensch weiß um die Stärke des Todes, er kennt den Tod, deshalb hat er Furcht vor ihm. In Analogie zu Nietzsches Monolog des „tollen Menschen“ aus dem Jahre 1882²²⁸ kreiert Huelsenbeck eine Rede des neuen dadaistischen Menschen „an seine Jünger und Zuhörer“:

„Warum denkt ihr nicht an den Tod – jenen großen allmächtigen Tod, den Tod der spanischen Stierarena, den Tod der antiken Relieffe, den Tod der Cholera und Beulenpest – warum denkt ihr nicht an ihn, der die Glieder auseinanderreißt und die Familienmitglieder in Mordsucht aufeinander hetzt? Warum denkt ihr an nichts, was die Welt groß und furchtbar macht? Wie? Seid ihr nicht klüger als der kleinste Medizinstudent und naturwissenschaftliche Figurant, der eine physiologische Angelegenheit aus dem Leben der heiligen Mutter macht? Der neue Mensch weiß den Tod zu fürchten um des ewigen Lebens willen; denn er will seiner Geistigkeit ein Monument setzen, er hat Ehre im Leib, er denkt edeler als ihr. Er denkt: *Malo libertatem quam otium servitium*. Er denkt: alles soll leben – aber eins muß aufhören – der Bürger, der Dicksack, der Freßhans, das Mastschwein der Geistigkeit, der Tierhüter aller Jämmerlichkeiten.“ (Huelsenbeck 1917, S.68)

Die Dadaisten kreierten in Nietzscheanischer Manier bedeutungsschwangere Dialoge, Monologe, Essays und Lyrik, in denen eine apokalyptische Endzeitstimmung inszeniert wird. Auch der Terminus Tod wird von den Dadaisten inflationär gebraucht. Richard Huelsenbeck beschreibt beispielsweise in seinem Roman *Dr. Billig am Ende* den tragischen Tod der Protagonistin in symbolüberladendem Dadaismus-Stil :

²²⁶ Die Zeitschrift *Neue Jugend* wurde von den Brüdern Herzfelde/Heartfield herausgegeben.

²²⁷ Huelsenbeck, R. (Hg.): *Der neue Mensch* (1917). In: Ders. (Hg.): *Dada. Eine literarische Dokumentation* (1964). Reinbek 1994, S.63-68.

²²⁸ Vgl. Kap. 3.3.2.

„Die Skelette der Häuser erhoben sich in der Nacht, hier gingen die durchsichtigen Menschen mit schweren rohgezimmerten Särgen auf den Rücken. ‚Ich sage, daß sie einen Meineid geschworen hat‘, sagt neben Billig ein Weib mit ganz unschuldigem Gesicht und weichen, kaum geküßten Lippen. ‚Sie starb zu schnell‘, flüsterte ein alter Mann, ‚zu schnell für die Familie – um 8 war sie im Krankenhaus, als ich um 12 anlätete, sagte man mir, die Ärzte schritten im Augenblick zur Operation – Um 3 – ich schrie ins Telefon – die alte Mutter neben mir konnte es nicht fassen – sei sie gestorben – sie haben einen elenden Ton, einem solche Dinge mitzuteilen.‘ ‚Ich bleibe‘, sagte wieder das Weib, ‚sie hat einen Meineid geschworen. Arno versicherte mir, er habe bemerkt, wie sie ihm verkleidet gefolgt sei, mit einer schwarzen Perücke und einem großen roten Hut.‘ – Wie durch Fenster sah man in das Schicksal Hunderter von Menschen. Drei galizische Juden standen neben Billig. Sie zeigten sich beschmutzte Papiere und sprachen leise aufeinander ein. Billig sah den Mond, als er ausstieg, wie den Bauch eines schwangeren Tieres in ungeheurer Größe auf den Dächern liegen. ‚Er fällt herab‘, sagte der, ‚er fällt herab und zerschmettert die Straße. Es wird Feuersbrünste, Mord und plötzlich Todesfälle geben.‘“ (Huelsenbeck 1921in: Ders. 1994, S.166)

Der Dadaismus war nach Richard Huelsenbeck Repräsentant „einer Geschichtsperiode, die den Zynismus brauchte, um sich umzugestalten“ und „eine Revolte der von vielen Seiten bedrängten Persönlichkeit. Es war der Aufstand gegen die drohende Vermassung, Verdummung, Zerstörung. Es war der Notschrei der schöpferischen Menschen gegen die Banalität.“ (Huelsenbeck 1957, S.134; S.89)

Die Idee des neuen Menschen und ein vehement artikulierter Kulturpessimismus konnte von nicht-deutschen Dadaisten nur schwer nachvollzogen werden, denn die Genese des Dadaismus ist im Kontext deutscher Geschichte zu suchen. Der niederländische Dadaist Theo van Doesburg versuchte beispielsweise in den Jahren 1922/23 in Holland den Dadaismus zu etablieren, doch fehlten hier grundsätzliche politische Rahmenbedingungen, die zuvor den Dadaismus in Zürich und in Berlin geprägt hatten. Der Dada-Feldzug Holland, an dem sich auch Kurt Schwitters beteiligte, scheiterte mangels Nachfrage. Das Ende des Deutschen Reiches und der Erste Weltkrieg initiierten und prägten den Dadaismus, doch auch der Gesellschaft der Weimarer Republik wurde von vornherein als chancenlos angesehen, auch sie war für die Dadaisten längst zum Untergang bestimmt.

6.4 Gegenkunst im Maschinenzeitalter

Die Frage – „Kann die Kunst in unserem Maschinenzeitalter, wo alles, was früher „richtig“ war, auf den Kopf gestellt ist, dieselbe sein?“ – wird von den Dadaisten mit einem klaren Nein beantwortet. Der Dadaismus will dort destruktiv sein „wo neue Werte geschaffen werden sollen, alte weggeräumt werden müssen.“

(Huelsenbeck 1957, S.96) Die Dadaisten agitierten als Literaten, Bildende Künstler, Photographen, aber auch – wie im Fall des *Cabaret Voltaire* – als Musiker- und Sänger(innen). Trotzdem lehnten sie es in ihrem Selbstverständnis ab, eine neue Kunstrichtung formieren zu wollen. Den Dadaisten ging es nicht um eine „neue“ Kunst, vielmehr um die Zerstörung dessen, was als Kunst gehandelt wurde, um eine radikale Gegenkunst. So schufen sie sich für eine begrenzte Zeit eine dadaistische Existenz und lebten eine provokative Haltung gegen das bestehende Werte- und Moralkorsett ihrer Zeit. Der Bedeutungsgehalt des Dadaismus äußert sich daher nicht in den geschaffenen Werken, vielmehr in der Methode und in der Funktion seiner Agitation, als Form einer „praktizierten Radikalkritik“. Die vergleichsweise kleine Gruppe der Dadaisten schuf eine „Ästhetik der Zufallsoperationen“, die diametral zum herrschenden bürgerlichen Kunstverständnis lag und sich im Experimentieren mit innovativen Techniken und Methoden als Collage und Fotomontage, Simultan-Poesie oder *Ready mades* äußerte. Der Dadaismus favorisierte damit „die spontane Aktion vor jeder durchdachten Konstruktion“, eine Idee, die u.a. in den 60ern im Happening und in den Cut-Ups des Beat-Autors William Burroughs²²⁹ wieder aufgenommen wurde. (Träger 1986, S.99) Zufallsästhetik, Augensblickskunst, Aktionskunst und eine inszenierte Irrationalität, wie sie sich in der Vortragskunst dadaistischer Lyrik ausdrückte, waren Teil der dadaistischen Philosophie der Grenzüberschreitung. Lautgedichte²³⁰, Mehrfachcodierung im Simultangedicht sowie das bewußte Spiel mit Symbolen führten das bürgerliche Kunstverständnis, das in ihren Augen mitverantwortlich für die Katastrophe des Ersten Weltkrieges war, ad absurdum.

„Diejenigen, die nicht gewöhnt sind, Handlungen als Symbole zu verstehen, werden nicht aufhören, uns als Wahnsinnige, Verbrecher oder bestenfalls als ‚anmaßende‘ Lümmel zu kritisieren. Wenn man aber geneigt ist, dem ‚tieferen Sinn‘ unserer Handlungen eine Interpretationsmöglichkeit zu geben, muß man (vielleicht mit Erstaunen) zugeben, daß es auf unserer intellektuellen Ebene bisher kaum jemanden gegeben hat, der wie wir mit großem Geschick und ungewöhnlichem Mut konventionelle Erwartungen enttäuscht hat.“ (Huelsenbeck 1957, S.116f.)

Kunst wurde als Mittel gegen die eigenen Ohnmachtsgefühle, gegen den „Wahnsinn der Zeit“, wie es Hans Arp ausdrückt, angesehen. Lediglich Negation und Destruktion blieben dem Dadaismus als Prämissen, um „die zum Tode

²²⁹ Vgl. Kap. 9.

²³⁰ Im Lautgedicht der Dadaisten wurden Worte zu Buchstaben reduziert, „die nicht mehr Sinn und Inhalt sondern Emotionen durch Laute symbolisieren.“ (Huelsenbeck 1957, S.101) Die abstrakte Paradiessprache entstand teilweise auch durch die Integration „archaisch-fremd“ klingender Urlaute, beispielsweise im (Ur-) Lautgedicht *Trabadja-La-Modschere* von Huelsenbeck. Dadaistische Anleihen am Archaischen finden sich neben Lautmalerei und archaischen Silben auch in den Masken-Arbeiten.

verurteilte Gesellschaft“ in ihrer ganzen Destruktivität zu symbolisieren und damit „die banale alltägliche Welt“ zu demaskieren. Während im *Cabaret Voltaire* die Vortragskunst oft als unwiederholbare Augenblickskunst im Mittelpunkt stand, wurden im Dada-Berlin signifikante Collagen und Montagen²³¹ geschaffen. Montage und Collage bezeichnen den Prozeß des HerauslöSENS aus alten Zusammenhängen und des Bauens von Neuem. Die avantgardistischen Techniken werden in allen Kunstgattungen, Musik, Literatur, darstellende Kunst, bildende Kunst, eingesetzt. In der Dekonstruktion und Neukonstruktion sind nicht nur die verwendeten Materialien, sondern gleichfalls die Kunstgattungen untereinander kombinierbar. Gegenstände, die in einer Collage verwendet werden, repräsentieren die banale Alltagskultur. Die Collage als Kunstprodukt „schneidet Produkte der Industriegesellschaft von ihren Gebrauchszwecken ab und macht sie als Gegenstände des ästhetischen Vergnügens wie der Reflexion zugänglich.“ (Zacharias 1984, S.266) Die dadaistische Collage, typischerweise als Klebearbeit aus Papier, aber auch aus jedem anderen Material, wurde generell von allen Dadaisten hergestellt, besonders jedoch von Hans Arp und seiner Frau Sophie Täuber sowie im Hannover-Dada von Kurt Schwitters. Schwitters erfand die sogenannte *Merz-Kunst*²³², mit dem Oberbegriff *Merz* – einem Wortspiel aus der zweiten Silbe des Wortes *Kommerzbank* – bezeichnet Schwitters sowohl seine Kunstprodukte, als auch seine Materialien. Schwitters Collagen bestehen aus Alltagsfragmenten und spiegeln somit das Nachkriegsdeutschland wider. Die Collage galt – obschon keine Erfindung der Dadaisten – als geeignete Ausdrucksform:

²³¹ Als Collage bezeichnet man eine „Technik der zitierenden Kombination von mehr oder weniger heterogenem“ Material bzw. das Ergebnis dessen. Die Collage (franz. Leimen, An- oder Aufkleben) wurde als Technik der Bildenden Kunst in den 20er Jahren auch in die Literatur übernommen. Der Collage-Begriff wird häufig als Synonym für Montage verwendet. Der Begriff Montage (franz. Zusammensetzen, Aufstellen) wurde aus dem technischen Bereich übernommen und zunächst für filmtechnische Verfahren gebraucht (vgl. Träger 1986, S.93; S.350).

²³² Zahlreiche Publikationen, Ausstellungen und Tourneen Schwitters machten seine *Merz-Kunst* bekannt. Da Schwitters auf den politischen Impetus der Berliner Dada-Protagonisten verzichtete, wurde er von Huelsenbeck u.a. zum „unechten“, kommerzialisierten Dadaismus gezählt. Das prominenteste *Merz-Gedicht* Schwitters ist *An Anna Blume*. Es handelt sich hierbei um eine ironische Sprachcollage – analog der Collagentchnik in der Bildenden Kunst –, um ein Liebesgedicht mit integrierter „Preisfrage“. Anna Blume war eine Varieté-Künstlerin, das gleichnamige Gedicht machte die Dada-Lyrik populär und wurde in der Folgezeit immer wieder Gegenstand von Interpretation durch Literaturwissenschaft und künstlerischer Wiederverwertung. Jüngstes Beispiel ist der Erfolgshit *ANNA* der deutschen HipHop Gruppe *Freundeskreis*.

„Es ist klar, daß die Collage viele psychologische und ästhetische Elemente enthält, die man auf den Dadaismus zurückführen kann. Die scheinbare Primitivität (das Zusammenkleben), die Liebe für die Grundfarben, Rot, Blau und Gelb, die neue Raumvorstellung durch die Hinzufügung von Papier, Kork und Drahtstücken (und anderem, dem sogenannten neuen Material) – alles das lag den Dadaisten sehr. Was sie hinzusetzten, war die Ironie.“ (Huelsenbeck 1957, S.110)

Die Montage-Technik kommt im Dadaismus neben der Bildenden Kunst in der Sprache, insbesondere in Simultan-Gedichten, zur Anwendung. Die Technik der Montage wird von Träger als „Aneinanderreihen von Bildern und Situationen aus verschiedenen Sach- und Handlungsbereichen“ definiert, was „diskontinuierliche und assoziative Eindrücke erzeugt.“ (Träger 1986, S.350). Der Dadaist des Berliner Kreises John Heartfield gehörte neben Man Ray zu den ersten, die sich mit der Technik der Fotomontage auseinandersetzten. Richard Huelsenbeck bezeichnet den Dada-Freund Heartfield gar als „den Erfinder der Photomontage“, bei der es sich um weitaus mehr als ein willkürliches

„[...] Zusammenkleben von Teilen verschiedener Photographien handelt. Die Photomontage ist ein Verwandter der Collage, aber noch radikaler als die Collage. Sie gibt sich nicht mit Schönheit zufrieden und ruht nicht selbstzufrieden auf ‚inneren Gesetzen‘. Sie hat einen alltäglichen nüchternen Charakter, sie will lehren und belehren, sie deutet durch Hin- und Herrücken ihrer Teile auf etwas Grundsätzliches, ideologisch und praktisch. Die Photomontage hat deshalb etwas mit dem Leben selbst zu tun.“ (Huelsenbeck 1957, S.121)

In dadaistischen Collagen und Montagen werden nicht nur zufällig gefundene Gegenstände wie Eintrittskarten, Zigarettenpapier u.a., sondern auch Kriegsobjekte integriert, die auf die Sinnlosigkeit des Krieges verweisen. Verwendung finden beispielsweise „Zeitungs-, Illustrierten-, Fotopapier, Inflationsgeldscheine, Kriegsklosettpapier“, aber auch „Krüppelprothesen, ausgestopfte Rumpfe, Schweinsmasken, Militärstiefel.“ (Haenlein zit. n. Korte 1997, S.84) Viele Künstler, die sich dem Dadaismus oder dem Surrealismus anschlossen, konnten eine unmittelbare Kriegserfahrung aufweisen und artikulierten diese in Literatur und Bildender Kunst, beispielsweise ist in Max Ernsts Collage *Das mörderische Flugzeug* die Auseinandersetzung mit dem Krieg deutlich zu sehen. Signifikant sind auch die Collagen einer Hannah Höch sowie Raoul Hausmanns Montage *Mechanischer Kopf – Der Geist unserer Zeit (L'ésprit de notre temps)*, eine Montage, die sich mit dem Mensch-Maschine Verhältnis auseinandersetzt.

Der Berliner Dadaist George Grosz wurde nach einer Zeit als freiwilliger Frontsoldat nervenkrank und später zu einem der größten Kriegsgegner im Dadaismus. Massenvernichtung und Kriegsfolgen stellen die zentralen Themen seiner künstlerischen Arbeit dar. Grosz' Collagen und Montagen spielen gleichermaßen ironisch wie sozialkritisch mit Symbolen der bürgerlichen Kultur,

er liebt es, auf seinen Bildern zu enttarnen, den ganzen Schrecken hinter der bürgerlichen Scheinfassade bloßzustellen. Grosz zeigt eine Welt „des Mordens, eine in Täter und Opfer strikt geteilte Welt“, seine Bilder und Zeichnungen verweisen auf die Gewalt und die Sinnlosigkeit seiner Zeit. (Korte 1997, S.84) Grosz – mit dem Beinamen „der malende Bolschewist“ – spiegelt beispielsweise in der Darstellung Prostituiertes die moralisch verderbte Gesellschaft, in der jede und jeder käuflich sei wider und enttarnt damit die bürgerliche Doppelmoral. Desweiteren setzt er sich mit dem Mensch-Maschine-Thema künstlerisch auseinander, indem er den gesichtslosen Mensch-Automaten oder den amputierten geschlechtslosen Körper in einer kalten, entfremdeten Welt darstellt.²³³

Im Dada New York experimentierte Marcel Duchamp, der aus dem Umkreis des Kubismus kam, neben dem *Ready made* – zu dessen populärsten das Fahrradrad, der Flaschentrockner, die Schokoladenquetsche und das Urinoir²³⁴ zählen – mit sogenannten Automaten. Wie im *Ready made* Fertigteile in einer Komposition eine neue Verwendung finden, stehen die Automaten als absurde „Mechanismen aus maschinellen Teilen.“ (Hess 1995, S.174) Neben Duchamp veröffentlichte auch der zweite bekannte Exil-Franzose Francis Picabia 1915 in einer New Yorker Galerie „Maschinenzeichnungen“ und „Maschinenbilder“.

Auch wenn im Dadaismus Kunst- und Lebenspraxis eine enge Verbindung eingingen und die Demaskierung der bürgerlichen Moral propagiert wurde, ist einzig im Kontext des Dada New York von sexuellen und drogenbesetzten Exzessen die Rede. Die Exilantin Gabrielle Buffet-Picabia, Ehefrau Picabias, beschreibt in *Der ‚Prä-Dadaismus‘ in New York*²³⁵ im Rückblick das Leben der europäischen Kriegsdienstverweigerer des Ersten Weltkrieges in der amerikanischen Metropole:

„Gleich bei unserer Ankunft wurden wir in eine zusammengewürfelte internationale Clique aufgenommen, die die Nacht zum Tage machte und in der sich Kriegsdienstverweigerer aller Stände und Nationalitäten in einem unvorstellbaren Toben von Sexualität, Jazz und Alkohol zusammenfanden. Eben erst dem Schraubstock kriegerischer Gesetze entronnen, glaubten wir uns zunächst in die gesegneten Zeiten völliger Gedanken- und Handlungsfreiheit zurückversetzt – eine Illusion, die übrigens rasch verflog.“ (Buffet-Picabia 1957, S.90)

²³³ Seine Körperdarstellungen weisen eine große Analogie zur futuristischen Kunst, vor allen Dingen zur Malerei von Carrà auf.

²³⁴ 1917 schockierte Marcel Duchamp mit seinem Objekt *Fountain*, einem *Ready made*, das er unterzeichnet mit dem Pseudonym R. Mutt bei einem Ausstellungsgremium einreichte, und das nichts anderes als ein simpler Alltagsgegenstand – ein Pissoir – war. Das *Ready made* wurde vom Gremium einhellig abgelehnt (vgl. Korte 1997, S.112).

²³⁵ Buffet-Picabia, G.: *Der ‚Prä-Dadaismus‘ in New York* (1957). In: Huelsenbeck, R. (Hg.): *DADA. Eine literarische Dokumentation* (1964). Reinbek bei Hamburg 1994, S.85-93.

Abgesehen von der favorisierten Abbildung von Prostituierten bei Grosz zur plakativen Darstellung der bürgerlichen Doppelmoral, wird die Sexualität in der Bildenden Kunst eher ausgeklammert. Auch in der dadaistischen Literatur fehlt die thematische Behandlung der Sexualität weitgehend. Die Nicht-Thematisierung der Sexualität in Bezug auf die Demaskierung der „zum Tode verurteilten Gesellschaft“ muß jedoch auch im Kontext einer generellen Körper- und Lustfeindlichkeit der Zeit gesehen werden, die sich in den anschließenden zwanziger Jahren jedoch ändern sollte.²³⁶

Paul Eluard, der sowohl am Dada Paris als auch am Surrealismus teilnahm, geht in einem spät-dadaistischen Text aus dem Jahre 1922 auf die Rolle des Körpers ein und beschreibt das Bild eines „freien und leeren Körper[s]“, der Zerstörungen brauche. (Eluard zit. n. Huelsenbeck 1994, S.79) In der Agitation des „freien“ Körpers kommt vor allen Dingen auch dem Lachen eine große Bedeutung zu. Die Dadaisten wollten den spontanen Gefühlsausdruck des Lachens gegen Angst und Hoffnungslosigkeit stellen, ähnlich wie die späteren Surrealisten den Humor als künstlerische Technik einzusetzen wußten. Der Dadaist-Aktivist und spätere Chronist Hans Richter definiert die Funktion des Lachens als Form einer Agitationshaltung gegen den Krieg:

„So zerstörten, brüskierten, verhöhnten wir – und lachten. Wir lachten alles aus. Wir lachten über uns selbst, wie über Kaiser, König und Vaterland, Bierbauch und Schnuller. Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst, mit dem wir unsere Anti-Kunst betrieben auf dem Weg zur Entdeckung unserer selbst. Aber das Gelächter war nur der Ausdruck des neuen Erlebens, nicht sein Inhalt und Zweck. Den Radau, die Destruktion, die Anarchie, das Anti – warum sollten wir das zurückhalten?“ (Richter 1964, S.6)

Der Dadaismus zielte auf die Gegenwart, war transparent in seinen Motiven, ganz im Gegensatz zum späteren Surrealismus, der die eigenen Untiefen und das Unterbewußte ergründen wollte. Mit der Programmatik einer anti-künstlerischen Bewegung stellte die Kunst jedoch für beide Bewegungen primär ein Mittel zur Veränderung des Lebens im neuen Maschinenzeitalter dar.

²³⁶ Vgl. auch Kap. 12.1.

„Ein neues Laster wurde geboren, ein weiterer Taumel wurde den Menschen geschenkt: Der Surrealismus, Sohn der Raserei und der Finsternis.“ (Luis Aragon, 1926)

7. Die Motive der Surrealisten

7.1 Von Dada zum Surrealismus

Durch die enge Zusammenarbeit von Francis Picabia, Tristan Tzara, Hans Arp, André Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret und Paul Eluard entstand aus dem Pariser Dadaismus²³⁷ ab 1921/22 im fließenden Übergang der Surrealismus, dessen faktisches Gründungsdatum mit dem *Ersten Manifest des Surrealismus* 1924 zusammenfällt. Die nun entstehende surrealistische Gruppe formierte sich im Kern neben den bereits genannten Breton, Aragon, Eluard im Weiteren aus jungen, künstlerisch ambitionierten Männern Anfang zwanzig wie Philippe Soupault, Jacques Baron, Robert Desnos, Max Ernst, Pierre de Massot, Max Morise, Pierre Unik, Roger Vitrac u.a.. Die Mitglieder wechselten bald, die neue Gruppe bestand aus Malern (u.a. André Masson, Joan Miró, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, Giorgio de Chirico) und Dichtern (u.a. Luis Buñuel, René Char oder Georges Hugnet), die sich um André Breton als Zentrum gruppierten.²³⁸

Der gleichwohl charismatische wie dogmatische Breton wurde zum unbestrittenen Führer der Pariser Surrealisten („Ich *bin* der Surrealismus“). Jeder, der – der Idee nach egalitären – surrealistischen Bewegung untreu wurde und nach Ruhm strebte, wurde der Gruppe verwiesen, beispielsweise Salvador Dalí²³⁹ aufgrund des Vorwurfs, mit dem Faschismus Francos zu sympathisieren, aber auch Max Ernst²⁴⁰ angesichts dessen Annahme des *Großen Preises für Malerei* auf der

²³⁷ Neben der Zeitschrift *Sic* stellten die von Aragon, Breton und Soupault gegründete *Littérature* (1921-24) und die Einmann-Zeitschriften von Picabia (1917-24) die wichtigsten Organe des Pariser Dadaismus dar (vgl. Träger 1986, S.99). Vor allem das Magazin *Littérature* fungierte als Sprachrohr der späteren Surrealisten.

²³⁸ Die historische Darstellung des Surrealismus kann u.a. nachgelesen werden bei Nadeau, M.: *Geschichte des Surrealismus* (1945). Reinbek bei Hamburg 1997. Rubin, W. S.: *Surrealismus* (1968). Stuttgart 1979; Vowinkel, A.: *Surrealismus und Kunst 1919-1925*. Hildesheim/Zürich/New York 1989. Duplessis, Y.: *Der Surrealismus* (1950). Berlin 1992.

²³⁹ Als Dalí 1928 in Paris Breton kennenlernte, sah er in ihm „einen zweiten Vater“: „Damals glaubte ich, mir sei eine zweite Geburt beschieden. Die Gruppe der Surrealisten war für mich eine Art nährenden Placenta, und ich glaubte an den Surrealismus wie an die Gesetzestafeln.“ (Dalí 1981, S.144 zit. n. Hörner 1996, S.132)

²⁴⁰ Wie Dalí war Max Ernst kein Franzose und konnte sich gegenüber Bretons Dogmatismus klarer abgrenzen. Der stark von de Chirico beeinflusste Ernst trug mit seinen Collagearbeiten als „Meister der bizarren Magie“ zur Ausbreitung des französischen Surrealismus bei, stellte bereits in der ersten surrealistischen Ausstellung Exponate, die sich mit zufällig aufeinander treffenden Realitäten beschäftigten, aus.

Biennale in Venedig (vgl. Duplessis 1992, S.16; Nadeau 1997, S.199). Das Prinzip Inclusion und Exklusion²⁴¹ wurde wie bei den späteren Lettristen und Situationisten intensiv ausgelebt.

André Breton brachte neben weiteren Veröffentlichungen das *Erste und Zweite Manifest des Surrealismus* heraus und fungierte bis 1929 als Mitherausgeber der von 1924/25 bis 1933 erschienenen führenden surrealistischen Zeitschrift, die in den ersten Jahren unter dem Namen *Révolution surréaliste* später unter *Le Surréalisme au Service de la Révolution* veröffentlicht wurde und sich inhaltlich mit Berichten von Träumen, automatischen Texten, Selbstmord, Liebe und Revolution beschäftigte. Eine weitere wichtige Zeitschrift erschien ab 1933 in Anlehnung an den mythischen Stiermenschen Minotauros unter dem Namen *Minotaure*. Kunstvoll wurden die Titelseiten der Zeitschrift abwechselnd von Dalí, Picasso, Masson, Chirico wie Duchamp gestaltet.

Zur Verbreitung der surrealistischen Idee wurde in der Rue de Grenelle 15 eigens eine Geschäftsstelle für surrealistische Forschungen, das *Bureau de recherches surréalistes*, eingerichtet. Ausgehend vom Zentrum Paris weitete sich der Surrealismus zu einer internationalen Bewegung aus. Surrealistische Gruppen bildeten sich u.a. in Belgien, Brasilien, Chile, Deutschland, England, auf Martinique, in Mexiko, Japan, Jugoslawien, in Rumänien, Portugal, Spanien sowie in der Schweiz, Tschechoslowakei und in den USA. An der internationalen Surrealisten-Ausstellung in Paris nahmen 1938 vierzehn Länder teil (vgl. Nadeau 1997, S.11; Träger 1986, S.502).

Um 1928 zeigten sich bereits Zerfallserscheinungen der französischen Bewegung, die sich an der Frage nach dem Grad der Politisierung – geistige oder soziale Revolution – festmachten. Faktisch ging die Bewegung mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs zuende, wenngleich sie erst zwanzig Jahre später offiziell aufgelöst werden sollte. Louis Aragon und seine Frau Elsa Triolet waren im Zweiten Weltkrieg in der *Résistance* aktiv und kämpften mit künstlerischen Mitteln gegen Faschismus und Unterdrückung. Das Gros der Surrealisten – wie Dalí, Tanguy, Masson und Breton – verbrachte die Kriegszeit im Ausland (vgl. Nadeau 1997, S.197f.). Breton widmete sich auch während des Zweiten Weltkrieges sowie nach diesem weiter der Suche nach dem Surrealen. Er kehrte 1946 nach Paris zurück, um dort bereits ein Jahr später eine weitere internationale Ausstellung des Surrealismus zu initiieren. Mit dem Tod Bretons im Jahre 1966

²⁴¹ Breton schickte beispielsweise 1929 an alle Mitglieder der Gruppe einen Rundbrief, um diese auf ihre surrealistische Tauglichkeit hin zu überprüfen. In der Folge kam es zu zahlreichen Ausschlüssen. Keine andere künstlerische Bewegung zuvor beharrte so starr auf gesetzten Dogmen.

wird die Auflösung der Gruppe offiziell, der bleibende Einfluß auf die Kunst des 20. Jahrhunderts ist bis heute ungebrochen.

7.2 Die Entdeckung der Surrealität

Die Trennlinie zwischen den Dadaisten und den Surrealisten verlief entlang deren Auseinandersetzung mit dem Unbewußten, der Suche nach dem Surrealen. „Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*“, schreibt André Breton im *Ersten Manifest des Surrealismus*²⁴². (Breton 1996, S.18) Der Terminus Surrealismus – abgeleitet vom Französischen *surréalisme*, von *surréalité*: Überwirklichkeit – verweist gleichsam auf seinen Inhalt. Der Begriff Surrealismus taucht erstmals 1917 bei Guillaume Apollinaire auf, der seinem Stück *Die Brüste des Tiresias (Les Mamelles de Tirésias)* den Untertitel *drame surréaliste* gab.²⁴³ Die Surrealisten waren der festen Überzeugung, daß es ein „Etwas“ hinter den Dingen gebe. Die Überwirklichkeit sei dort vorfindbar, „wo die Einbildungskraft sich frei entfalten kann, ohne vom kritischen Geist gebremst zu werden.“ (Duplessis 1992, S.32) Breton definiert den Surrealismus als

„[...] psychische[n] Automatismus, in den man sich versetzt, um mündlich, schriftlich oder auf irgendeine sonstige Weise das wirkliche Funktionieren des Denkens zum Ausdruck zu bringen. Man steht dabei unter dem Diktat des Denkstroms; jegliche Kontrolle durch die Vernunft fällt ebenfalls weg wie alle ästhetischen oder moralischen Bedenken. Im Sinne eines philosophischen Wörterbuchs definiert, ist Surrealismus der Glaube, daß bestimmte, vor dem Surrealismus nie beachtete Assoziationsformen eine höhere Wirklichkeit hätten; daß der Traum allmächtig sei und das Denken frei ablaufe, ohne für ichhafte Zwecke eingespannt zu sein. Der Surrealismus trachtet danach, alle übrigen psychischen Mechanismen endgültig zunichte zu machen und an ihrer Statt die Hauptprobleme des Lebens zu lösen [...].“ (Breton zit. n. Nadeau 1997, S.63)

Die Surrealisten hinterfragten den Realitätsbegriff, verurteilten Rationalität und Logik und verstanden die Wirklichkeit als „etwas anderes als das, was wir sehen, hören, tasten, riechen, schmecken.“ (Nadeau 1997, S.17) Für sie walten vielmehr unbekannte Kräfte im Menschen, die dessen Denken und Tun steuern und die es zu entdecken galt. Die Surrealisten stellten ihre „magische Welt“ gegen jene vom Nützlichkeitsdenken bestimmte, die sie vorfanden und nicht akzeptieren wollten.

²⁴² Breton, A.: Erstes Manifest des Surrealismus (1924). In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus (1924-1953). Reinbek bei Hamburg 1996, S.9-43.

²⁴³ Der seit 1902 in Paris lebende Dichter Guillaume Apollinaire, mit bürgerlichem Namen Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky, war eng mit Pablo Picasso und Georges Braque befreundet und stand sowohl dem Kubismus als auch dem Symbolismus nahe. Er schrieb gleichfalls für die prä-surrealistische Zeitschrift *Sic*.

Der Alltag in der modernen Großstadt wurde im Surrealismus mystifiziert, um das eigene kulturelle Überleben zu sichern. Louis Aragon beschreibt in *Der Pariser Bauer (Le paysan de Paris)*²⁴⁴, einem der Hauptwerke des französischen Surrealismus, in zahlreichen Anspielungen die Motive der Bewegung. So wird etwa der Phantasie eine signifikante Bedeutung beigemessen. Arragon stellt in diesem Roman das Abstraktum Phantasie gar als körperliches Wesen dar. In Analogie zum Nietzscheanischen „tollen Menschen“ legt er der Personifizierung der Phantasie eine Rede in den Mund.²⁴⁵ Im Monolog der Phantasie wird der Surrealismus als berauschende Droge charakterisiert gleichwie der neue Mensch als derjenige beschrieben, der es riskiert, sich auf das Wagnis Surrealismus einzulassen:

„Man wird noch ungeahnte erstrangige Entdeckungen machen, die einen Menschen schaffen werden, der sich vom heutigen Menschen so unterscheidet, wie ihn – zu seiner großer Trunkenheit – das Wort von den ihn umgebenden stummen Geschöpfen unterscheidet. Was murmelt ihr da vor euch hin? Es geht nicht um Fortschritt: Ich bin nur ein Kokain-Dealer, und ihr müßt in meinem Schnee, eurem Manna, von der Erinnerung bis zur experimentellen Methode, den Rausch des Trugbildes wiedererkennen. Alles fällt in den Bereich der Phantasie, und alles enthüllt Phantasie.“ (Aragon 1996, S.73)

Die Surrealisten glaubten fest daran, der menschliche Geist könne „andere Beziehungen als das Wirkliche erfassen: so ursprüngliche Beziehungen wie den Zufall, die Illusion, das Phantastische und den Traum.“ (Aragon zit. n. Duplessis 1992, S.31) In der Surrealität wird ihrer Ansicht nach jede Dualität aufgehoben, werden unterschiedliche Seinsformen miteinander ausgesöhnt. So hinterfragt Breton im *Zweiten Manifest des Surrealismus*²⁴⁶ aus dem Jahr 1930 die Vorstellung vom Tod auf der Folie einer postulierten Überwirklichkeit:

„Alles läßt uns glauben, daß es einen bestimmten geistigen Standort gibt, von dem aus Leben und Tod, Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mittelbares und Nicht-Mittelbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich erlebt werden. Indessen wird man in den Bemühungen des Surrealismus vergeblich einen anderen Beweggrund suchen als die Hoffnung, eben diesen Standort zu bestimmen.“ (Breton 1996, S.55)

Die Surrealisten strebten danach, einen neuen kollektiven Mythos zu erschaffen.²⁴⁷ Sie beabsichtigten, den Menschen von den Zwängen seiner

²⁴⁴ Aragon, L.: *Der Pariser Bauer* (1926). Frankfurt/Main 1996.

²⁴⁵ Vgl. Kap. 3.3.2 und 6.3.

²⁴⁶ Breton, A.: *Zweites Manifest des Surrealismus* (1930). In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus* (1924-1953). Reinbek bei Hamburg 1996, S.49-99.

²⁴⁷ So unternahmen Breton und Eluard im 1930 erschienenen literarischen Gemeinschaftswerk *Die unbefleckte Empfängnis (L'Immaculée conception)* den Versuch, die menschliche Entwicklung von der Empfängnis bis zum Tod neu zu deuten (vgl. Nadeau 1997, S.82; S.157).

Zivilisation zu befreien, ihn durch eine bewußt inszenierte Verwirrung – die jenseits jeder rationaler Vernunft lag – aufzurütteln. Die surrealistischen Künstler sahen sich hierbei in der Funktion der „Führer der Menschheit auf ihrem Weg zum Ideal.“ (Duplessis 1992, S.114) Wie bereits die Dadaisten vor ihnen artikulierten sie vehement ihr spezifisches Bild des neuen Menschen. Anknüpfend an Nietzsches Übermenschlichen intendierten auch sie

„[...] die Verwirklichung des vollkommenen Menschen. Der Humor wird die Tore öffnen, der Automatismus dazu das Material verschaffen, die Kunst wird seine Sprache sein, die Psychoanalyse wird seinen tiefen Sinn erschließen und die Revolution Möglichkeiten zu einer tatsächlichen Verwirklichung bieten.“ (ebd. S.8f.)

Bei der surrealistischen Suche liegt eine Auseinandersetzung mit der Religion sehr nahe, denn diese übernimmt die Funktion einer Antwort auf die Frage nach dem menschlichen Ursprung, nach einer „höheren Wirklichkeit“, nach einem göttlichen Prinzip hinter den Dingen. Die dritte Ausgabe des Organs *La Révolution surréaliste* widmete sich thematisch der östlichen Religion, den Idealen und Werten des Buddhismus. Die surrealistische Gruppe verfaßte einen Brief an den damaligen Dalai Lama sowie an die „Schulen des Buddha“, denn ihrer Ansicht nach war das „Heil“ in Asien als „Hort aller Hoffnungen“ zu finden. (Desnos zit. n. Nadau 1997, S.83) In diesem Schreiben bekundeten die Surrealisten ebenfalls ihre kritische Haltung zum Fortschrittsoptimismus der westlichen Kultur: „Gleich Euch verwerfen wir den Fortschritt. Kommt! Zerschmettert unsre Häuser.“ (zit. n. Nadeau 1997, S.83)

Die Hippies sollten in den sechziger Jahren ähnlich fasziniert in Scharen in die Zentren der östlichen Religionen strömen, um sich selbst zu entdecken. Die Pariser Künstlergruppe hat bereits Jahrzehnte zuvor Asien zum Gegenmodell der rationalen Welt des Westens erklärt, im östlichen Spiritismus wurden Antworten auf die Fragen vermutet, die die Surrealisten beschäftigten. Im Gegensatz zur logik- und technikgläubigen Gesellschaft, der die jungen Männer angehörten, bestand ihrer Ansicht nach dort die Möglichkeit, jenseits einer Entfremdung und inneren Zerrissenheit des Subjekts „in einer immerwährenden Vereinigung mit dem Wesen der Dinge und dem Geist des Alls, vielleicht nicht in vollkommenem Glück, denn das wäre als Ideal auch zu vulgär, doch zumindest in einer totalen Freiheit“ zu leben. (Nadeau 1997, S.84) Die Erforschung des Surrealen könnte dazu beitragen, sich mit den eigenen inneren Widersprüchen auszusöhnen und die als beengend empfundenen Grenzen des menschlichen Daseins zu verschieben.

Wenngleich die Surrealisten Fortschritt und Wissenschaftsglorifizierung ihrer Zeitgenossen kritisch beäugten, setzten sie sich mit neuen wissenschaftlichen

Erkenntnissen auf konstruktive Weise auseinander, tief beeindruckt von einem Albert Einstein und einem Sigmund Freud. Auf der Suche nach dem Surrealen stießen die Surrealisten schnell auf die Psychoanalyse Freuds, der mit Schriften wie *Die Traumdeutung*, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* und *ZeitgemäÙes über Krieg und Tod* seit der Jahrhundertwende bahnbrechende Erkenntnisse veröffentlichte. Wie Freud rückten die Surrealisten das Triebhafte und Irrationale in den Mittelpunkt ihrer Subjektbetrachtung. Sie knüpften unmittelbar an Freuds Entschlüsselung des Verdrängten durch die Deutung von Traum, Phantasie und Sprache an und folgten der vermuteten Logik des Traumes, Visionäres und Rauschhaftes traten ins Zentrum ihres Interesses. Der Surrealismus hatte nicht den Anspruch, eine neue Kunst²⁴⁸, sondern vielmehr eine intensivere Realität zu schaffen und verfolgte damit ein Ziel, das außerhalb ihrer künstlerischen Ausdrucksformen Schrift und Malerei lag. Es wurde davon ausgegangen, daß der Surrealismus allen zugänglich sei, „insofern sie in sich ein Unbewußtes haben“. (Breton zit. n. Nadeau 1997, S.64) Als Medien – und damit gerade nicht als Selbstzweck – setzten die Surrealisten ihre Techniken wie Traumassoziationen, automatisches Diktat des Unbewußten, Halluzination, Rauscherlebnisse und weitere „künstlerische“ Verfahrensweisen ein. Die Surrealisten brauchten keine spezielle Unterteilung in verschiedene Kunstgattungen, denn „die einzelnen Künste können überhaupt als verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten der gleichen Intuition aufgefaÙt werden“, alle künstlerischen Formen sind gleichwertig und stehen äquivalent als „Ausdruck für das andere Leben des Menschen.“ (Duplessis 1992, S.62f.) Die Kunstkritiker wurden von den Surrealisten verunsichert ob ihrer Behauptung, daß jeder ein surrealistisches Talent zum Malen hätte, denn surrealistisch malen könne jeder, der bereit sei, sich auf dieses Experiment einzulassen. Trotzdem ist eine grobe Unterscheidung zweier Richtungen in der surrealistischen Malerei üblich. Zur subjektiven oder intuitiven Richtung der Malerei werden Francis Picabia und Marcel Duchamp sowie Joan Miró gerechnet, letzterer nach André Breton „der surrealistischste“ seiner Schüler, da er sich dem Automatismus völlig hingab. Zur realistischen Richtung zählen Künstler wie Dalí²⁴⁹ und Magritte, die realistisch

²⁴⁸ Wie bereits bei den Dadaisten handelt es sich um ein Paradoxon, daß der Surrealismus letztlich wieder eine neue Kunstrichtung begründet.

²⁴⁹ Dalí schuf Bilder, in denen alltägliche Gegenstände in irrationaler, traumartiger Sequenz in überraschender Gestalt und außergewöhnlicher Anordnung auftauchen. Der vom italienischen Maler De Chirico stark beeinflusste Dalí beschreibt die von ihm begründete Methode der „kritischen Paranoia“ als aktive, systematisierte Geistestätigkeit unter Einbezug symbolischer Gegenstände ausführlich in seinem 1930 erschienenen Buch *La femme visible*. Er grenzt sich in seiner Methode klar ab zur passiven automatischen Methode in der Bildenden Kunst.

dargestellte Objekte aus ihrem alten Kontext herausnehmen und in einen neuen irrationalen Kontext stellen.

Dem Surrealismus, der generell allen Kunstgattungen offen stand, war kein Gebiet fremd. Die surrealistische Kunstauffassung hatte eine beträchtliche Wirkung auf die Dekoration und Bildhauerei²⁵⁰ sowie die Architektur als weitere Ausdrucksform. Gleichfalls wurde in zahlreichen surrealistischen Veranstaltungen mit heterogenen Darbietungen aus den Bereichen Malerei, Tanz, Musik und Sprechkunst, ähnlich wie im Dadaismus, die „Idee der Gesamtkunst“ umgesetzt und damit das Happening der 50er/60er Jahre vorweggenommen (vgl. Waldman 1993, S.185).

Um aus dem freizusetzenden Potential der kreativen Energien schöpfen zu können, nutzten die Surrealisten tiefenpsychologische Zustände und knüpften somit unmittelbar an Freuds Deutungsrahmen der Psychoanalyse an. Die surrealistische Idee wurde weiterhin gesellschaftstheoretisch fundiert, da eine Vernetzung zwischen Theorie und Praxis für notwendig erachtet wurde. Der Marxismus diente der surrealistischen Avantgarde als Ergänzung ihrer Kunsttheorie. Nach Yvonne Duplessis stellt der Surrealismus damit eine gelungene Synthese aus Marxismus, Psychoanalyse und Metaphysik dar:

„Der Marxismus ist der Schlußpunkt dieser Rückkehr zum Konkreten, denn er stimuliert ihre Hoffnung, den Menschen mit seinen beiden Teilen – Bewußtsein und Unbewußtsein – aussöhnen zu können, deren bisherige Form des Zusammenseins die Antinomie nur noch künstlich verschärfte. Diese Entwicklung des Surrealismus ließe sich durch einen Kegel darstellen, dessen Basis die Metaphysik und dessen Spitze der Marxismus wäre, während die Zwischenzone durch die Psychoanalyse gebildet würde.“ (Duplessis 1992, S.88)

Im Surrealismus wurde Revolution vor allem im Sinne einer abstrakten Idee verstanden. So sehen die Historiker des Surrealismus gerade in der Unentschlossenheit, aus der geistigen eine soziale Revolution zu machen, die Grenzen des Surrealismus. Die Surrealisten waren weniger eine homogene Gruppe denn ein Zusammenschluß von Individualisten und Träumern. Zwar bestand ein Konsens in der Notwendigkeit einer Revolution, unklar war jedoch in welcher Form. Ab 1925/26 stellte sich bei den Surrealisten zunehmend die Frage nach der Ausgestaltung des formulierten Anspruches einer Revolution, die durch ihr geistiges Wirken zu einer Veränderung der Welt führen oder in eine direkte soziale Revolution marxistischen Zuschnitts münden könne. Der Widerspruch zwischen Subjektivem und Objektivem wurde offensichtlich, eine Spaltung nicht

²⁵⁰ Hier sind vor allem die Werke von Alberto Giacometti und Hans Arp zu nennen.

zu verhindern. Der Surrealismus scheiterte somit letztlich an der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik.²⁵¹

7.3 Experimente mit dem Unbewußten

Wie Freud strebten die Surrealisten eine Erforschung unbewusster geistiger Prozesse an und damit eine Persönlichkeitsentwicklung durch die Bewußtwerdung des Verdrängten, in gewissem Sinne eine intensive Selbstanalyse. In Anlehnung an Freud wurde das Bewußte und das Unbewußte nicht notwendig als Widerspruch aufgefaßt, vielmehr als Ergänzung und Einheit. Vor allen Dingen wurde auf die Bedeutung des Unbewußten in Bezug auf dessen Inspirations- und Kreativitätspotential eingegangen. Kunst sollte nur noch im kreativen Schöpfungsakt, der das Surreale freisetzt, geschaffen werden, denn jede Form von Rationalität und Logik verhindere den kreativen Automatismus. Dies setzte jedoch voraus, daß der surrealistische Künstler sich vollständig auf das surrealistische Experiment einließ, sich diesem stellte und nicht von sich selbst ablenkte oder dem vermeintlichen Erwartungsdruck der Außenwelt nachgab, sondern den Mut hatte, sich von dieser Außenwelt abzugrenzen und die damit verbundene Einsamkeit auszuhalten (vgl. Duplessis 1992, S.92). Durch die sogenannte automatische Technik konnte der Surrealist direkten Zugang zur „absoluten Wirklichkeit“ bekommen. Eine automatische Niederschrift²⁵² beinhaltet die direkte schriftliche Aufzeichnung der Botschaften, die das Unbewußte äußert. Die *écriture automatique* als Schreibstil des unbewußten Geistes jenseits von kontrollierter und rationaler Struktur knüpft damit direkt an Freuds Idee der freien Äußerung an. In einem surrealen Selbstversuch des automatischen Schreibens, den Breton im *Ersten Manifest* des Surrealismus

²⁵¹ Im *Zweiten Manifest* wendet sich Breton, der zwischen 1927 und 1937 selbst Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs war, explizit gegen die Kommunistische Partei, die KPF, er räumt jedoch ein, daß das Ziel der surrealistischen Revolution auch eine „soziale Revolution“ einschließe. Louis Aragon und Breton trennten sich endgültig nach der sogenannten „Affaire Aragon“ im Jahr 1932. Aragon entschied sich als einer der wenigen für eine politische Literatur sowie für einen stringenten politischen Kampf.

²⁵² Die automatische Niederschrift ist keine Erfindung der Surrealisten, wenngleich sie hier eine Neuentdeckung bzw. Neubewertung erfährt. Sie wurde bereits von Achim von Arnim eingesetzt, um sich nicht dem Druck der ewigen Reflexion auszusetzen. Der Begriff der „écriture automatique“ bzw. des „automatischen Schreibens“ wurde um die Jahrhundertwende von Pierre Janet, einem Psychiater im Rahmen seiner therapeutischen Versuche verwandt (vgl. Duplessis 1992, S.45; Korte 1997, S.133).

beschreibt, erzeugt sein Unbewußtes beispielsweise den Satz „Da ist ein Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wird“.²⁵³ (Breton 1996, S.23)

Die Surrealisten aus dem Kreise um Breton und Soupault, die bereits 1919 gemeinsam den surrealistischen Text *Die magnetischen Felder*²⁵⁴ im neu entdeckten automatischen Verfahren verfaßten, waren begeistert von deren Experimenten. In der Folgezeit entstanden zahlreiche automatische Texte, ab 1930 auch vermehrt automatische Zeichnungen. Nicht nur in der Bildenden Kunst und in der Literatur wurde das Unbewußte zur künstlerischen Quelle, vielmehr konnte eine automatische Kunst prinzipiell auf alle Kunstbereiche angewandt werden, wie beispielsweise im automatischen Photographieren eines Man Ray und im Skulptieren bei Picasso deutlich wird.

Vor dem Unbewußten hat das Axiom der *Egalité* seine Gültigkeit. Die Künstler des Surrealismus lehnten damit den Talentbegriff rigoros ab, jeder Mensch trage die Fähigkeit in sich, zum „Empfänger“ und zur „bescheidenen Registriermaschine“ zu werden, die sich in den Dienst des surrealen Geistes stellt (vgl. Breton 1996, S.28). Die im automatischen Verfahren entstandenen Texte jenseits von kontrollierter und rationaler Struktur sollten der Idee nach nicht mehr nachbearbeitet werden.²⁵⁵ Breton beschreibt die automatisch ausgelösten Sätze als „poetische Elemente ersten Ranges“ sowie als „Worte wie in die Kulissen gesprochen“; bewußt will er sich in den Zustand eines Geisteskranken, für den die Trennung zwischen Wirklichkeit und Imaginärem aufgehoben ist, versetzen. Ein derartig kreatives Potential wäre seiner Meinung nach im vollbewußten Zustand nicht möglich, da die innere Zensur sofort eine aktive Selektion betreiben würde, wäre „er wach und klar denkend, würde er voll Schrecken diesen bösen Weg verlassen.“ (Breton zit. n. Duplessis 1992, S.43ff.)

²⁵³ Hier stoßen wir erneut auf das Bild des zerstückelten Körpers (vgl. Kap. 2.5). Im *Ersten Manifest* beschreibt Breton im weiteren die Technik der *écriture automatique* als ein Spiel des unbewußten Geistes und gibt präzise Anweisungen zur Nachahmung: „Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. [...] Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. [...] Fahren Sie so lange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit des Raumes. Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, daß Sie es an Unaufmerksamkeit haben fehlen lassen – brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab.“ (Breton 1996, S.29f.)

²⁵⁴ Soupault, Ph./Breton, A.: *Die Magnetischen Felder* (*Les champs magnétiques*, 1920). München 1981.

²⁵⁵ Die wichtigsten Textcollagen, die in der Anwendung des passiven Automatismus in der Literatur entstanden, waren hierbei Eluards *Hauptstadt der Schmerzen* (*Capitale de la douleur*, 1926), Aragons *Der Pariser Bauer* (*Le paysan de Paris*, 1926) und Bretons *Nadja* (1928).

In der sechsten Ausgabe des surrealistischen Organs *Minotaure* vom Dezember 1931 stellt Breton u.a. die automatischen Niederschriften eines 14-jährigen Mädchens vor, das in Anlehnung an Alice im Wunderland als „nouvelle Alice“ tituiert wird. Für Breton besteht eine direkte Korrelation zwischen dem Wunderbaren und der Jugend, den Texten des Mädchens wird damit eine besondere Aussagekraft beigemessen.²⁵⁶

Die automatische Technik in Reinform wurde nur selten praktiziert, weder in der Literatur noch in der Malerei, in der die Entwicklung in Richtung Symbolismus verlief. Selbst im engsten Kreise der Surrealisten wurde die automatische Niederschrift nicht von allen begeistert angewandt. Aus heutiger Sicht läßt sich ein künstlerischer Gehalt dieser Texte generell anzweifeln, ein solcher war jedoch – zumindest von der Theorie her – auch nicht intendiert.

Die surrealistische Künstlerin Unica Zürn, die mit Carl Einstein und Peter Weiss zum deutschsprachigen literarischen Surrealismus gezählt werden kann, entwickelte in ihrer Anagramm-Methode eine modifizierte Variante des automatischen Schreibens. Das Anagramm geht hierbei in seinem Ursprung auf die Sprachforschung eines Ferdinand de Saussure zurück: durch die Neukombination von Phonemen entsteht neuer Sinn. Die Intention der Anagramme liegt somit in der Destruktion und Neukonstruktion der Sprache. In diesem analytischen Verfahren werden aus einem geschriebenen Satz ohne bewußte Steuerung neue Wörter und Sätze gebildet. Ein geeigneter Satz kann nach Zürn nur „gefunden“ werden. In ihrem autobiographischen Roman *Der Mann im Jasmin. Eindrücke einer Geisteskrankheit*²⁵⁷ findet die Protagonistin beispielsweise den symbolbeladenen Satz „Ihr hättet Eure Augen ausgerissen“. Das Anagramm, das Zürn daraus entwickelt lautet: „Euer Tag heißt: hart./Eure Augen: sein./Eure Haut ist Gesang – euer Rat: seh‘ ein./Euer Haus ist getarnt. Eure Siege nah./Eure Tat: ein sarg-geeintes Ruhehaus.“ (Zürn 1977, S.17) Der surrealistische bildende Künstler, Schriftsteller und Photograph Hans Bellmer²⁵⁸, der langjährige Lebensgefährte Zürns, weist auf die Analogie zwischen der Zerstückelung der Sprache im Anagramm und der des Körpers²⁵⁹ hin:

²⁵⁶ Die automatischen Texte des Mädchens wurden im *Minotaure* gleichberechtigt zu Reproduktionen von Bildern surrealistischer Maler wie Arp, Bellmer, Dalí, Magritte, Miró, Man Ray etc. abgedruckt (vgl. Nadeau 1997, S.187f.).

²⁵⁷ Zürn, U.: *Der Mann im Jasmin. Eindrücke einer Geisteskrankheit*. Frankfurt/Main 1977.

²⁵⁸ Hans Bellmer hatte sich Anfang der 20er Jahre den Berliner Dadaisten angeschlossen und war eng mit George Grosz befreundet. Bellmer illustrierte u.a. Werke von George Grosz, Georges Bataille und Unica Zürn.

²⁵⁹ Vgl. Kap. 2.2 und 2.5. Sprache und Körper werden gleichgesetzt. Durch die Übertragung der semiotischen Theorie, die auf Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce zurückgeht, auf die Subjektebene, kann das Verhältnis zwischen Signifikant (Körper) und Signifikat (Subjekt) beschrieben werden.

„Offenbar kennt der Mensch seine Sprache noch weniger, als er seinen Leib kennt. Auch der Satz ist wie ein Körper, der uns einzuladen scheint, ihn zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs Neue fügt, was er in Wahrheit enthält.“ (Bellmer zit. n. Weibel 1997, S.39)

Die Grenzüberschreitung stellt ein wichtiges surrealistisches Leitmotiv dar, sei es jene Grenze zwischen passivem oder aktivem Bewußtsein, jene zwischen Normalität und Wahnsinn oder die zwischen Leben und Tod. Neben ihren automatischen Methoden knüpfen die Surrealisten auch in ihren Traum- und Hypnose-Experimenten unmittelbar an die Psychoanalyse Sigmund Freuds an. Erwähnenswert erscheint hier auch die Tatsache, daß in der griechischen Mythologie der Gott des Schlafes Hypnos der Zwillingbruder des Todesgottes Thanatos ist.²⁶⁰

Breton stellt im *Ersten Manifest* fest, daß es eine Differenzierung in Wirklichkeit – die im bewußten Zustand und in Wachheit erfahrbar ist – und Traumrealität nicht geben kann. Jedem Traum-Hinweis müsse zur „Lösung grundlegender Lebensfragen“ nachgegangen werden, denn statt zweier „scheinbar so gegensätzliche[r] Zustände von Traum und Wirklichkeit“ gebe es nur eine „absolute Realität“, die der Surrealität (vgl. Breton 1996, S.17f.). Im 1930 erschienenen Werk *Die kommunizierenden Röhren (Les Vases communicants)* geht Breton davon aus, daß Traum und Wachzustand keine Gegensätze darstellten, vielmehr kommunizierende Röhren, alles sei bereits im Traum schon einmal da gewesen, deshalb könne es auch keinen wirklichen Zufall geben. Mit Freud sehen die Surrealisten die Traumforschung als bedeutenden Weg in der Analyse des Unbewußten, im Traum artikuliert sich – ähnlich wie im automatischen Sprechen und Schreiben – der passive Geist. So schreibt Freud 1923 in der Schrift *Jenseits des Lustprinzips*²⁶¹: „Das Studium des Traumes dürfen wir als den zuverlässigsten Weg zur Erforschung der seelischen Tiefenvorgänge betrachten.“ (Freud 1923, S.11) Traumbilder stellen „Symbole des unterirdischen Trieblebens“, die entschlüsselt werden können, dar. Wenn das Leben des Traums ebenso wichtig oder wichtiger war als das bewußt Wahrnehmbare, warum sollten dann die Botschaften, die jeder Mensch jede Nacht

²⁶⁰ In der römischen Mythologie entspricht Hypnos dem Gott des Schlafes Somnus. Interessant erscheint gleichfalls, daß der Schlaf häufig als „kurzer Tod“ bezeichnet wird, was das mythische Wissen bis in die Gegenwart wirken läßt.

²⁶¹ Freud, S.: *Jenseits des Lustprinzips*. Wien 1923.

mehrmals frei zugestellt bekommt – im Sinne eines „Briefes an einen selbst“ (Calvin Hall) – unberücksichtigt bleiben?

Die surrealistischen Gruppenexperimente wurden in den generellen Kontext einer Suche nach „Sinn“ und „Wahrheit“ gestellt. In den Traumberichten, den *Récit de rêves*, suchten die Pariser Surrealisten nach Antworten auf ihre Fragen und wollten das Potential, das Träume offerierten, sowohl in Bezug auf die Vergangenheit als auch als Verweis auf Zukünftiges nutzen. So kommt neben dem automatischen Schreiben, den Protokollen nächtlicher Träume und der daraus resultierenden Traumdeutung auch dem künstlich erzeugten, experimentellen Schlafzustand²⁶², der Hypnose, eine große Bedeutung zu. In der Wohnung der Bretons fanden ab September 1922 in großer Regelmäßigkeit Hypnosesitzungen statt, die von den Surrealisten auch *Sommeils* oder Schlafzustände genannt wurden. Diese Sitzungen liefen stets nach einem spezifischen gruppodynamischen Ritual ab, bei dem jeweils ein in Hypnose versetzter Anwesender von den anderen Teilnehmern befragt wurde (vgl. Hörner 1996, S.41). Simone Breton, die Ehefrau André Bretons, dokumentierte diese Sitzungen in diversen Briefen an ihre Cousine Denise Kahn:

„Einige von Andrés Freunden haben an sich ganz verschiedene Eignungen zum Medium festgestellt. Die Rue Fontaine 42 wurde der Ort phantastischer Sitzungen. [...] Wir erleben die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft gleichzeitig. Nach jeder Sitzung sind wir so verstört und durcheinander, daß wir uns gegenseitig versprechen, nicht wieder anzufangen, und am nächsten Tag ist nichts stärker als der Wunsch, sich aufs Neue in dieser katastrophischen Atmosphäre einzufinden, wo sich alle mit derselben Angst an den Händen halten. Mit von der Partie sind die Éluards, Max Ernst, die Dir bekannten Freunde + Péret mit seiner Freundin sowie Leuten, die vorbeischauen und zur Familie gehören. Wer sich verweigert wie Vitrac oder sich indifferent zeigt wie Baron wird unverzüglich in Quarantäne geschickt. Sie gehören einer anderen Welt an. Alles ist lächerlich, was nicht das Unendliche angeht [...].“ (S. Breton zit. n. Hörner 1996, S.41f.)²⁶³

Regelmäßig erschienen in der Zeitschrift *Littérature* Traumprotokolle der Surrealisten, beispielsweise wurde darin das Protokoll einer *Séance* veröffentlicht, auf der René Crevel, Robert Desnos sowie Benjamin Péret „wie richtige Automaten, getrieben von prophetischer Raserei, in Raserei, in Trance reden, schreiben und zeichnen“. (Nadeau 1997, S.55) Das eine oder andere Mal wurde im surrealistischen Experiment der Bogen überspannt, doch stärkte es gleichfalls das Gruppengefühl, sich gemeinsam zu ängstigen. Mancher Versuch der jungen Surrealisten hätte jedoch auch selbst- oder fremdgefährdend ausgehen können:

²⁶² Dieser Zustand ähnelt der Krankheit Narkolepsie.

²⁶³ Bei diesem Briefauszug fällt auf, daß auch bei den Surrealisten der Familienbegriff, wie er heute in der Beschreibung der Techno-Szene üblich ist, verwandt wird. Die Durchführung von Ritualen unterstützt gleichzeitig die Exklusivität der Gruppe.

„Eines Abends schloß der hypnotisierte Desnos die anderen im Zimmer ein und ließ sich von deren Protesten erst erweichen, als Picabia sich anschickte, das Türschloß auszubauen. Ein anderes Mal jagte Desnos, wilde Drohungen ausstoßend und mit einem Messer herumfuchtelnd, Paul Éluard durch die Räume.“ (Hörner 1996, S.47)

Doch genau in dieser Grenzerfahrung liegt die Faszination der surrealistischen Forschung, sich jenseits von Logik und Ratio auf ein Experiment einzulassen, dessen Ergebnis nicht vorhersehbar sein kann. Idealisiert wird der Ausbruch aus dem von Selbstzwang und Fremdzwang geprägten bürgerlichen Verhaltenshabitus sowie das bedingungslose Sicheinlassen auf das eigene unbekannte Unbewußte. Wie Louis Aragon in der Retrospektive schildert, wurden in der Interpretation des „Reden in Trance“ stets Verbindungen zum Jenseits, zur Seelenwanderung und zu übernatürlichen Phänomenen hergestellt. Die Surrealisten fühlten sich durch ihre Experimente mit dem Unbewußten „wie verhext und herausgerissen aus dem Leben, das die gewöhnlichen Sterblichen führen.“ (Nadeau 1997, S.53f.)

7.4 Das Motiv der Destruktion

7.4.1 Der Wahnsinn

Die Faszination des Unbewußten, des Wahnsinns und des Rausches ging im französischen Surrealismus einher mit der Suche nach der umfassenden Wahrheit, dem Unverfälschten, dem Authentischen. Eine vermeintlich vernunftbestimmte Welt bleibt der Surrealität, dem surrealen Geist stets untergeordnet. Dem logischen Denken stellt der Surrealismus Imagination, Halluzination und Wahnsinn gegenüber. Bildhafte Vorstellungen, wie sie beispielsweise in Tag- und Nachträumen vorkommen, sind nicht in ein logisches Schema zu pressen, sind nicht als wahr oder falsch verifizierbar, liegen damit jenseits rationaler Logik. Im Schlüsseltext des Surrealismus, im Manifest Bretons aus dem Jahre 1924, werden bereits alle wichtigen Motive des Surrealismus thematisiert. Statt Realismus und Ratio sollen sich die Träume zu einer Überwirklichkeit vereinen und die Allmacht des Unbewußten soll als solche anerkannt werden. Denkrichtig sei damit alles jenseits des logisch Faßbaren wie Rausch, Zufall sowie Wahnsinn und Halluzination, die von Breton jenseits des Krankhaften als „Quelle des Genusses“ interpretiert werden, von surrealistischem Interesse:

„Bleibt der Wahnsinn, ‚der Wahnsinn, den man einsperrt‘, wie man so trefflich gesagt hat. [...] Jeder weiß in der Tat, daß die Geisteskranken nur auf Grund einer geringen Zahl von gesetzwidrigen Handlungen eingesperrt werden und daß sie ohne diese Handlungen, auf keinen Fall ihre Freiheit (was man schon ihre Freiheit nennt) verlieren würden. Daß sie gewissermaßen Opfer ihrer Einbildungskraft sind, will ich durchaus zugestehen, insofern als diese sie zur Nichtbeachtung gewisser Konventionen treibt, ohne welche die Gattung Mensch sich sogleich getroffen fühlt; wird doch jeder dafür bezahlt, daß er es weiß. Aber die tiefe Gleichgültigkeit, die sie unserer Kritik gegenüber zeigen, und selbst gegenüber den verschiedenen Strafen, die man über sie verhängt – sie läßt die Vermutung zu, daß sie aus ihrer Imagination einen großen Trost schöpfen und ihr Delirium hinreichend auskosten, um zu ertragen, daß es nur für sie selbst Gültigkeit besitzt. Und tatsächlich sind Halluzinationen, Illusionen usw. keine geringzuachtende Quelle des Genusses.“ (Breton 1996, S.12)

Breton erkennt, nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen beruflichen Tätigkeit in der Psychiatrie während des Ersten Weltkrieges, daß sich jedes Subjekt seine eigene Realität schafft. Die Grenzziehung zwischen Normalität und Anormalität ist für ihn kulturspezifisch festgelegt und damit willkürlich gezogen. Er nimmt damit im Manifest eine Position vorweg, wie sie in der nachfolgenden Subjekttheorie im 20. Jahrhundert vertreten wird. So definiert der vom Surrealismus begeisterte Michel Foucault in seinem Werk *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*²⁶⁴ (*Histoire de la folie à l'âge classique*) den Wahnsinn als das „Andere der Vernunft“. Der Prozeß der Ausgrenzung, also des gesellschaftlichen Ausschlusses, entspreche hierbei der Abspaltung des Anderen aus der Gesellschaft, worin er die große Gefährlichkeit der westlichen Zivilisation sieht. Bei Foucault konzentriert sich die Frage nach der Normalität und der Ausgrenzung ihres Gegenübers – des Anormalen – um einen Machtdiskurs, um die Ausübung repressiver Machtpraktiken. Damit steht Foucaults Interpretation in einer Linie mit Nibert Elias Zivilisationstheorie der Verschiebung vom Fremdzwang zum Selbstzwang und mit dem Ansatz eines Jean Baudrillard, der die Ausgrenzung des Todes aus der Gesellschaft analysiert.²⁶⁵ Auch bei Baudrillard ist der Wahnsinn

„[...] immer nur die *Trennungslinie* zwischen Wahnsinnigen und Normalen, eine Linie, welche die Normalität mit dem Wahnsinn teilt und durch welche sie sich abgrenzend bestimmt. Jede Gesellschaft, die ihre Wahnsinnigen einsperrt, ist eine von Grund auf vom Wahnsinn durchdrungene Gesellschaft, welcher sich schließlich symbolisch einzig und überall als legales Zeichen der Normalität austauscht.“ (Baudrillard 1991, S.200, Hervorhebung im Original)

²⁶⁴ Foucault, M.: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* (1972). Frankfurt/Main 1973.

²⁶⁵ Vgl. Kap. 2.4 und Kap. 3.5.

Die Surrealisten bestaunten die Paranoiker ob ihrer konsequenten Lebensform jenseits aller gesellschaftlich genormten Ratio. Im surrealistischen Paranoia-Verständnis wird davon ausgegangen, daß der Paranoiker im Gegensatz zu anderen psychisch Kranken ein in sich geschlossenes systematisches Weltbild besitzt.

„Der Paranoiker erlangt dadurch einen Zustand, in dem er sich allmächtig fühlt, was häufig darüber hinaus zu Größenwahn oder Verfolgungswahn führt. Selbstverständlich tritt die Paranoia in vielerlei Erscheinungsformen auf, doch eine jede entwickelt sich völlig zusammenhängend von einem Ausgangspunkt her. Im paranoischen Wahnsystem treten Halluzinationen auf, werden Erscheinungen der Wirklichkeit wahnhaft mißdeutet. Der Paranoiker erfreut sich leiblich einer normalen Gesundheit, kennt keinerlei organische Störungen, geistig und seelisch jedoch lebt und handelt er in einer fremdartigen Welt. Statt sich der vorgefundenen Welt zu fügen, wie das zumeist die ‚normalen‘ Leute tun, beherrscht er sie autokratisch, [...].“ (Nadeau 1997, S.168)

Breton setzte sich während des Ersten Weltkriegs im *Centre neuro-psychiatrique* in Saint-Dizier intensiv mit psychischen Krankheiten auseinander. Eine Erfahrung, die Breton tief prägte, war die Begegnung mit „einem Wahnsinnigen, der nicht bereit war, die Realität des Krieges anzuerkennen, sondern diesen für ein Simulakrum hielt, das einzig [für ihn] veranstaltet wurde.“ (Bürger 1998, S.162f.)

Den Pariser Surrealisten waren nicht nur Freuds Arbeiten zur Hysterieforschung, sondern auch Lacans Schriften über die Paranoia²⁶⁶ bekannt, doch prägender als jede theoretische Auseinandersetzung war der Wunsch nach dem eigenen Erleben. Die starke Subjektconstitution des Paranoikers wird von den Surrealisten hervorgehoben, es handelt sich ihrer Auffassung nach nicht um ein schwaches, sondern gegenteilig um ein starkes Subjekt. Die Grenzwanderung zum Wahnsinn wird somit zum surrealistischen Faszinosum. Der neue Mensch, wie er von den Surrealisten verstanden wurde, soll an der steten Grenze zu Selbstmord und Wahnsinn agitieren. In der Paranoia wird für die Surrealisten die perfekte „Synthese des Wirklichen und des Imaginären“ verkörpert.

Das Motiv des Wahnsinns wurde intensiv in der surrealistischen Kunst, vor allem in der Literatur, bearbeitet. Hier ist jedoch zwischen der literarischen Darstellung des fremden oder fiktiven Wahnsinns und der literarischen Schilderung des eigenen „gelebten Wahnsinns“ zu differenzieren. Bretons autobiographischer Roman *Nadja*²⁶⁷, der 1928 erstmals erschien, thematisiert die Liebe zu einer Zufallsbekanntschaft. Allen Anzeichen einer tiefen psychischen Verwirrung Nadjas trotzend, verklärt Breton die junge Frau zur Hellseherin, zum surrealen

²⁶⁶ Vgl. Kap. 2.5. Dalí sah in Lacans Ausführungen zur Paranoia seine Methode der Kritischen Paranoia bestätigt (vgl. Nadeau 1997, S.168).

²⁶⁷ Breton, A.: *Nadja* (1928). Pfullingen 1960.

Medium, zum surrealistischen Idol schlechthin. Er sieht in der schicksalhaften Begegnung seine mythische Auffassung von der Liebe bestätigt.²⁶⁸ Im Unterschied zu Breton, der den fremden Wahnsinn literarisch umsetzte, verarbeitete die surrealistische Künstlerin Unica Zürn den eigenen. Ihre (diagnostizierte) Schizophrenie brachten der seit 1953 mit dem surrealistischen Photographen Hans Bellmer in Paris lebenden deutschen Dichterin und bildenden Künstlerin regelmäßige Psychiatrieaufenthalte ein. Ihren „gelebten Wahnsinn“ setzte die Spät-Surrealistin in Zeichnungen, Lyrik und Prosa um, jedes ihrer Bücher ist stark autobiographisch geprägt. So schildert sie in *Dunkler Frühling*²⁶⁹ ihre Kindheit in Berlin, als eine dunkle, wenig liebevolle Zeit, die von einem abwesenden und übermächtigen Vater und Angst vor der aggressiven Mutter sowie dem sexuell übergreifenden Bruder gekennzeichnet wird. Im späteren Roman *Der Mann im Jasmin. Eindrücke einer Geisteskrankheit* legt Zürn Zeugnis der eigenen Krankheit ab. Vier Jahre nachdem sie das symbolbeladene Manuskript 1966 beendet hat, begeht sie mit einem Sprung aus dem Fenster einen tragischen Selbstmord. Zürn differenziert im Roman zwischen Leben und „wirklichem“ Leben, das sie als solches gar nicht kenne. In einem Zustand größter Einsamkeit erfindet sich die sechsjährige Protagonistin des Buches den *Mann im Jasmin* als „Bild der Liebe“; einen körperbehinderten Mann, der aufgrund seines Handicaps – im Gegensatz zum eigenen Vater – nie weggehen kann. Schließlich lassen sich Realität und Illusion nicht mehr voneinander trennen, der imaginierte Körper des Mannes wird zur leiblichen Gegenwart, nimmt für sie reale Gestalt an. *Der Mann im Jasmin* wurde von der kindlichen Phantasie zur realen Gestalt, war Ausdruck einer Schizophrenie, die zur persönlichen Tragödie Zürns wurde und doch auch stets der Inbegriff an Liebe und emotionaler Zuwendung für sie symbolisierte. *Der Mann im Jasmin* erscheint ihr zuverlässig in den Situationen größter Not, macht ihr gleichfalls die in der Psychiatrie erfahrenen Ohnmachtsgefühle erträglich:

„In diesem Anzug, in dieser gekreuzigten Haltung an ihr Bett gefesselt, beginnt sie bitterlich zu weinen. Ein solches Mitleid hat sie noch nie mit sich selbst empfunden. Das ist sehr demütigend, sich in einer Zwangsjacke zu befinden. Man gibt ihr das Geschenk einer Injektion und sie schläft ein. In dieser Stunde ist er gekommen. ‚Ich sah Sie schlafend‘ – so erzählt er ihr später, bei einem zweiten Besuch. ‚Ich bin der Erste, der gekommen ist, um sie zu sehen.‘ Ach – wäre er nie erschienen, wäre doch der Mann im Jasmin – die alte Vision, die in höchster Not wie ein großes Beispiel in ihre Kindheit eintrat, um sie vor der damals unbegreiflichen und sehr verdächtigen

²⁶⁸ Daß die vierundzwanzigjährige Nadja letztlich in die Psychiatrie eingewiesen wurde, schmälerte seine Verehrung nicht. Ihre kurze Beziehung – die Affaire dauerte insgesamt nur zwei Wochen – läßt sich in ihrer Struktur als Opfer-Retter-Spiel charakterisieren. Der Helfer Breton wollte das Opfer Nadja retten, beispielsweise verkaufte er ein Gemälde, um die verarmt lebende Frau vor der Prostitution zu schützen. Vgl. auch Kap. 7.6.2.

²⁶⁹ Zürn, U.: *Dunkler Frühling*. Gifkendorf 1995.

Welt der Erwachsenen zu retten, nichts als ein träumerisches Bild von großer Schönheit und Sanftheit geblieben. Aber mit dem Erscheinen des *wirklichen* ‚weißen Mannes‘ (wie soll sie ihn anders nennen, denn das unheimliche Weiße strahlt unerträglich von ihm aus – mit seinem Erscheinen begann die Verrücktheit. Ja, so ein armes Hühnergehirn kann nicht viel ertragen...)“ (Zürn 1977, S.95, Hervorhebung im Original)

Die Pariser Surrealisten publizierten Berichte Geisteskranker und überhöhten darin die positiven Momente der doppelbödigen Krankheiten, sie hatten Gefallen an euphorischer Ich-Entgrenzung und Größenwahn. Auch Unica Zürn beschreibt die Glücksmomente, die sie in der Halluzination erfährt. Sie sieht Erscheinungen, engelhafte Wesen mit Flügeln, sie fühlt sich in diesen halluzinatorischen Zuständen selbst körperlos oder nimmt einen anderen Körper – beispielsweise den eines Löwen – an, und genießt den berausenden Moment, „[w]enn jemand ihr gesagt hätte, daß es notwendig ist, *verrückt* zu werden, um diese [...] Halluzination zu sehen, so wäre sie gerne verrückt geworden. Es bleibt das Erstaunlichste, was sie gesehen hat.“ (ebd. S.21) Doch während Breton – wie das Gros der Surrealisten – lediglich fasziniert von der Idee des Wahnsinns war, spielerisch experimentell an der Grenze operierte und literarisch die Abstraktion des Wahnsinns verarbeitete, blieb für Zürn eine Wahlmöglichkeit zwischen Realem und Surrealem aus, ihr surreales Leben war kein selbstbestimmtes.

7.4.2 Rausch und Droge

Der passive Geist, der in der surrealistischen Theorie die unbedingte Voraussetzung für das ungehinderte Herausströmen von Emotionen darstellt, offenbart sich auch im Rausch. Konsequenterweise wurde von der Pariser Surrealistengruppe ein ritualisiertes Trinken großer Mengen Alkohol zur Vorbereitung der *écriture automatique* kultiviert. Ebenso wird in ihren Schriften häufig die Verknüpfung von Surrealismus und Rausch hergestellt. So vergleicht Aragon in seinem mit der automatischen Methodik verfaßten Roman *Der Pariser Bauer* die ekstatische durch Drogen indizierte Rauschwirkung mit der des Surrealismus:

„Heute bringe ich euch ein Rauschgift, das von den Randbezirken des Bewußtseins, von den Grenzen des Abgrunds kommt. Was habt ihr bisher in den Drogen anderes gesucht als ein Machtgefühl, einen trügerischen Größenwahn und die freie Ausübung eurer Fähigkeiten im luftleeren Raum? Das Produkt, das ich die Ehre habe euch anzubieten, verschafft all das, verschafft auch gewaltige, unverhoffte Vorteile, geht über eure Wünsche hinaus, erweckt sie, läßt in euch neue, verrückte Wünsche aufkommen; ihr könnt ganz sicher sein, es sind die Feinde der Ordnung, die diesen Zaubersaft des Absoluten in Umlauf bringen. Sie reichen ihn heimlich vor den Augen der Polizisten weiter, in Form von Büchern, Gedichten. Der harmlose Deckmantel der Literatur erlaubt ihnen, euch zu einem konkurrenzlosen Preis dieses tödliche Ferment abzugeben, das schleunigst allgemeine Verwendung finden sollte.“ (Aragon 1996, S.74)

Louis Aragon beschreibt den Surrealismus weiter als ein „Ereignis von größter Bedeutung“, als „Sohn der Raserei und des Dunkels“ und als erstrebenswertes Laster. Eine ähnliche Charakterisierung findet sich im *Ersten Manifest*. Breton stellt hier den Rauscheffekt der Droge Surrealismus dar und betont gleichzeitig das ihm innewohnende Suchtpotential.

In ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit Drogen und Rausch knüpfen die Surrealisten – ähnlich wie die Expressionisten – an Charles Baudelaire²⁷⁰ wie dem nachfolgenden Arthur Rimbaud an. Rauschmittel gehörten in den französischen Künstlerkreisen seit dem beginnenden 19. Jahrhundert zum Habitus des Künstlers, so zählte auch Baudelaire zeitweise zum Pariser *Club des Hachichins*. Der exzentrische Dichter beschreibt in seinem Werk die berauschende Wirkung von Wein, Opium und Haschisch, letzterem widmet er eine eigene Schrift. In *Die künstlichen Paradiese. Die Dichtung vom Haschisch (Les Paradis artificiels)*²⁷¹ beschreibt er ausführlich die Wirkung des Haschischkonsums. Die Droge an sich enthält keine eigene Welt, aber sie kann den Zugang zur Gefühlswelt, die durch das Individuum selbst und durch den sozialen Zusammenhang geschaffen wird, ermöglichen sowie vorhandene Dispositionen verstärken. Wahrnehmungsveränderung und synästhetische Erfahrungen, die Vermischung unterschiedlicher sinnlicher Wahrnehmungsarten, können in Folge der Drogenwirkung auftreten, etwa das „Sehen von Tönen“, das „Schmecken einer Farbe“. Baudelaire schildert poetisch eine solche Sinnesverstärkung als intensives Erlebnis, das kaum steigerungsfähig sei:

„Der Geruchssinn, der Gesichtssinn, der Gehörsinn und der Tastsinn beteiligen sich gleichermaßen an dieser Steigerung. Die Augen spähen nach dem Unendlichen aus. Das Ohr nimmt, mitten im vielseitigen Getümmel, beinahe unhörbare Töne wahr. Hier beginnen die Halluzinationen. Die äußeren Gegenstände nehmen langsam und nacheinander ein eigentümliches Aussehen an. Dann folgen die Zweideutigkeiten, die Mißverständnisse und die Umstellungen der Idee. Die Töne bekleiden sich mit Farben, und die Farben enthalten Musik. Man wird mir entgegen, das sei etwas ganz Natürliches und jedes poetische Gehirn erinnere auch in gesundem und normalem Zustand solche Übereinstimmungen leicht. Aber ich habe den Leser schon darauf aufmerksam gemacht, daß im Haschischrausch nichts tatsächlich Übernatürliches vorkommt. Allein – die Übereinstimmungen sind ungewöhnlich lebhaft.“ (Baudelaire 1988, S.42f.)

Die Sinnesverstärkung gehe einher mit der Auflösung des Raum- und Zeitempfindens des Berauschten, dieser habe das Gefühl, er „lebe in einer einzigen Stunde mehrere Menschenleben.“ Baudelaire spricht von „kindlicher Fröhlichkeit“ und von der Minderung der Willensstärke durch das „Zaubermittel“ Haschisch. Der Dichter gibt dem Unkundigen in seiner Beschreibung

²⁷⁰ Baudelaire markierte in Frankreich gemeinsam mit Flaubert den Beginn der literarischen Moderne.

²⁷¹ Baudelaire, Ch.: Die künstlichen Paradiese. Die Dichtung vom Haschisch (1858). Zürich 1988.

Empfehlungen zur adäquaten Einnahme der Droge, die der Wirkungssteigerung diene, um das intensive Erleben der Glücksmomente²⁷² möglichst lange auszudehnen (vgl. ebd., S.26ff.).

Baudelaire bezieht sich in seiner Schrift auch auf den Lebensüberdruß des Künstlers, ein Motiv das allgemein unter dem französischen Begriff des *Ennui*²⁷³ bekannt ist. Der Lebenskünstler und Dandy, der ein ausschweifendes von Drogenexzessen geprägtes Leben führte, stirbt mit 46 Jahren an den Folgen einer Syphilis-Erkrankung. Er bewertet am Ende seines Lebens jedoch die Wirkung von Drogen im Hinblick auf einen gelingenden künstlerischen Schöpfungsprozeß als nachteilig. Kreatives Schaffen solle ohne künstlichen Rausch möglich sein.

Die Frage nach einer verstärkenden Wirkung von Drogen in Bezug auf kreatives Schaffen wurde im Surrealismus zu einer Zentralfrage. Die Mehrheit der Surrealisten verzichtete auf eine solche Unterstützung in ihrer Suche nach dem Surrealen, da jedem Menschen ein natürliches Drogenpotential innewohne. Andere jedoch wie Antonin Artaud, der anfangs dem engsten Kreis um Breton angehörte, wollten den Drogenrausch künstlerisch nutzbar machen. In der Zeitschrift *La révolution surréaliste* erschien am 25. Januar 1925 ein polemischer Essay Artauds gegen das bestehende Betäubungsmittelgesetz. Seine Opiumsucht konnte er auch nach mehreren Entziehungskuren und psychiatrischen Einweisungen – mit den seinerzeit üblichen Elektroschockbehandlungen – nicht überwinden. Artaud stirbt 1948 nachdem er ein Jahr zuvor schrieb „SCHLUSS MIT DEM HEROIN/ich will nicht mehr im Rausch leben.“ (Artaud zit. n. Kupfer 1996, S.61, Hervorhebung im Original)

7.4.3 Die Faszination des Bösen

Das Dasein als Surrealist beinhaltete mehr als die Anwendung bestimmter Techniken und Methoden, Kunst wurde vielmehr zur Lebensaufgabe. Surrealisten wie Aragon, Breton und Eluard verließen den konzipierten bürgerlichen Weg, den sie bereits eingeschlagen hatten, brachen ihr Studium ab und schlugen sich mit einem Broterwerbsjob durch, der Zeit und Raum für ihre surrealistische Forschung ließ. Sie nahmen bewußt schlechte Existenzbedingungen in Kauf, um ihre Auffassung von Lebenskunst umsetzen zu können. Neben Bretons Wohnung

²⁷² Auf die Bedeutung der Glücksmomente für die postmodernen Raver der Techno-Culture wird im Teil C ausführlich eingegangen. Auch dort korrespondieren Drogenerfahrung und intensive Glückserfahrung.

²⁷³ Wörtliche Übersetzung: Langeweile, Ärger, Überdruß. Hier im Sinne von Melancholie, Lebensüberdruß. Vgl. Kap. 7.4.4.

trafen sich die jungen Pariser häufig in Cafés, Musiktheatern, in Parks und auf öffentlichen Plätzen. Das Stammcafé der Pariser Surrealistengruppe lag mitten im Montmartre

„[...] mit seinen zwielichtigen Boulevards, auf denen es von Dirnen aller Schattierungen, deren Zuhältern und all denen wimmelt, die sich einreden, sie könnten sich da amüsieren. Die Surrealisten kommen voll auf ihre Rechnung, denn sie lernen die exzentrischsten Leute hier kennen: Artisten, die im Zirkus Médrano an der Place Pigalle auftreten, und Trapezkünstlerinnen mit exotischen Augen, Amerikaner, den Mund voller Goldzähne, man geht ihnen wie der Pest aus dem Weg, lauter Leute aus den untersten Rängen der Gesellschaft, Bodensatz, aber voller Geheimnisse.“ (Nadeau 1997, S.74f.)

Der Besuch von Theaterstücken für das „einfache Volk“ hatte denselben Hintergrund wie die häufigen Bordellbesuche. Die Surrealisten suchten das Wahre, Echte und waren auch in den Bordellen „auf der Suche nach dem noch unverfälschten Naturell der Huren.“ Die Surrealisten waren fasziniert vom Häßlichen, vom Destruktiven und von den dunklen Schattenseiten des menschlichen Daseins. Das Subjekt, das sich jeder gesellschaftlichen Zwangsmaschinerie widersetzte, das nicht (mehr) bereit war, den ureigenen Trieb zu sublimieren, erregte stets ihr Interesse. Den Randständigen der Gesellschaft, den Mördern, Kriminellen, Wahnsinnigen, Prostituierten und Exzentrikern galt ihre Aufmerksamkeit. Sie suchten das „reine, nackte, unverbildete, brutale, zerrissene Leben“, das unter der schönen Oberfläche der Stadt zu finden sei (vgl. ebd.). Kritisch läßt sich hier anmerken, daß die Surrealisten, die mehrheitlich aus dem Bildungsbürgertum stammten, auch ihren eigenen Voyeurismus an den sozial Deklassierten befriedigen konnten, da das „echte“ Leben außerhalb ihres künstlerisch-intellektuellen Schonraums lag, in dem sie ihren Experimenten nachgingen.²⁷⁴

Beeinflußt vom Symbolismus eines Baudelaire und Rimbaud empfehlen die surrealistischen Künstler – wie es Aragon in *Der Pariser Bauer* beispielhaft aufzeigt – dem Laster Surrealismus „maßlos zu frönen“ und die Energien des Unbewußten ungehemmt auszuleben. Daß diese Energien nicht allein positiver Natur sind, ist spätestens seit Freud hinreichend bekannt. In der Freudschen Theorie wird der Mensch als Triebwesen gesehen, das seinen Aggressionstrieb zu unterdrücken sucht und an der Kultur leidet.²⁷⁵ So schreibt Freud:

²⁷⁴ Obschon die Surrealisten sich auch selbst zumindest zeitweise außerhalb der bürgerlichen Sicherheit befanden, handelte es sich bei ihnen doch um eine freie Entscheidung.

²⁷⁵ Vgl. Kap. 2.4 und Kap. 3.4. Jean Baudrillard stellt darüber hinausgehend in *Transparenz des Bösen* das Böse als eine Methode der Subversion, der Umkehrung der Dinge, als Gegenpol der Logik und Kausalität dar. Das „Prinzip des Bösen“ sei verknüpft mit dem sogenannten verfernten Teil, „wer seinen verfernten Teil ausmerzt, besiegelt seinen eigenen Tod.“ (Baudrillard 1992, S.122)

„Das gern verleugnete Stück Wirklichkeit hinter alledem ist, daß der Mensch nicht ein sanftes, liebesbedürftiges Wesen ist, das sich höchstens, wenn angegriffen, auch zu verteidigen vermag, sondern daß er zu seinen Triebbegabungen auch einen mächtigen Anteil von Aggressionsneigung rechnen darf. Infolgedessen ist ihm der Nächste nicht nur möglicher Helfer und Sexualobjekt, sondern auch eine Versuchung, seine Aggression an ihm zu befriedigen, seine Arbeitskraft ohne Entschädigung auszunützen, ihn ohne seine Einwilligung sexuell zu gebrauchen, sich in den Besitz seiner Habe zu setzen, ihn zu demütigen, ihm Schmerzen zu bereiten, zu martern und zu töten. *Homo homini lupus*; wer hat nach allen Erfahrungen des Lebens und der Geschichte den Mut, diesen Satz zu bestreiten?“ (Freud, GW XIV, S.470f., Hervorhebung im Original)

Der Aggressionstrieb, den Freud unter den Todestrieb subsumiert, wird zum Schutz der Kollektivinteressen kulturell unterdrückt, dies kann jedoch nicht vollständig gelingen. Das Individuum wartet auf einen Provokationsanlaß, um seinen Aggressionstrieb loszuwerden, es kann jedoch, wenn entsprechend die hemmenden „seelischen Gegenkräfte“ wegfallen, auch zu einer spontanen Aggressions- entladung kommen, in der sich der Mensch „als wilde Bestie, der die Schonung der eigenen Art fremd ist“, enthüllt. (ebd. S.471)

Bereits im *Ersten Manifest* beruft sich Breton explizit auf die surrealistischen Vorbilder, die sich mit dem Dunklen, Bösen und Häßlichen auseinandersetzten, um sodann die eigene surrealistische Auseinandersetzung mit dem Häßlichen und dem schlechten Geschmack einzuleiten. So heißt es da: „Das Wunderbare ist nicht zu allen Zeiten dasselbe; dunkel nimmt es teil an einer Art allgemeiner Offenbarung, die uns nur in ihren Einzelheiten überkommt“. Seine Intention ist es, im „schlechten Geschmack [s]einer Zeit“ weiter zu gehen als jeder andere. (Breton 1996, S.20)

Der Königsberger Philosoph Karl Rosenkranz ging bereits 1853 der Frage nach, was die *Ästhetik des Häßlichen*²⁷⁶ ausmache. Das Häßliche wird von ihm am Schönen gemessen, jedoch nicht zwangsläufig moralisch interpretiert: „Es ist schön, wenn das Wahre und Gute auch schön erscheinen, allein es ist nicht notwendig.“ (Rosenkranz 1996, S.1) Für Karl Rosenkranz stellen das Banale, das Plumpe, das Abgeschmackte und das Scheußliche Spielarten des Häßlichen dar:

„Die Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische. Wir stehen inmitten des Bösen und des Übels, aber auch inmitten des Häßlichen. Die Schrecken der Unform und der Mißform, der Gemeinheit und Scheußlichkeit umringen uns in zahllosen Gestalten von pygmäenhaften Anfängen bis zu jenen riesigen Verzerrungen, aus denen die infernale Bosheit zähnefletschend uns angrinst. In diese Hölle des Schönen wollen wir hier niedersteigen. Es ist unmöglich, ohne zugleich in die Hölle des Bösen, in die wirkliche Hölle, sich einzulassen, denn das häßlichste Häßliche ist nicht das, was aus der Natur in Sümpfen, in verkrüppelten Bäumen, in Kröten und Molchen, in glotzenden Fischungeheuern und massiven Dickhäutern, in Ratten und Affen uns anwidert: Es ist die Selbstflucht, die ihren Wahnsinn in den tückischen und frivolen Gebärden, in den Furchen der Leidenschaft, in dem Scheelblick des Auges und – im Verbrechen

²⁷⁶ So der gleichnamige Titel des Werkes. Rosenkranz, K.: *Ästhetik des Häßlichen* (1853). Leipzig 1996.

offenbart. Bekannt genug sind wir mit dieser Hölle. Jeder hat an ihrer Pein seinen Anteil. In mannigfaltigster Weise werden Gefühl, Auge und Ohr von ihr getroffen. Der zarter Organisierte, der feiner Gebildete hat von ihr oft unsäglich zu leiden, denn die Roheit und Gemeinheit, die Abform und Ungestalt ängstigen den edlern Sinn in tausendfachen Verlarvungen.“ (ebd. S.11f.)

Das wirklich Böse, die Hölle, befindet sich also im Menschen selbst, nicht außerhalb von ihm. Das Böse ist jedoch nicht nur moralisch besetzt, sondern findet auch im Ästhetischen seinen Ausdruck. Das Böse ist damit gleichsam auch das Häßliche, das Unförmige und Deformierte. Das Scheußliche und Gemeine wird zur Variante des Häßlichen. Denkrichtig fordert Rosenkranz ein Kennenlernen des Häßlichen zum besseren Verständnis des Schönen, als dem „wirklich“ Guten. Sein Anliegen ist es, das Häßliche als das „Negativschöne“ in einer „Ästhetik des Häßlichen“ systematisch aufzuarbeiten. Für Rosenkranz kann es keinen Genuß am Häßlichen geben. Eine Auseinandersetzung mit dem Häßlichen ist für ihn nur auf zwei Arten möglich, einmal auf gesunde Weise – indem das Häßliche neben dem Schönen das Schöne aufwertet, und das Individuum somit in den besonderen Genuß des Schönen gelangen kann –, zum anderen auf krankhafte Weise, indem es nicht in der Lage ist, das Kraftvolle und Schöne wahrzunehmen (vgl. ebd., S.48). Ein Wohlgefallen am Häßlichen, das Rosenkranz moralisch strikt ablehnen muß, ist schlichtweg Ausdruck einer moralisch verdorbenen Gesellschaft:

„Ein solches Zeitalter liebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparatete und Widrigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird. Tierhetzen, Gladiatorspiele, lüsterne Symplegmen, Karikaturen, sinnlich verweichlichende Melodien, kolossale Instrumentierung, in der Literatur eine Poesie von Kot und Blut [...] sind solchen Perioden eigen.“ (ebd.)

Während für Rosenkranz ein Wohlgefallen am Häßlichen krankhafte Züge trägt, gab es bereits im 18. und 19. Jahrhundert Autoren, die keinen Hehl aus ihrem Wohlgefallen am Destruktiven machten, für die das Häßliche mehr beinhaltete als die bloße Negation des Schönen und die die menschlichen Schattenseiten lustvoll darstellten. Sexualität, Gewalt und Tod nahmen – wie bei de Sade und Lautréamont – auch im Werk Baudelaires einen thematischen Schwerpunkt ein. Menschliche Grausamkeit und Leiden am Ich wurden von Baudelaire sowohl literarisch verarbeitet als auch real erlebt, seine Biographie zeichnet sich durch permanente Provokation und selbstzerstörerische Momente aus. Besonders erwähnt werden soll Baudelaires Gedichtzyklus *Die Blumen des Bösen* (*Les*

Fleurs du mal)²⁷⁷, da sich die Pariser Surrealisten explizit auf diesen beriefen. Dem Dichter gelingt es hier, das Häßliche in lyrischer Perfektion darzustellen. Das Geheimnisvolle des Alltagslebens und die ästhetischen Momente der Zerstörung werden von ihm in einer metaphernreichen Sprache verarbeitet. Das Gedicht *Ein Aas*, das aus dem Zyklus stammt, kann hier exemplarisch für den künstlerischen Stil Baudelaires stehen:

„Gedenk des Anblicks, meine Seele, der uns bannte/An jenem schönen Sommertag:/Ein schauerhaftes Aas, dort wo der Weg sich wandte,/Auf einem Bett von Kieselstein lag.//Die Beine in der Luft, so wie ein geiles Weib,/Gab glühend in der Gifte Schweiß/Gleichgültig es und schamlos seinen offenen Leib/Voll übelsten Gestankes preis./Die Sonne strahlte heiß auf den Kadaver nieder./Als kochte sie die Fäulnis gar,/Daß hundertfältig die Natur empfangen wieder./Was durch sie eingeworden war./Der Himmel auf das prächtige Gerippe sah,/Dies blumengleich erblühnde Aas;/So stark war der Gestank, daß einer Ohnmacht nah/Du hinzusinken schienst im Gras.//Die Fliegen summten über dieses Bauches Fäule,/Vom schwarzen Heer der Maden voll,/Das auskroch und wie zäher Saft um alle Teile/Des ganz zerfetzten Lebens quoll.//Das alles hob und senkte sich wie eine Welle./Die schillernd auf- und niederschwebt./Es war, als ob den Leib ein sachter Atem schwelle,/Und tausendfach schien er belebt./[...]“ (Baudelaire 1987, S.51ff.)

Unmittelbar nach seinem Erscheinen im Jahr 1857 wurde die lyrische Sammlung unter Zensur gestellt sowie der Verfasser wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses angeklagt.²⁷⁸ Die Surrealisten verehrten Baudelaire ob seiner Rätselhaftigkeit und exzentrischen Lebensweise: das Erbe in frühen Jahren verschwenderisch durchgebracht, mußte er sich finanziell durchschlagen, Drogenkonsum und sexuelle Exzesse führten gleichsam zu physischem Verfall wie auf der künstlerischen Ebene zu einem überragenden literarischen Symbolismus. Wie Baudelaire zeichnet sich auch der nachfolgende Arthur Rimbaud durch einen expressiven Lebensstil aus. Rimbaud, der mit dem Dichter Paul Verlaine eine tragische homoerotische Beziehung einging, die selbst vor einem Mordversuch nicht halt machte, schrieb mit zwanzig Jahren sein letztes Gedicht. Eine Erlösung aus dem Leiden am Ich schien Rimbaud unmöglich, so charakterisiert er sich selbst als das imagierte Andere: „Je est un autre“ – „Ich ist etwas Anderes“. Auch Rimbauds Biographie liest sich als abenteuerliche Schilderung, er schlug sich mit exzentrischen Tätigkeiten durch und lernte auf seinen Reisen die unterschiedlichsten Kulturen kennen. Von seinen Fahrten zurückgekehrt stirbt Rimbaud – auch er wird nur 37 Jahre alt – 1891 in Marseille. Die Surrealisten bewunderten die Konsequenz beider Künstler, stilisierten diese zum Ideal. Die Übereinstimmung zwischen Leben und Werk der Vorbilder entsprach der surrealistischen Auffassung einer umfassenden Lebenskunst.

²⁷⁷ Baudelaire, Ch.: Die Blumen des Bösen (1857). Göttingen 1987.

²⁷⁸ Die Zensur, die sechs Gedichte betraf, wurde erst 1949 aufgehoben.

Zu den wichtigsten literarischen Leitfiguren zählt weiterhin der Comte de Lautréamont, mit bürgerlichem Namen Isidore Ducasse. Sein Prosagedicht *Die Gesänge des Maldoror*²⁷⁹ aus den Jahren 1868/69 setzt sich variantenreich mit der Grausamkeit der „Bestie Mensch“ auseinander. Lautréamont läßt seine düstere Beschreibung gleich mit einer eingehenden Warnung an den Leser beginnen:

„GEBE DER HIMMEL, daß der Leser, kühn geworden und für den Augenblick so ausschweifend wild wie das, was er liest, seinen abschüssigen, ungebahnten Weg durch die öden Sümpfe dieser düsteren Seiten voll Gift finde, ohne sich zu verirren; sofern er nämlich nicht mit strenger Logik und einer Anspannung des Geistes an die Lektüre geht, die seinem Mißtrauen wenigstens gleichkommt, werden die tödlichen Ausdünstungen dieses Buches seine Seele durchtränken wie das Wasser den Zucker: Es ist nicht gut, daß jedermann die folgenden Seiten lese; einige wenige nur werden diese bittere Frucht gefahrlos genießen. Wende darum, furchtsame Seele, bevor du tiefer in solch unerforschte Einöden vordringst, deine Schritte rückwärts und nicht vorwärts.“ (Lautréamont 1986, S.9, Hervorhebung im Original)

Comte de Lautréamont zelebriert in seiner Dichtung eine Ästhetik der Zerstörung, er zeigt literarisch auf, wozu der Mensch als Triebwesen fähig ist. Es verwundert nicht, daß *Die Gesänge des Maldoror* in Frankreich, wo der 1846 in Uruguay geborene Dichter lebte, zensiert wurde. Erst fünfzig Jahre nach seinem Tod mit nur 24 Jahren wurde das Werk von den Surrealisten wiederentdeckt und mit Begeisterung aufgenommen. Lautréamont beschreibt hier einen barbarischen Protagonisten – Maldoror – der seinen Aggressionstrieb hemmungslos auslebt, seine Zerstörungswut gegen Reales und Irreales, gegen Gegenstände wie Menschen richtet. Maldoror zieht einen großen Genuß aus der destruktiven Energie, hat Spaß an der Selbst- und Fremdzerstörung, er spürt sich, seine Kraft und das Erleben des eigenen Körpers in der Gewaltanwendung. Um sich im Kampf nahe sein zu können, sucht er konstant nach Provokationsanlässen. Lautréamont zeichnet in der Figur des Maldoror ein Bild des modernen Menschen, so ist er nach Ulf Poschardt „eine mythische Gestalt, einsam, isoliert, böse, gefallen und ohne ein Gramm Zuversicht. Sein Leid und sein Haß scheint all das vorwegzunehmen, was das 20. Jahrhundert an Unsäglichkeiten hervorbringen wird. Eine Welt ohne Hoffnung, dafür voller Grausamkeiten und Qual“, eine Welt des letztlich an sich selbst verzweifelnden Subjekts. (Poschardt 1998, S.364)

Auch der französische Schriftsteller Marquis de Sade, der wie Lautréamont zur schwarzen Romantik zu zählen ist, stellt der Logik und Rationalität ihrer Zeit das Seltsame, Bizarre und die Ästhetik der Zerstörung entgegen. Die Literatur de

²⁷⁹ Lautréamont, Comte de: Werke. Die Gesänge des Maldoror (1868/69). Berlin 1986.

Sades, die den sexuellen Tabubruch sowie Gewalt thematisiert, beeinflusste gleichfalls den Surrealismus.²⁸⁰

Für Breton knüpft der Surrealismus an die lange Tradition der Geheimlehre, Metaphysik und Magie an. Er sieht den Surrealismus in der Tradition zahlreicher Schriftsteller, die für ihn alle bereits dem Sinn nach Surrealisten waren. Literarische Ahnen, die die dunkle Seite des menschlichen Daseins thematisierten, waren neben den bereits genannten de Sade, Lautréamont, Baudelaire und Rimbaud vor allem auch François Rabelais, Gerard de Nerval, Edgar Allan Poe, Guillaume Apollinaire wie Alfred Jarry. Das Skandalstück der Jahrhundertwende *König Ubu (Ubu roi)* von Jarry diente nicht nur den Surrealisten als Vorbild, sondern wurde gleichfalls zum Vorbild für das moderne absurde Theater des 20. Jahrhunderts. Das Schauspiel, das von Jarry im Alter von nur 15 Jahren verfaßt wurde, trifft mit seiner Groteske den Humor der Surrealisten. Die Scheinmoral und die Machtgier der bürgerlichen Gesellschaft werden mit den Mitteln des schwarzen Humors in aller Derbheit dargestellt. Breton, der vehement das westliche Theater kritisierte, denn in diesem würde nicht das „wahre Leben“ dargestellt, sieht in Jarry den führenden Avantgardisten einer neuen Bühnenkunst. Im Surrealismus waren allein jene Bühnenstücke, in denen „die ungewöhnlichen Seiten des Lebens“ gezeigt wurden, von Interesse, denn Aufgabe des Theaters sollte die Rückführung des „Menschen in die Welt der Träume und Instinkte“ sein, eine Welt, die gleichfalls als „blutig und unmenschlich“ bezeichnet wurde. (Duplessis 1992, S.73ff.) Als Hommage an den 1907 verstorbenen – nur 33 Jahre alt gewordenen – Schriftsteller Jarry gründete der Surrealist Antonin Artaud im Jahr 1926 das *Théâtre Alfred Jarry*, in dem er eine „Methodik der Grausamkeit“ erproben wollte. Seit den sechziger Jahren werden die Ideen Artauds bzw. Jarrys immer wieder begeistert aufgegriffen, etwa in Inszenierungen des *Living Theatre* in San Francisco, die das „Theater der Grausamkeit“ in den gesellschaftskritischen Kontext der Hippie-Bewegung²⁸¹ stellten.

In seiner *Anthologie des schwarzen Humors (Anthologie de l'Humor Noir)* aus dem Jahr 1937 beschreibt André Breton Zynismus und Ironie als die wesentlichen Grundlagen des surrealistischen Humors. Die Surrealisten – u.a. sind hier Marcel

²⁸⁰ Auf Marquis de Sade, der selbst aufgrund von Sexualstraftaten verurteilt wurde und jahrelange Haftstrafen verbüßen mußte, geht der Begriff Sadismus zurück.

²⁸¹ Aus der Haltung einer Gegen-Kultur und damit gegen die bürgerliche Kultur, aus der die Hippies der sechziger Jahre mehrheitlich stammten, wurden unabhängige Verlage und (Kultur-) Genossenschaften und Theater, wie das *Living Theatre* in San Francisco und das *Village Theatre* in New York, gegründet. Sowohl in der Theaterkunst, in der Bildenden Kunst, der Literatur, im *Unground*-Filmgenre als auch vor allem in der Musik wurde nach neuen Ausdrucksformen gesucht. Es wurden neue Theaterformen wie das politische Theater, beispielsweise als Antikriegstheater, und das Mitmachtheater zur Aufhebung der traditionellen Zuschauer-Spieler-Rolle ausprobiert.

Duchamp, Raymond Roussel, Jacques Vaché, Jacques Rigaud zu nennen – setzten wie die Futuristen und Dadaisten den Humor gezielt als Technik im Rahmen ihrer Konzeption ein. Humor entsteht durch das Mischen realer Fragmente mit Phantasie, Humor nimmt die Realität als Ausgangsbasis, zerstört sie, um aus den Trümmern des Bekannten eine neue, freigesetzte Wirklichkeit heraustreten zu lassen. Der schwarze Humor bricht durch die übertriebene Darstellung mit Tabuthemen wie Tod, Gewalt, Sexismus und Behinderung, gesellschaftlich gesetzte Normen sollen mit diesem spezifischen Humor – dem sogenannten Galgenhumor – verändert werden. Für den Humor ist die Lyrik der Form nach geeigneter als die Malerei, denn hier können aufeinanderfolgende Situationen dargestellt werden; aber auch die Malerei, verstanden als Ausdrucksmittel für innere Dynamik, wurde in diesem Sinne genutzt. So hinterließ etwa Max Ernst mit seinem mehrteiligen Collagen-Roman ein humoristisches Werk in der Bildenden Kunst. Die optimierte Umsetzungsmöglichkeit für den surrealistischen Humor stellte jedoch das junge Genre Film (Dalí, Buñuel, Richter) dar, sei es nun in der Form von Zeichentrickfilmen, in der die Phantasie keine Grenzen hat, oder als Filmmontage.

7.4.4 Selbstmord und Mord

Die Surrealisten knüpften in ihrer Faszination am Dunklen, Bösen und Häßlichen direkt an historische Vorbilder wie die schwarzen Romantiker und die Symbolisten an und suchten wie diese die Idee der steten Grenzüberschreitung umzusetzen. Wie Maurice Nadeau es anschaulich beschreibt, trieb der Surrealismus als existentialistische Lebenspraxis der Pariser Gruppe die einen in den revolutionären Kampf (Aragon, Eluard, Péret), die anderen in den Wahnsinn (Artaud), in den Selbstmord (Rigaut, Crevel) oder zur Rückkehr in die brave Bürgerlichkeit (vgl. Nadeau 1997, S.215).

André Breton läßt das *Erste Manifest* mit den Worten schließen „Leben und nicht mehr leben, das sind imaginäre Lösungen. Die Existenz ist anderswo.“ (Breton 1996, S.43) So beschreibt er in diesem *Ersten Manifest* gleichfalls ausführlich den *Ennui* der Surrealisten:

„Immer mehr verfallen wir dem Lebensüberdruß, und wenn man nicht aufpaßt, wird das ‚zarte Ungeheuer‘ bald jedes mögliche Interesse in uns abgetötet, mit andern Worten uns jeden Lebenssinns beraubt haben.“ (Breton 1924 zit. n. Bürger 1998, S.144)

Breton lehnt es kategorisch ab, mit dem ihm „zugefallenen Schicksal“ ein Arrangement zu finden, vielmehr fühlt er sich in seinem „Wertgefühl verletzt durch den Mangel an Gerechtigkeit“ und weigert sich, sein „Dasein den hienieden für jedes Dasein geltenden lächerlichen Existenzbedingungen anzupassen.“ (ebd. S.147) Der *Ennui* als eine „individuelle Erfahrung der Sinnlosigkeit des Daseins“ kann sich negativ wie positiv ausgestalten, kann zum Antrieb einer Veränderung werden, kann sich in radikale Verweigerung oder in künstlerische Schöpfung transformieren. Durch die Gruppendynamik der Pariser Surrealisten, das Empfinden zu einem auserwählten Kreis zu gehören, konnte der *Ennui* der Einzelnen mehrheitlich von der Gruppe aufgefangen werden. Dem Individuum konnte so „das Gefühl seines Selbst wiedergegeben“ und in einem starken Wir-Gefühl ein starkes Selbst ausgebildet werden. (Bürger 1998, S.148f.)

Wie im Teil A dieser Arbeit dargestellt, wird das tätige Subjekt von Lust- und Unlustempfinden gesteuert. Freud gesteht in *Jenseits des Lustempfindes* ein, daß es bislang keine befriedigende philosophische oder psychologische Erklärungstheorie gebe, die „uns zu sagen wüßte, was die Bedeutungen der für uns so imperativen Lust- und Unlustempfindungen sind.“ Es bleibe damit leider „das dunkelste und unzugänglichste Gebiet des Seelenlebens“. (Freud 1923, S.2) Am „Leiden am Ich“ verzweifelnd, verübten viele Surrealisten und dem Surrealismus nahe stehende Künstler Selbstmord oder unternahmen wie Aragon einen Suizidversuch, obschon sich natürlich die Motive unterschieden.

In der Wertegemeinschaft der westlichen Kultur besteht unausgesprochen ein Selbstmordverbot. Das gesellschaftliche Urteil über den gewaltsamen Tod durch eigene Hand ist negativ, der Selbstmord wird tabuisiert. Jean Baudrillard sieht in *Der symbolische Tausch und der Tod*²⁸² das vorfindbare Selbstmordverbot damit begründet, daß in einem Akt der Umkehrung nicht die Gesellschaft das Urteil über den Selbstmörder fällen kann, sondern „durch den Selbstmord richtet das Individuum über die Gesellschaft und verurteilt sie auf seine eigene Weise, indem es die Instanzen umkehrt“. (Baudrillard 1991, S.278)

Bereits in seiner ersten Ausgabe widmete sich das surrealistische Organ *La Révolution Surrealiste* ausgiebig dem Thema Selbstmord und Mord. Lückenlos wurden alle Selbstmordfälle der letzten Zeit aufgeführt, ferner Bilder der

²⁸² Baudrillard, J.: *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976). München 1991.

Surrealisten und der von ihnen bewunderten Vorbilder in einer Collage um das Bild einer Mörderin, die einen rechtsradikalen Propagandisten umgebracht hatte, gruppiert. Als Erklärung sollte das Zitat Baudelaires dienen „Die Frau ist jenes Wesen, das den größten Schatten oder das stärkste Licht in unsere Träume wirft.“ (zit. n. Nadeau 1997, S.69) Ebenso legt der Surrealist René Crevel im Essay *Détours*, der als Reaktion auf eine in der Zeitschrift *Révolution surréaliste* durchgeführte Umfrage über Selbstmord entstanden ist, seine Argumente für einen Suizid dar. Für ihn steht der Selbstmord als Ausdruck einer mutigen und konsequenten Haltung:

„Es heißt, man bringe sich aus Liebeskummer um, aus Angst, oder weil man die Syphilis hat. Das stimmt aber nicht. Alle Menschen lieben oder meinen, sie liebten. Alle haben Angst. Jedermann ist mehr oder weniger syphilitisch. Selbstmord ist ein Ausleseverfahren. Nur die nehmen sich das Leben, die nicht aus einer Feigheit heraus, von der nahezu die gesamte Menschheit befallen ist, eine gewisse Stimmung unterdrücken, die an sich so überwältigend ist, daß sie einstweilen, d.h. bis wir klarer sehen, als ein Erfühlen der Wahrheit betrachtet werden muß. Aufgrund dieses Gefühls allein kann man die wohl richtigste und radikalste aller Lösungen erkennen und bejahen: *den Selbstmord*.“ (Crevel zit. n. Nadeau 1997, S.79, Hervorhebung im Original)

Seine Aussagen in *Détours* lassen sich als eine literarische Vorwegnahme des Selbstmordes interpretieren: „Kamillentea auf dem Gasherd. Das Fenster fest zu. Ich mache den Hahn auf. Ich vergesse, ein Streichholz dranzuhalten.“ (ebd.) René Crevel verübte 1935 Selbstmord.

Der gewaltsame Tod wie die Verherrlichung der Gewalt werden in zahlreichen Publikationen thematisiert, so etwa im zweiten Heft der *Révolution Surréaliste* von Anfang 1925. Ein darin abgedrucktes Manifest fordert die Schließung der Gefängnisse und endet mit den Worten: „In den Schilderhäusern, auf den elektrischen Stühlen bangen Todgeweihte ihrem Ende entgegen: Wollen Sie zulassen, daß sie wirklich getötet werden?“ (zit. n. Nadeau 1997, S.76) Die surrealistische Kritik an der Funktionalität der Gefängnisse, die im Wegsperrern des unliebsamen Anderen zu finden ist, ähnelt erneut der Kritik des französischen Theoretikers Michel Foucault.²⁸³ Doch aus der Ablehnung der „Institution des Gefängnisses als Idee“ sowie der „Institution der Kaserne als Idee“ resultierte kein Handeln, auf die Formulierung umstürzlerischer Thesen erfolgte kein praktisches Tun. (ebd.)

Für Jean Baudrillard entpricht die Faszination des gewaltsamen Todes der Faszination durch die Kunst, denn alles, was sich nicht als Wert austauscht – wie Sexus, Wahnsinn, Gewalt und Tod –, löst eine große Begeisterung aus.²⁸⁴ Weiter verstärken gerade rätselhafte Umstände eine solche Anziehungskraft, wie im Fall

²⁸³ Vgl. Kap. 2 und Kap. 7.4.1.

²⁸⁴ Vgl. Kap. 3.5.2.

Jacques Vachés deutlich wird. Vaché und André Breton lernten sich 1916 in einem Hospital kennen und trafen sich bei der Uraufführung von Apollinaires *Die Brüste des Tiresias* im Juni 1917 wieder. Vaché hatte einen großen Einfluß auf den Surrealistenkreis, seine mysteriösen Todesumstände verstärkten diese Wirkung, erhoben ihn gar zum „Fixstern am Surrealistenhimmel“. (Nadeau 1997, S.25)

Im prä-surrealistischen Roman *Bebuquin*²⁸⁵ des zum Umkreis der Surrealisten gehörenden deutsch-jüdischen Schriftstellers Carl Einstein, der seit Anfang der 20er Jahre in Paris lebte und gemeinsam mit Georges Bataille²⁸⁶ als Herausgeber einer intellektuellen Zeitschrift fungierte, werden viele surrealistische Motive vorweggenommen. 1940 verübte Carl Einstein in den Pyrenäen Selbstmord. Der Text *Bebuquin* zeichnet sich stark durch die Traumqualität aus – der Traum des Protagonisten erscheint als Realität und wird nicht als Traum identifiziert –, das Tabu um den Tod wird gebrochen, der Tod des Protagonisten Böhm gar ironisiert:

„Böhm begrüßte ihn leise und freundlich. Er wollte sich nach seinem Tode etwas schonen, da er noch nichts Sicheres über die Unsterblichkeit wußte. „Es ist anständig und läßt Sie in gutem Licht erscheinen, wie Sie sich mit Todesverachtung um das Logische bemühen.“ (Einstein 1995, S.11)

In Einsteins *Bebuquin* wird ironisch hinterfragt, ob der Tod eine eigene Realität darstellt, ein Thema, das die Surrealisten generell beschäftigte. Die surrealistische Auseinandersetzung mit dem Motiv Tod wird insgesamt von den Nuancen Komik, Tragik und Mystik determiniert. So beschreibt Breton mit dem für ihn charakteristischen Humor gleich im *Ersten Manifest* den Tod als Geheimgesellschaft:

„Der Surrealismus wird Sie in den Tod, der eine Geheimgesellschaft ist, einführen. Er wird Ihrer Hand den Handschuh überziehen und darin das tiefe M eingraben, mit dem das Wort Memoria beginnt. Vergessen Sie nicht, passende testamentarische Bestimmungen zu treffen: ich für meinen Teil bitte darum, in einem Möbelwagen zum Friedhof gefahren zu werden. Meine Freunde mögen bis aufs letzte Exemplar die Ausgabe der *Rede über das bißchen Realität* vernichten.“ (Breton 1996, S.32, Hervorhebung im Original)

²⁸⁵ Einstein, C.: *Bebuquin* (1912). Stuttgart 1985

²⁸⁶ Georges Bataille stand als Theoretiker und Literat dem Surrealismus nahe. Wie in Kap. 3.4.3 eingehend dargestellt, beschreibt Bataille die Verbindung zwischen Eros und Tod mit der Metaphorik der Verausgabung. Für Bataille ist es evident, daß die Begierde stets auf den Tod verweist. Luis Buñuel weist in seiner Biographie *Mein letzter Seufzer* darauf hin, daß Breton Bataille nicht mochte, da dieser „grob“ sei (vgl. Buñuel 1994, S.113).

7.5 Der surreale Körper

7.5.1 Der fragmentierte Körper

In ihrer Auseinandersetzung mit dem Unbewußten und Verdrängten stießen die Surrealisten auf die im ersten Teil dieser Arbeit beschriebenen Zerstückerungsphantasmen. Das Prinzip des Dionysischen – der Wahnsinn, die mystische Trance und die Zerstückerung des Körpers – kann als bedeutendes Motiv der Surrealisten bezeichnet werden. Der zerstückelte Körper erscheint, folgen wir Jacques Lacan, als ein sich wiederholendes Traumbild:

„Dieser zerstückelte Körper, dessen Begriff ich ebenfalls in unser System theoretischer Bezüge eingeführt habe, zeigt sich regelmäßig in den Träumen, wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stößt. Er erscheint dann in der Form losgelöster Glieder und exoskopisch dargestellter, geflügelter und bewaffneter Organe [...].“ (Lacan, Schriften I, 1991, S.67)

Nach Lacan kommen dem Traum, der Halluzination und dem Spiegelbild als unterschiedlichen Ausdrucksformen der menschlichen Imagination eine ähnliche Bedeutung zu. Traumbild und Spiegelbildvorstellungen werden in der künstlerischen Umsetzung der Surrealisten sowohl literarisch als auch bildkünstlerisch variantenreich thematisiert. Auch Baudelaire greift in *Die Blumen des Bösen* im Gedicht *Die tanzende Schlange* das Spiegelmotiv im Lacanschen Sinne auf. In der ersten Strophe heißt es: „Wie gern, Geliebte, ich dich schau/Und deinen schönen Leib,/Den Spiegelplatz auf deiner Haut,/Aufschimmernd wie von Seid‘!“ (Baudelaire 1987, S.47) Der Körper der anderen wird zum Spiegel, der sich in der anderen Betrachtende kann mit ihr zur Einheit verschmelzen, er erkennt und liebt sich in seinem Gegenüber wie im Mythos einst der Jüngling Narcissus.

Der prä-surrealistische Dichter Guillaume Apollinaire, der von Breton als „Zauberer“ bezeichnet wird, thematisiert in seinem Bühnenstück *Die Brüste des Tiresias*. auf humoreske Weise die Auflösung des Körpers. Im ersten Akt des Schauspiels bemerkt die Protagonistin Thérèse (Therese) die Transformation ihrer sekundären Geschlechtsmerkmale – ihre Brüste lösen sich auf –, gleichfalls bemerkt sie einen männlichen Bartwuchs, aus Thérèse wird Tirésias (Tiresias). Mit Erstaunen bemerkt Thérèse die Verwandlung des bis zu diesem Zeitpunkt eindeutig weiblichen Körpers:

„Doch scheint mir fast mir wächst ein Bart/Meine Brüste lösen sich//*Sie stößt einen gewaltigen Schrei aus und öffnet ein wenig ihre Bluse, aus der ihre Brüste herausquellen, die eine rot, die andere blau. Als sie die Brüste – Luftballons – löst, fliegen sie davon, bleiben jedoch an einer Schnur angebunden*//Fliegt davon Vögel meiner Schwäche/Et caetera/Wie schön sie sind die Reize der Weiblichkeit/Einfach goldig/Man möchte hineinbeißen//*Sie zieht an der Schnur der Luftballons und läßt sie tanzen*//Aber genug der Dummheiten/Vertiefen wir uns nicht in die Aeronautik/Es ist immer von Vorteil tugendhaft zu leben.“ (Apollinaire 1985, S.41)

Artikuliert sich die Körperaflösung der absurden Bühnenfigur Thérèse in der Darstellung der Geschlechtsumwandlung von einer Frau zum Mann, so lassen sich in der surrealistischen Malerei, der surrealistischen Photographie und im surrealistischen Film zahlreiche weitere Variationen des Themas aufzeigen.

Auffällig im Surrealismus erscheint die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit Gliederpuppen und Schaufensterpuppen, so etwa bei Man Ray, André Masson und Hans Bellmer. Der fragmentierte Körper wird in den Photoarbeiten des amerikanischen Photographen, Malers und Filmemachers Man Ray, der bereits dem vorangegangenen Dadaismus nahestand, zu einem wichtigen Motiv.²⁸⁷ Der jüngere Hans Bellmer stellt erst in den 60er Jahren seine Puppenkonstruktionen aus, die er zuvor seit den 30er Jahren in Form von Photographien veröffentlichte. Die Bilder der zerstückelten Puppenkörper Bellmers überlassen den Betrachtenden radikal seinem eigenen Voyeurismus. Bellmer beschäftigte sich seit seiner (unglücklichen) Kindheit mit Puppen und zufällig gefundenen Gegenständen. 1936 nach Paris emigrierend nahm er, wie Man Ray mit seinen *Mannequin*-Arbeiten, an der zwei Jahre später stattfindenden *Internationalen Ausstellung des Surrealismus (Exposition International du Surréalisme)* teil. Die Surrealismus-Ausstellung zeigte Schaufensterpuppen in unterschiedlichsten Variationen, als *Mannequins* wurden sie jeweils von unterschiedlichen Surrealisten eingekleidet, präpariert und variiert, beispielsweise – wie im Falle von Masson – in einen Käfig gesperrt. Bellmer veröffentlichte 1934 in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* unter dem bezeichnenden Titel *Variationen über das Zusammensetzen eines Gliedermädchens* Photographien, die Abwandlungen einer verstümmelten weiblichen Puppe zeigten, deren Skelett aus den Materialien Holz, Metall, Papier und Gips bestand sowie Fetisch-Objekte als Zubehör integrierte. Bereits in seiner Kattowitzer Jugend experimentierte Bellmer mit einer alten Puppe und gefundenen Objekten in einer Gartenlaube. Das Thema der zerstückelten – weiblichen – Puppe (*poupée*) sollte zum bestimmenden in seiner Kunst werden. Das Motiv der fragmentierten Puppe wurde von ihm gleichfalls literarisch

²⁸⁷ Man Ray hatte durch Marcel Duchamp ab 1921 Kontakt zu Breton und dem Surrealismus.

verarbeitet, beispielsweise im Prosagedicht *Die Puppe* aus dem Jahr 1934 (vgl. Rubin 1979, S.128f.). Bellmer greift mit der Gliederpuppe ein Motiv auf, das bereits zuvor von anderen Künstlern variiert wurde. Auch der italienische Maler Giorgio de Chirico, der mit Carlo Carrà die „metaphysische Malerei“²⁸⁸ begründete und gleichfalls zum Surrealismus zu rechnen ist, malte zwischen 1915 und 1925 bizarre, gesichtslose Gliederpuppen, die mit willkürlich gewählten Gegenständen kombiniert und isoliert in einem perspektivisch irritierend dargestellten Raum platziert werden. Die Gesichtslosigkeit als Ausdruck einer Nicht-Identität und der zerstückelte Körper zeigen das „Nichtmehrgreifbare“, machen deutlich, daß ein „Ganzes“ nicht mehr dargestellt werden kann. Für den Künstler Bellmer repräsentieren seine Arbeiten auf der photographischen Ebene das Äquivalent zur Anagramm-Technik seiner Lebensgefährtin Unica Zürn.²⁸⁹ Artikuliert werden soll die Dekonstruktion des Vertrauten, des Konventionellen, des Alten – im Falle Bellmers des ganzen Körpers –, um durch die Neukonstruktion zu irritieren und darauf zu verweisen, daß die herkömmliche Perspektive unzureichend ist. Ähnlich wie Unica Zürn

„[...] die Grammatik der Sprache, die Identität von Signifikant und Vorstellungsbild in ihren Anagrammen auflöst und als künstlerische Konstruktion, als kulturelle Vereinbarung ausweist, bringt auch Bellmer auf der bildlichen Ebene Formen, die Erinnerungsspuren an männliche und weibliche Körper aufweisen, in neue, nicht in der symbolischen Ordnung festgelegte Zusammenhänge. Verdichtung, Verschiebung und Ersetzung lassen Bilder entstehen, die der geschlechtlichen Zuordnung durch einen Herrschaftsblick entgehen, indem sie sich durch Metamorphosen und Metonymien entziehen. Sie verweisen auf erotisches Erleben, das vorsprachlich, vor der Distanzierung des im Spiegelbild festgelegten Blicks erzeugt wurde, ein Erleben, das in der In-Dienst-Nahme durch eine funktionalisierte reproduktive Sexualität rückgängig gemacht wird.“ (Schade 1987, S.251)

Für die faschistische Kunstauffassung im Dritten Reich war gerade die künstlerische Praxis der Dekonstruktion der Prototyp des „Entarteten“. Als „entartet“ galt im Faschismus jene progressive Kunst, die aufzeigte, daß es sich beim Bild des ganzen Körpers lediglich um ein Phantasma handelt. Eine avantgardistische Kunst, „die mit dem Fragment experimentierte, aufgelöste Körper produzierte oder überhaupt jede sprachliche Übersetzbarkeit unterließ“ war „dem Vorwurf der Degeneration oder der Geisteskrankheit“ ausgeliefert. (ebd. S.254)

²⁸⁸ Vgl. Kap. 5.

²⁸⁹ Siehe oben.

7.5.2 Der Körper im Film

Dekonstruktion und Neukonstruktion stellen wichtige Momente der surrealistischen Kunst dar. So griffen die Surrealisten die Techniken der Collage und Montage auf, sowohl in Bezug auf die Dichtung als auch in Bezug auf die Bildende Kunst und den Film. Das Collage-Verfahren, das sie von den Kubisten übernahmen, bot sich zur Umsetzung der angestrebten Einheit an, die „innere Dynamik“ konnte mit der Sprache der Collage eine adäquate Ausdrucksform finden. Die Verwendung bereits vorhandener Bilder ermöglichte es dem Maler, wie Max Morise es formulierte, „in jeder Sekunde [...] eine Filmaufnahme seines Gedankens zu machen.“ (Morise zit. n. Duplessis 1992, S.69f.) Von der Idee der Collage her hätte es ein Höchstmaß an filmischer Betätigung der Surrealisten geben müssen. Es gab jedoch nur eine Handvoll surrealistischer Filme, die Bilder verarbeiteten, die jenseits der Erfahrung im Irrationalen lagen, so etwa *Das goldene Zeitalter (L'age d'or, El cielo D'oro, 1930)* und *Ein andalusischer Hund (Un Chien andalou, 1928)* von Salvador Dalí und Luis Buñuel.

Die beiden Spanier lernten sich während ihrer Studienzeit in Madrid kennen, gemeinsam mit Federico Carciá Lorca lebten sie im gleichen Studentenwohnheim, wo sie sich schnell anfreundeten. Buñuel beschreibt in seiner Biographie²⁹⁰ im Kapitel *Madrid. Die Studentenresidenz, 1917-1925* seinen ersten Zugang zum Surrealismus durch Aragons Vortrag am 18. April 1925 im Studentenwohnheim, dem die drei jungen Freunde interessiert beiwohnten (vgl. Buñuel 1994, S.54). Louis Aragon beeindruckte dort mit einer provozierenden Rede, die der Ausbreitung des Surrealismus dienen sollte:

„Ah Ihr Bankiers, Studenten, Arbeiter, Beamte, Ihr Dienstboten, Ihr seid die Speichellecker des Nützlichen, die Lustknaben der nackten Notdurft! Ich dagegen werde niemals arbeiten. Meine Hände sind rein. Ihr Toren, verbergt Eure Hände und jene intellektuellen Schwielen vor mir, auf die Ihr so stolz seid! Ich verfluche die Wissenschaft, diese Zwillingsschwester der Arbeit.“ (Aragon zit. n. Nadeau 1997, S.89)

Drei Jahre später entstand bereits der erste surrealistische Film *Ein andalusischer Hund* als Gemeinschaftsproduktion von Dalí und Buñuel. Schon in diesem ersten surrealistischen Film, der als Prototyp desselben betrachtet werden kann, wird neben der symbolistischen Verarbeitung von Traumbildern in zahlreichen Szenen das surrealistische Körperverständnis sichtbar. Das Drehbuch entstand in Kooperation von Buñuel/Dalí, und wurde – wie Buñuel schreibt – in weniger als einer Woche verfaßt, Regie führte Buñuel, und beide agierten als Darsteller.

²⁹⁰ Buñuel, L.: Mein letzter Seufzer (1982). Frankfurt/Main und Berlin 1994

„Dieser Film ging aus der Begegnung zweier Träume hervor. Dalí hatte mich eingeladen, ein paar Tage bei ihm in Figueras zu verbringen, und als ich dort ankam, erzählte ich ihm, daß ich kurz vorher geträumt hätte, wie eine langegezogene Wolke den Mond durchschnitt und wie eine Rasierklinge ein Auge aufschlitzte. Er erzählte mir seinerseits, daß er in der vorausgehenden Nacht im Traum eine Hand voller Ameisen gesehen habe, und fügte hinzu: ‚Und wenn wir daraus einen Film machten?‘“ (Buñuel 1994, S.93)

Die Pariser Surrealisten um André Breton, Louis Aragon und Max Ernst zeigten sich von der künstlerischen Verarbeitung des Irrationalen und Bizarren tief beeindruckt und nahmen Dalí und Buñuel begeistert in ihre Gruppe auf. *Der andalusische Hund* war ein Stummfilm mit Orchesterbegleitung, der zahlreiche – für die damalige Zeit – schockierende Bilder enthielt.²⁹¹ Berühmt wurde vor allem die Anfangssequenz. Der Prolog des Filmes zeigt den Schnitt durch ein Auge mit einem Rasiermesser. Dem Auge, einst Symbol für den christlichen Gott als „Allesseher“, kommt in diesem fragmentarischen 24-minütigen Avantgardefilm eine signifikante Bedeutung zu. Im Surrealismus findet eine generelle Auseinandersetzung mit dem Sehorgan Auge, beispielsweise in der bildkünstlerischen Umsetzung bei Claude Cahun und Max Ernst sowie in der Lyrik einer Unica Zürn statt. Das Auge wird zu einem wichtigen Motiv im Film, damit wird auch hier die Frage nach Perspektivität, Multiperspektivität und Auflösung herkömmlicher Sichtweisen gestellt. Das Sehorgan zu zerstören heißt die Wahrnehmung zu verändern, der Blick auf die Welt wird damit verwehrt. Das Auge in der Funktion eines Spiegels, des Augenspiegels, in dem das Individuum sich im Anderen spiegeln kann, wird bewußt zerstört. Gert Mattenklott zieht in seiner Interpretation dieser Schlüsselszene, die durchaus kritisch zu sehen ist, eine psychoanalytische Argumentationslinie heran. Im Film ist es ein Mann, der einer jungen Frau das Auge zerschneidet, möglicherweise ihr Liebhaber, er scheint einen Löffel in der Hand zu halten. Mattenklott sieht in den Augen die Entsprechung des männlichen Geschlechtsorgans, die Augen als Hoden, ein Schnitt durch das Auge käme somit einer Kastration gleich. Im Schnitt durch das Auge wird der „Kontrollblick des Bewußtseins durch eine atavistische Geste [vernichtet]: Das wie ein Dotter ausgelaufene Auge soll gegessen werden. Das Assoziationsfeld zur sexuellen Bedeutung von Augen/Eiern ist damit eröffnet.“ (Mattenklott 1982, S.58)

Der „Schnitt durch das Auge“ ist nicht das einzige Bild im Prototyp des surrealistischen Films, in dem primitive menschliche Gewalt und unkontrollierte

²⁹¹ Buñuel war sich anfänglich unsicher, ob der Film eine positive Resonanz erhalten würde. Bei der Premiere hatte Buñuel Kieselsteine in der Tasche, um bei einem möglichen Mißfallen des Filmes die Zuschauer bewerfen zu können (vgl. Buñuel 1994).

Trieb-entladung deutlich wird. So beobachtet etwa ein Paar vom Fenster eines Hauses aus, wie eine weitere Frau von einem Auto überfahren wird. Ein anderes Mal ist ein blinder Mann zu sehen, der eine Frau sexuell belästigt, bald darauf wieder sehend wird und die sich wehrende Frau weiter durch ein Zimmer verfolgt, hier findet sich gleichfalls eine (kurze) Nacktaufnahme. Außerdem taucht ein Mann auf, der an einem Seil fest hängt und einen toten Pfarrer in einer Kutte hinter sich herzieht.

Als weitere ausdrucksstarke Bilder des Filmes stehen ein über dem Klavier hängender toter blutender Stierkopf; ein Schußwechsel mit der Pistole in der einen, der Bibel in der anderen Hand; ein Schmetterling, der sich in das Bild eines Totenkopfes verwandelt und ein (wie) tot auf dem Bett liegender Mann mit einem Kästchen auf dem Bauch, um nur einige zu nennen.

Im Vordergrund des Filmes stehen – wie deutlich wird – eine sexuelle Thematik wie eine offensichtliche Katholizismuskritik.²⁹² Die Auseinandersetzung mit dem Katholizismus ist signifikant für den Surrealismus, fast alle Künstler hatten einen religiös geprägten Hintergrund, den sie in ihrer Kunst durch eine religiöse Symbolik, vor allem im Film und in der Malerei, zum Ausdruck brachten.

Auch die zweite Gemeinschaftsproduktion *Das goldene Zeitalter* knüpft an die assoziative Bildersprache an, in Anlehnung an den ersten Film sollte er ursprünglich *Das andalusische Tier* heißen. Als Auftragsarbeit für den Pariser Mäzen Charles de Noailles wurde der surrealistische Film – der als Dokumentation über Skorpione beginnt, um dann die Erwartungshaltung des Zuschauers zu brechen – in nur zwanzig Tagen als einstündiger Tonfilm gedreht. Auch dieser Film löste in der befremdlichen Darstellung irrationalen und alptraumhaften Verhaltens Verwirrung aus.²⁹³ Im Pariser *Studio 28*, in dem der Film gezeigt wurde, kam es wie erwartet zu Krawallen und Verwüstung; einige surrealistische Bilder, im Foyer ausgestellt, wurden hierbei zerstört. In der Folge ließ der Pariser Polizeipräsident den Film verbieten, um weitere Auseinandersetzungen zu verhindern.²⁹⁴ Die Themen des Filmes waren abermals

²⁹² Der Film erregte vor allem aufgrund der Religionskritik großes Aufsehen. 1928 verließen Buñuel und Dalí Spanien, um nach Paris zu gehen. Ihre Arbeiten wären in der Enge der bürgerlichen – katholischen – Gesellschaft Spaniens nicht realisierbar gewesen, die Metropole Paris ermöglichte ihnen eine größere künstlerische Freiheit.

²⁹³ Selbst bei der Uraufführung des Filmes im Oktober 1930 im kleinen Rahmen kam es zu Unstimmigkeiten. Die Pariser Surrealisten, die eigens für den Film ein Manifest herausgaben, konnten mit der Premierenparty in der Nobelvilla des reichen Mäzens nur wenig anfangen, sie störten sich an der „Dekadenz“ und randalierten auf der Veranstaltung.

²⁹⁴ Dem Mäzen des Filmes wurde von der Presse mit Exkommunikation und gesellschaftlicher Ächtung gedroht. Der Skandal um den Film hatte eine lange Nachwirkung. Bis 1981 blieb *Das goldene Zeitalter* verboten. Der Film wurde später von der Mäzenatenfamilie an das Pariser *Centre Pompidou* verkauft (vgl. Buñuel 1994, S.108).

Gewalt, Sexualität und Kirchenkritik, hinzu kam in der Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg und Politik eine neue Dimension. Die Darstellung des verstümmelten, kriegsversehrten Körpers nimmt hier einen großen Raum ein, so werden etwa humpelnde Soldaten, eine Gruppe Kriegsversehrter, die in niedergeschlagener Stimmung dahinschleichen, und ein Trauermarsch von Leichen und Skeletten gezeigt. Zahlreiche Tabubrüche werden begangen, indem Kindsmord, Vergewaltigung bis zur Unerträglichkeit vorgeführt werden: ein Vater erschießt seinen Sohn mit einer Schrotflinte, eine Frau trifft auf ihren Vergewaltiger und himmelt diesen an. In Anspielung auf den historischen Stoff der *Medea* fällt der Satz „Ein wunderbares Gefühl, unsere Kinder getötet zu haben.“ Der Film hat auch auf den Zuschauer der Gegenwart noch eine große Wirkung. Durch die suggestive Kraft der Traum- und Phantasieimaginationen sowie durch die Darstellung von Übersprungshandlungen, die ganz in surrealistischer Intention die Energie des Unbewußten bildhaft werden lassen, wird die Nähe zum Wahnsinn deutlich und das enge bürgerliche Moralkorsett kritisch hinterfragt.

Salvador Dalí widmete sich in seiner künstlerischen Folgezeit intensiviert der Malerei und der Kunsttheorie, während Luis Buñuel als Filmregisseur weitere surrealistische wie sozialkritische Filme drehte, die thematisch an die ersten Filme anknüpften. Besonders Buñuels filmische Arbeit *Viridiana* stellt eine Hommage an die ersten Filme dar. Surrealistische Requisiten – wie sie schon in *Der Andalusische Hund* verwandt wurden – wiederholen sich hier in ihrer Symbolik. Auch hier steht die Religionskritik im Mittelpunkt, eine junge Novizin wird von ihrem Onkel vor dem ewigen Gelöbnis sexuell bedrängt. *Viridiana* wurde in Cannes 1961 mit der Goldenen Palme prämiert, blieb jedoch im faschistischen Spanien Francos verboten.²⁹⁵

Erwähnt werden soll an dieser Stelle auch der surrealistische Film bei Peter Weiss, der sich neben seiner theoretischen Beschäftigung mit dem surrealistischen Film²⁹⁶ in den Jahren 1952 bis 1955 ebenfalls praktisch auf das surrealistische Experiment einließ. Es entstanden die Kurzfilme *Studie I bis Studie V*, die bereits

²⁹⁵ Zu erwähnen sind weiterhin die Filme *Die Vergessenen* (*Los Olvidados*, 1950), eine filmische Auseinandersetzung mit Gewalt und emotionaler Verwahrlosung und *Er* (*El*, 1953), das Portrait eines Psychopathen. Es folgte die religionskritische Auseinandersetzung in *Der Nazarener* (*Nazarin*, 1959). Auch Buñuels letzter Film *Dieses obscure Objekt der Begierde* (1977), den er sechs Jahre vor seinem Tod drehte, beschäftigt sich – ähnlich wie der kommerzielle Erfolg *Schöne des Tages* (*Belle de Jour*, 1966) mit Catherine Deneuve in der Hauptrolle – mit der Kraft des Eros. Die Begierde eines älteren Mannes, der sich zum Spielball einer jungen Frau machen läßt, führt zur absurden Hörigkeit.

²⁹⁶ In seiner Publikation *Avantgarde Film* aus dem Jahr 1956 beschreibt Weiss die die Entwicklung des avantgardistischen Filmes von der Stummfilmzeit über Buñuel bis in die 50er Jahre.

in der Titelwahl *Studie I: Das Aufwachen*, *Studie II: Halluzination* darauf verweisen, daß er in der filmischen Arbeit an die surrealistischen Vorbilder anknüpft. Auch in seiner bildkünstlerischen Arbeit zeigt sich die surrealistische Prägung des Autors, Filmemachers und Malers Weiss deutlich, beispielsweise in seinem Bild *Maschinen greifen die Menschen an* aus dem Jahr 1935.

7.6 Eros und Surrealismus

7.6.1 Androgynität – Aufhebung der Geschlechterdifferenz

Im Surrealismus findet im Gegensatz zu den vorangegangenen Bewegungen des Dadaismus und des Futurismus eine intensive Auseinandersetzung mit Themen wie Liebe, Sexus und Androgynität statt. So bezieht sich André Breton – ähnlich wie viele Literaten des *Fin de Siècle* – in seinem Ansatz einer *Amour Fou* immer wieder auf das Ideal des Androgyn.²⁹⁷ Das Ideal des Androgyn, des Menschen jenseits der Dualität der Geschlechtlichkeit, steht seit der Antike im Interesse einer künstlerischen wie theoretischen Auseinandersetzung. Den mythischen Stoff aufgreifend, formuliert bereits Platon die Vorstellung eines dritten Geschlechtes, er geht hierbei von drei Urwesen aus – einem männlich-männlichen Wesen, einem weiblich-weiblichen und einem männlich-weiblichen Wesen –, die sich selbst überschätzend im Kampf gegen die Götter verlieren und zur Strafe in Folge als halbierte Wesen herumirren müssen.

Die dem weiteren Kreis der Pariser Surrealisten angehörende Essayistin, Schauspielerin, Lyrikerin, Photographin, Literaturkritikerin, Übersetzerin und politische Aktivistin Claude Cahun machte die Androgynität zu ihrem künstlerischen Lebensthema. Sie stellt als Künstlerin (nicht nur) innerhalb der surrealistischen Avantgarde eine Ausnahme dar. Bis zum Pariser Surrealismus nahm die Frau in der Kunst hauptsächlich die Rolle der Muse, des Modells oder der Geliebten ein, mit dem Surrealismus wurde das Dreistufenmodell um eine vierte Stufe, die der Künstlerin, ergänzt. Frauen konnten sich – wenn auch nur in eingeschränkter Form – an der surrealistischen Bewegung beteiligen, meist jedoch erst, nachdem sie die traditionelle Rolle als Muse-Modell-Geliebte erfüllt hatten

²⁹⁷ Faszinierend fand er beispielsweise auch die Androgynität der Diva der Stummfilmserie *Les Vampires*, die von den Massen gefeiert wurde. Die Schauspielerin Irma Vep – ein Anagramm von *Vampire* – entsprach der zeitgemäßen Androgynität, die von den Surrealisten favorisiert wurde (vgl. Hörner 1996, S.219f.).

(vgl. Cottingham 1997, S.21). Fatalerweise ging Claude Cahun aufgrund ihrer androgynen Selbstinszenierung und des gewählten Künstlernamens Claude – mit dem sie zahlreiche surrealistische Erklärungen unterschrieb – als männlicher Künstler in den Surrealismus ein. Claude Cahun wurde 1894 in Nantes als Lucy Schwob geboren. Sie stammte aus dem jüdischen kulturell aufgeschlossenen Großbürgertum, sowohl ihr Vater als auch ihr Onkel waren wichtige Zeitungsherausgeber. Die junge Lucy Schwob nannte sich ab 1917 – nach ihrem Großonkel Léon Cahun – Claude Cahun. Eine Namensänderung, die nicht die einzige war, so legte sie sich beispielsweise zuvor die Pseudonyme Claude Courlis und Daniel Douglas zu. An der männlichen Namensgebung läßt sich ihre lebenslange (kreative) Auseinandersetzung mit Identität ablesen.

Cahuns erste Photomontagen entstanden in den Jahren 1927 und 1928. Obschon Philippe Soupault Cahun bereits 1919 für eine Mitarbeit an der Zeitschrift *Littérature* gewinnen wollte, sollte sie erst fünf Jahre später den Pariser Surrealisten begegnen, denen sie ideologisch wie künstlerisch nahe stand (vgl. Leperlier 1997, S.12). André Breton war fasziniert von ihrem photographischen Werk, ihren Photomontagen und Selbstportraits, vor allen Dingen aber von ihrer magischen Ausstrahlung, er hielt sie für „einen der (vier oder fünf) kuriosesten Köpfe unserer Zeit.“ (Breton zit. n. Leperlier 1997, S.14). Die Photokünstlerin, deren Arbeiten in einer Linie mit denen eines Man Ray²⁹⁸ und Jean Heartfield stehen, aber auch Ähnlichkeiten zu den Collagen Hausmanns zeigen, hatte ebenfalls guten Kontakt zu Salvador Dalí.²⁹⁹ Bereits 1932 trat Cahun mit ihrer Lebensgefährtin und Halbschwester Suzanne Malherbe in die *Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR) ein, eine Künstlervereinigung, die der kommunistischen Partei nahestand, und zu deren weiteren Kreis ebenfalls die Surrealisten André Breton und Paul Eluard gehörten. An der 1935 in Paris stattfindenden surrealistischen Ausstellung beteiligt sich Cahun mit symbolischen Objekten aus dem Alltagsbereich sowie einigen Texten. Gemeinsam mit André Breton und Georges Bataille ist sie auch an der Gründung der Gruppe *Contre-Attaque* beteiligt. Zwei Jahre vor Beginn des Zweiten Weltkrieges zog das Frauenpaar Cahun/Malherbe auf die Insel Jersey. Aufgrund ihres Widerstandes gegen die deutschen Faschisten – Cahun stellte politische Photomontagen her –,

²⁹⁸ Claude Cahun pflegte den größten Kontakt zu Man Ray, der ihre Photographien schätzte. Ihm widmete sie ihren 1934 veröffentlichten politischen Essay *Les Paris sont ouverts*, in dem sie polemisch das Verhältnis zwischen Revolution und Kunst analysiert und sich kritisch zur Kulturpolitik der Kommunistischen Partei äußert.

²⁹⁹ In ihrem unveröffentlichten Notizbuch schrieb sie um 1948 über den genannten Künstler: „Der ‚katholische‘ Dalí scheint mir nicht minder paranoid als der ‚marxistische‘ zu sein. Er übt auf mich stets den besonderen Charme kindlicher Frische aus. Ich halte ihn sogar für fähig, eher die Kirche zu verschlingen, als von ihr verschlungen zu werden.“ (Cahun zit. n. Leperlier 1997, S.14)

wurde sie von den deutschen Besatzern dort zum Tode verurteilt und konnte der Vollstreckung des Urteils nur knapp entkommen.³⁰⁰ Von den Surrealismus-Rezipienten der vergangenen Jahrzehnte kaum beachtet, sollte die 1954 verstorbene Künstlerin erst in den achtziger Jahren wiederentdeckt werden. Die stark vom Symbolismus und von Nietzsche beeinflusste Cahun, die stets spartenübergreifend arbeitete und sich mutig in der künstlerischen Opposition gegen den Faschismus engagierte, verdient nicht zuletzt deshalb große Anerkennung, weil sie in ihrem Werk wichtige Positionen vorwegnimmt. Claude Cahuns literarische³⁰¹ wie photographische Arbeiten sind gekennzeichnet von einer „Suche nach Authentizität“ und einer wandelbaren „Selbstschöpfung“, dem Wunsch nach der „eigenen Metamorphose“. Ihr literarisches Hauptwerk *Aveux non avenues* aus dem Jahr 1930 besteht aus unverbundenen, meditativen Textfragmenten sowie Photomontagen von Cahun und Malherbe. Cahun arbeitete zehn Jahre mit Malherbe, die ihrerseits unter dem Pseudonym Moore bzw. Marcel Moore künstlerisch tätig war, an diesem sehr persönlichen Buch, in dem bereits alle Hauptthemen und Metaphern Cahuns benannt werden (vgl. Leperlier 1997, S.11-17).

In Cahuns Photoarbeiten aus den zwanziger Jahren wird ihr Streben nach Individualismus deutlich artikuliert. Ihr Werk, das im Kontext marxistischer und revolutionärer Ideen steht, macht deutlich, daß sie sich in ihrer Suche nach einer subjektiven künstlerischen Ausdrucksweise weder durch politischen Konformismus noch durch avantgardistischen Dogmatismus einengen ließ. Cahun ging es um Selbstverwirklichung und um Gesellschaftskritik, um Kritik an den von Männern dominierten Vorstellungen ihrer Zeit. Die bürgerliche Rollendeterminierung wurde von ihr kategorisch in Frage gestellt, das enge Rollenkorsett, das den Frauen angelegt wurde, über Bord geworfen. Die Nichtakzeptanz der gesellschaftlichen Normen und Fixierungen zeigt sich deutlich in ihren Selbstportraits. In Cahuns Photomontagen steht – im Gegensatz zu den Frauenkörperdarstellungen der surrealistischen Künstler Hans Bellmer und Man Ray – nicht der nackte, sondern der bekleidete weibliche Körper im Mittelpunkt. Sie grenzt sich zur vorherrschenden surrealistischen – männlichen – Photographie klar durch die weibliche Perspektive ab:

³⁰⁰ Sie ironisierte das deutsche Propaganda-Material der Presse, ab 1942 ist die Sprache ihres Propagandamaterials deutsch und mit *Der namenlose Soldat* unterzeichnet. Während der mehrmonatigen Haft wurde ihr Haus auf Jersey wiederholt geplündert, so daß viele ihrer Werke und Aufzeichnungen verloren gingen.

³⁰¹ Weiterhin erscheinen – neben zahlreichen Veröffentlichungen in avantgardistischen Literaturzeitschriften – der von Malherbe illustrierte Gedichtband *Vues et Visions* (1914), das Kinderbuch *Le Coeur de Pic* (1937) und die Novellen *Héroïnes* (1925), in denen berühmte historische Frauenfiguren charakterisiert werden.

„Während die vorherrschende surrealistische Photographie durch angedeutete und ritualistische Präsentationen ernster Köpfe und nackter weiblicher Torsi die Betonung auf das weibliche Bild und den Körper als sexuelles Objekt legt, entziehen sich Cahuns Selbstportraits Repräsentationen von Weiblichkeit, Nacktheit und Körperfragmentierung. Tatsächlich weist ihre Arbeit einen Ausweg aus diesen signifikanten Praktiken.“ (Cottingham 1997, S.22)

Anfänglich beschäftigte sich Cahun mit der Inszenierung symbolischer Figuren wie der des Engels oder des Mephisto sowie mit historischen Frauengestalten wie Ophelia und Salome. In späteren Phasen widmete sie sich Bildern des modernen Großstadtlebens und der modernen, sich sexuell befreienden Frau der zwanziger Jahre, die das erotische Rollenspiel jenseits des Konventionellen inszeniert (vgl. Snauwaert 1997, S.9). Ihr Körper dient ihr in ihren Arbeiten als Projektionsfläche, die kulturelle Festlegung dessen, was mit weiblichen Attributen belegt wird, wird von ihr kategorisch in Frage gestellt. Wie Baudelaire, der im 19. Jahrhundert mit einer grünen Tonsur schockierte, zeigt die Künstlerin Cahun ein ähnliches Potential an Expressivität, indem sie sich ihre Haare bunt färbt oder in buddhistischer Manier abrasiert. Sie inszeniert sich im Profil mit kahlem Schädel und markanter Nase und fasziniert durch jene Mischung aus eigenwilliger Schönheit. Cahuns Bilder wollen eine geschlechtliche Identität nicht festgelegt wissen und initiieren beim Betrachtenden damit Irritation. Ihre Selbstdarstellungen aus den zwanziger Jahren zeigen einen jungen androgynen Menschen, der erst auf den zweiten Blick als Frau identifizierbar wird. Der Augenausdruck zeichnet sich durch seine Direktheit aus, bei ihren Selbstportraits – die mehrheitlich in der Zusammenarbeit mit ihrer Partnerin entstanden sind – handelt es sich im Lacanschen Sinne um Spiegelungen, das Selbstportrait als Spiegelportrait. Ihre photographischen Porträts üben eine große Faszination auf den Betrachtenden aus, sie spielt mit allen Abziehbildern von Weiblichkeit und Männlichkeit, inszeniert das Andere und Fremde, zeigt sich gleichzeitig schön wie häßlich. Cahun beschreibt ihre Intention als gewalttätigen Befreiungsakt: „Ich will nur mit der äußersten Spitze nähern, stechen und töten. Der Rest des Körpers, die Fortsetzung – welche Zeitverschwendung! Ich will nur zu meinem eigenen Bug reisen.“ (Cahun zit. n. Leperlier 1997, S.13) Ihre narzißtischen Selbstdarstellungen stehen zweifellos in der Tradition der imaginierten Bilder der Surrealisten, sind Traumdarstellungen, Projektionen einer tiefen Sehnsucht und Empfindsamkeit. In ihrem künstlerischen Ansatz experimentiert sie gleichfalls mit

Symmetrie, Spiegelung, Verzerrung, Verdopplung und Überdeckung sowie mit surrealen Objekten (vgl. Leperlier 1997, S.15; Cottingham 1997, S.20). Trotzdem sprengt sie den surrealistischen Rahmen, sie geht in ihrem künstlerischen Projekt weit über den avantgardistischen Stil der Dadaisten und Surrealisten hinaus. Als lesbische jüdische Künstlerin konstruiert sie sich eine eigene Identität, die jenseits einer Beschränkung von Körper und Geschlecht zu finden ist, sie stellt ihre Künstlichkeit einer vermeintlichen Natürlichkeit entgegen und decodiert das „Spiel des Begehrens“:

„Sie zerstört den weiblichen Körper als Zeichen eines erotisierten ästhetischen Staunens, indem sie selbstbewußt in die Kamera blickt und mit ihrem alles durchdringenden Blick sowohl das Ritual des Voyeurismus als auch des Exhibitionismus darlegt.“ (Snauwaert 1997, S.10)

Das dritte Geschlecht, die Androgynität, impliziert die Befreiung von Zwängen und Abhängigkeiten, die aus einer sexuellen Rollenfixierung resultieren. Es geht hier nicht darum, biologische Unterschiede zwischen Mann und Frau zu verneinen – wie Menstruation, Gebärfähigkeit etc. –, sondern vielmehr darum, die Fixierung auf eine isoliert genitale Sexualität aufzuheben. Cahun verweigert in ihren Selbstportraits eine geschlechtliche Zuordnung, ihre Position ist damit eindeutig, sie vertritt den Standpunkt einer sexuellen Freiheit. So schreibt sie: „Meine Ansicht über die Homosexualität und die Homosexuellen ist genau die gleiche wie meine Meinung über die Heterosexualität und die Heterosexuellen: alles hängt vom Individuum und den Umständen ab.“ (Cahun zit. n. Cottingham 1997, S.21) Cahun experimentierte als eine der ersten Künstlerinnen mit dem Geschlecht als „Nullzeichen“. So sieht Peter Weibel in der Figur Cahun „die Aufkündigung des sozial codierten Vertrages zwischen Körper und Geschlecht“, aufgelöst wird damit das Spiel „der Gegensatzpaare weiblich/männlich, das sich auf den Körper stützt.“ (Weibel 1997, S.32) Das neue Spiel Cahuns heißt Codifizierung des Subjekts, eine Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Körper/Geschlecht. Weiblichkeit und Männlichkeit werden nur noch als bloße Zitate verwandt. Cahuns Darstellung eines Subjekts jenseits einer geschlechtlichen Dualität greift damit einer postmodernen Subjekttheorie und Kunstpraxis vor. Radikal verläßt sie den Weg konventioneller Geschlechterdifferenz und macht das Geschlecht zum *signe zéro*, zum „Nullzeichen“. In Analogie zu Hans Bellmers und Unica Zürns Anagrammen kann Cahun als „anagrammatisches“ Subjekt charakterisiert werden, denn

„[i]st Sprache ein Körper und der Körper eine Sprache, so ist der Aufstand gegen die Sprache, das anagrammatische Umprogrammieren vorgefundener natürlicher Sätze und Wörter, auch ein Aufstand gegen den Körper und das anagrammatische Umstellen vorgefundener natürlicher Körperteile und Versatzstücke des Weiblichen ein Aufstand gegen die Sprache und die kulturelle Konditionierung des Weiblichen als natürlich. [...] In jedem Subjekt verbirgt sich auch ein anderes Subjekt. In der Sprache des Einen artikuliert sich die Sprache des Anderen. Die Sprache des Anderen artikuliert sich in der gleichen Sprache mit den gleichen Buchstaben im gleichen Geschlecht und im gleichen Körper wie die Sprache des Selbst [...]“ (ebd. S.40)³⁰²

7.6.2 Mystifizierung der Frau

Frauen nahmen im Surrealismus die Rolle von Wegbereiterinnen ein, die entweder als vermeintliche *femme fragile* gerettet respektive geheiratet oder als *femme fatale* verehrt wurden. Eine gleichberechtigte Beziehung schien bis auf wenige Ausnahmen nicht möglich zu sein, zu sehr internalisiert war das tradierte Rollenverständnis. Claude Cahun gehört als Künstlerin zu den großen Ausnahmefiguren im Surrealismus. Bis auf einzelne, künstlerisch tätige Frauen, zu denen neben Cahun Meret Oppenheim, Unica Zürn und Elsa Triolet zu zählen sind, ist die Rolle der Frau im Surrealismus auf das alte Modell Ehefrau, Geliebte oder Muse reduzierbar. Die Pariser Surrealisten um den Führer Breton waren in ihrer Gruppenführung eindeutig männlich strukturiert und trotz aller formulierter geistiger Revolution im Hinblick auf die Geschlechterverteilung konservativ. Die meisten Surrealisten übernahmen das traditionelle Frauenbild, und auch in den surrealistischen Phantasien, die künstlerisch verarbeitet worden sind, handelt es sich um kulturell determinierte. Die marginale Bedeutung der Frauen verwundert um so mehr, als es gerade im Umkreis der Surrealisten eine Reihe von emanzipiert lebenden Frauen gab. Im Paris der zwanziger und dreißiger Jahre wurde das kulturelle Leben stark von hauptsächlich ausländischen Künstlerinnen, Verlegerinnen, Mäzeninnen und Büchhändlerinnen mitgeprägt. Die Buchhandlungen von Adrienne Monnier wie der Amerikanerin Sylvia Beach wurden zu einem Fixpunkt der Avantgardisten. In Monniers Buchhandlung konnte erstmalig Literatur, wie die von surrealistischen Ahnen Apollinaire, Lautréamont, Rimbaud und Baudelaire und avantgardistische Zeitschriften wie die *Littérature* nicht nur gekauft, sondern auch eingesehen oder ausgeliehen werden. Zu den prägenden Frauengestalten dieser Zeit, die vor allem auf dem linken Ufer der Seine wohnten – und davon abgeleitet als „Women of the Left Bank“³⁰³ bezeichnet werden – gehörten auch die Amerikanerinnen Djurna Barnes, Jeanette

³⁰² Vgl. Kap. 2.2 und 7.3.

³⁰³ Anschaulich ist dies nachzulesen bei Shari Benstock: *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*. Austin/USA 1986.

Flanner und Gertrude Stein. Die lesbische Schriftstellerin Barnes thematisiert in ihrem Roman *Nachtgewächs*³⁰⁴ aus dem Jahr 1936 ähnlich wie Cahun den Wunsch nach Aufhebung der Geschlechterstereotype und nach einem Geschlechtertausch. Sie beschreibt in ihrer Erzählung ein großstädtisches Leben jenseits aller bürgerlichen Konvention ein Leben, das sie auch selbst lebte. Die Schriftstellerin Gertrude Stein und ihre Lebensgefährtin Alice B. Toklas stellten neben dem Künstlerinnenpaar Cahun/Malherbe ein weiteres wichtiges Paar dar. Gertrude Stein, die in ihrem Pariser Salon zahlreiche Künstler der Moderne versammelte und die noch unbekanntesten Joyce und Picasso unterstützte, zeigt in ihrer experimentellen Literatur – wie der 1915 erschienene Gedichtband *Zarte Knöpfe (Tender Buttons)* – eine große Analogie zu den Surrealisten. Ihr bekanntestes Zitat „Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose“ („A rose is a rose is a rose“) stammt aus einem Liebesgedicht an Toklas.

Lesbische Autorinnen, Photographinnen, Verlegerinnen und Bildende Künstlerinnen schufen sich im Paris vor dem Zweiten Weltkrieg ihr eigenes informelles Netzwerk zur (künstlerischen) Selbstverwirklichung. Sie zogen sich aus den öffentlichen Räumen zurück und schufen sich neben den bestehenden ihre eigenen spezifisch geprägten Künstlerinnensalons (vgl. Cottingham 1997, S.21). Paris bot sich als kulturell aufgeschlossene Großstadtmetropole gerade für ausländische Frauen an, die aus der Enge ihrer Herkunftsländer ausbrechen wollten.

Unda Hörner beschreibt in *Die realen Frauen der Surrealisten*³⁰⁵ die Biographien von Simone Breton, Gala Éluard und Elsa Triolet, der späteren Lebensgefährtin Aragons, und damit den französischen Surrealismus aus der weiblichen Perspektive. Auf die Initiative Paul Eluards – der von Philippe Soupault als „Sexbesessener“ und „Pornograph ersten Ranges“ sowie von Robert Desnos als „auserwählter Poet der Bettlaken“ titulierte wurde – ist es zurückzuführen, daß seine Ehefrau, die junge Russin Gala, in Paris ein Leben von sexueller Libertinage und Exzentrik kennenlernte. Eluard, mit bürgerlichem Namen Paul Grindel, prahlte mit ihrer Schönheit, ging gar so weit, seinen surrealistischen Freunden Gala zum Beischlaf anzubieten. Als Eluard und Gala 1921 den Kölner Maler Max Ernst, der sich zu seiner Dada-Zeit ironisch *Minimax-Dadamax* nannte, entdeckten und diesen nach Paris einluden, transformierte sich die äußerlich gewährte Konventionalität ihrer Ehe zu einer offen gelebten „Ménage à droit“ (vgl. Hörner 1996, S.117). Max Ernst verließ Frau und Kind und siedelte 1922

³⁰⁴ Barnes, D.: *Nachtgewächs* (1936). Frankfurt/Main 1993.

³⁰⁵ Hörner, U.: *Die realen Frauen der Surrealisten*. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet. Mannheim 1996.

nach Paris um, wo es fortan zu einer intensiven künstlerischen Kooperation zwischen dem Maler Ernst und dem Dichter Eluard kommen sollte. Eluard wünschte ferner, „daß Gala und Max in seiner Gegenwart miteinander schliefen“, damit wird gleichsam „eine Spielart der Homoerotik, dem Bruder im Geiste den Körper seiner Frau zu leihen“ offensichtlich. (ebd. S.118) Die erotische Dreier-Beziehung zwischen Gala, Paul Eluard sowie Max Ernst, die endgültig mit der bürgerlichen Moral brach, erfuhr paradoxerweise keine positive Resonanz in der Pariser Künstlergruppe, die doch sonst jede Grenzüberschreitung verherrlichten.³⁰⁶ In den Augen der Surrealisten war Gala die böse Verführerin, die die beiden Männer in ein unheilvolles Liebesverhältnis zerrte, die beiden Männer jedoch blieben „schuldfrei“.³⁰⁷ Als in der Dreierbeziehung auf Zeit Max Ernst zur Hauptfigur und der Initiator Eluard zur Nebenfigur wurde, wurde Gala vorgeworfen, ihren Mann in eine Krise zu stürzen. An das Vorbild Arthur Rimbaud anknüpfend flüchtete Eluard vor dem Konflikt, um im April 1924 in Marseille ein Schiff zu besteigen und nach Indochina zu verschwinden. Max Ernst und Gala reisten ihm – beauftragt von Eluards Eltern, die einen Selbstmordversuch befürchteten – hinterher, um ihr Verhältnis zu klären. Die Freundschaft der beiden Männer bekam in der Konsequenz einen tiefen Riß, jedoch sollte die künstlerische Zusammenarbeit weiter Bestand haben.³⁰⁸ Die Ehe der Eluards sollte sich bis zum endgültigen Bruch noch ein paar Jahre halten können. Die von Eluard propagierte „freie Liebe“ schien jedoch eher ein theoretisches denn ein dauerhaft praktikables Modell zu sein (vgl. ebd., S.122ff.). Als das Ehepaar Eluard 1929 den jungen Katalanen Dalí in Cadaques besuchte, nachdem Eluard – wie zuvor bei Max Ernst – auf dessen ausgefallene Bilder gestoßen war, war dies der Beginn einer neuen Liebe, die Galas Sehnsucht nach emotionaler Zuwendung lebenslänglich befriedigen sollte. Gala wurde – gleichberechtigt – Dalís Geliebte, Gefährtin und Muse, mit ihr teilte er Leben und Kunst. Der Spanier war weitgehend immun gegen den surrealistischen

³⁰⁶ Bei einer Reise der prä-surrealistischen Gruppe nach Tirol schien das Dreiecksverhältnis die Gruppendynamik zu stören, wie Tristan Tzara es ausdrückte: „Selbstverständlich scheren wir uns einen Dreck darum, was sie tun oder wer mit wem ins Bett geht, aber warum muß diese Gala Éluard daraus ein Drama á la Dostojewskij machen! Das ist lästig, unerträglich, unerhört!“ (Tzara zit. n. Hörner 1996, S.120)

³⁰⁷ Ein weiteres Beispiel für das konventionelle Geschlechterverhältnis ist die surrealistische Reaktion auf das gescheiterte Eheleben Charlie Chaplins. In einem engagierten Pamphlet in der Zeitschrift *Révolution surréaliste* weist die Gruppe jede moralische Verfehlung Chaplins brüskiert zurück, denn dieser habe recht, seine Familie zu verlassen, unbedingt müsse er dem Ideal der romantischen Liebe folgen.

³⁰⁸ Aus Solidarität zum verbannten Eluard verließ Ernst 1938 die surrealistische Gruppe. Ernst heiratete später Peggy Guggenheim, die den deutschen Künstler vor den Faschisten schützen konnte und lebte mit ihr in New York. Die Amerikanerin Guggenheim schrieb 1946 ihre bewegende Biographie, die unter dem Titel *Ich habe alles gelebt* veröffentlicht wurde.

Dogmatismus wie er von Breton ausging. Wie die Russin Gala oder der Deutsche Max Ernst konnte er eine Außenseiterfunktion in der surrealistischen Gruppe einnehmen, „er erlag nicht der Gefahr; vom Mikrokosmos der Pariser Avantgarde aufgesogen und wie Éluard von der großen Künstlerfamilie in Konkurrenz zur Ehe in Beschlag genommen zu werden“, sondern konnte seine Autonomie bewahren. (ebd. S.132) Die Institution der Ehe blieb im Pariser Surrealismus im großen und ganzen unangetastet, die Ehe wurde als nebensächliche bürokratische Handlung betrachtet (vgl. ebd., S.218). Bestimmend bei der Eheschließung, sowohl bei den Männern als bei den Frauen, war gleichermaßen der ökonomische Faktor, so heirateten André Breton und Tristan Tzara beide wohlhabende Großbürgerstöchter (Simone Kahn bzw. die Schwedin Greta Knutson). Die Ehe der Bretons zeichnete sich gleichfalls durch Unverständnis, unablässigen, beidseitigen Affären sowie daraus resultierenden Eifersuchtsattacken und schließlich der Scheidung aus. Während Gala und Paul offen sexuelle Tabus brachen, lebte das Paar André und Simone Breton seine Affären, zumindest von Seiten der Frau³⁰⁹, heimlich aus. Auch bezog Breton das von ihm kreierte Konzept der *Amour Fou* ausschließlich auf sein eigenes Liebesleben. Die Idee der *Amour Fou* entspricht dem Wunsch nach Idealisierung von Liebe und Zufall, dem surrealistischen Anti-Zufall. Die Surrealisten interpretierten, in Anlehnung an Freud, den Zufall nur als scheinbaren, da jedem Phänomen implizit eine Zielorientierung inne wohne.³¹⁰ Beispielsweise könnten ein Traum, eine frühere Handlung oder die Interpretation einer Handleserin Gründe dafür sein, daß ein bestimmtes und damit herbeigewünschtes Ereignis eintritt. Die Hypothese, daß es keinen Zufall gebe, läßt sich für die Surrealisten schon an alltäglichen Beobachtungen, besser noch in der schicksalhaften Begegnung beweisen. In der Zeitschrift *Minotaure*, in der die Surrealisten regelmäßig Umfragen durchführten, wurden die Leser dazu aufgefordert, die wichtigste Begegnung ihres Lebens im Hinblick auf das Zufällige oder das Zwangsläufige zu beschreiben (vgl. Nadeau 1997, S.188).³¹¹ André Breton und Paul Eluard kamen im Rahmen ihrer Erforschung des Zufalls zu folgendem abschließenden Ergebnis:

„Die Analyse aller objektiven und subjektiven Umstände, die zur Vereinigung von zwei einander unbekannt Menschen auf sogenannte zufällige Weise führten, zeigt, daß ihr Kennenlernen im vorhinein in ihr tiefstes Seelenleben eingeschrieben war.“ (zit. n. Duplessis 1992, S.96)

³⁰⁹ Simone Breton hatte um 1924 eine längere Affaire mit dem Künstler Max Morise, der ebenfalls zur surrealistischen Gruppe gehörte (vgl. ebd., S.126).

³¹⁰ Nicht nur die Gruppe um Breton, sondern auch die Spätsurrealisten Hans Bellmer und Unica Zürn experimentierten mit dem Zufall.

³¹¹ Auf die Frage „Können Sie sagen, welches die entscheidende Begegnung Ihres Lebens war? - Inwieweit scheint sie Ihnen zufällig oder notwendig gewesen zu sein?“ erhielten sie mehrheitlich übereinstimmende Antworten bei interviewten Partnern (vgl. Duplessis 1992, S.95).

Die schicksalhafte Liebe war ein zentrales Thema der Surrealisten, obschon deren überhöhte Vorstellungen und die reale, gelebte Liebe eine konfliktbehaftete Koexistenz eingingen. In der 1937 erschienenen Schrift *L'amour fou* unternimmt Breton den Versuch einer systematisierten Beschreibung des objektiven Zufalls, ähnlich wie er bereits zehn Jahre zuvor in *Nadja* den Zusammenhang zwischen Liebe und Zufall thematisierte.³¹² *Nadja* wurde von Breton zum vollkommenen Ideal verklärt, die schizophrene junge Frau wird zum Medium seiner surrealistischen Visionen. Die zerbrechliche *Nadja* verkörpert Bretons Liebesideal, avanciert bei ihm zum Inbegriff einer Vorstellung von Erotik, die das gemäßigte Leben zu einer einzigen rasenden Fahrt mit geschlossenen Augen, zum atemberaubenden Leben machen kann (vgl. Hörner 1996, S.221). In der surrealistischen Faszination des Wahnsinns ist der Blick in erster Linie auf den weiblichen Wahnsinn gerichtet, moderne wie historische Frauengestalten am Rande der Normalität wurden von den Pariser Künstlern verehrt. Deutlich wird, daß im Surrealismus eindeutig zwischen einer Erotik der Sprache, die die Frau als Phantasiewesen zum Thema hat, und dem realen Liebesleben differenziert werden muß. Im Konzept der *Amour Fou* erfährt Gala eine Dämonisierung und Erotisierung durch die Dichtung Eluards, die schicksalhafte Begegnung mit *Nadja* wird von Breton zur Idee der surrealistischen Frau überhöht. Die in den Werken Aragons, Bretons und Eluards poetisierten Frauen sind keine erdachten oder unerreichbaren Geschöpfe, sie haben reale Vorbilder unter denen sich auch die Freundinnen und Ehefrauen befinden. Hinter Eluards Dichtung verbirgt sich Gala, die Elsa der Gedichte Aragons ist das poetische Double von Elsa Triolet, Breton idealisiert weniger seine erste Frau Simone denn die Zufallsbekanntschaft *Nadja*. Einzig die spätere Lebensgefährtin Louis Aragons, die russische Intellektuelle und Literatin Elsa Triolet, mag nicht in das Schema der „von den Surrealisten zelebrierten, künstlerisch überformten Frau“ passen, vielmehr lebte sie mit dem bisexuellen Aragon in einer sich gegenseitig inspirierenden, teilweise konkurrierenden Künstlergemeinschaft (vgl. ebd., S.120; S.220). Auch übte die linke Schriftstellerin massiv Kritik am Machismus der Pariser Surrealistengruppe.³¹³ Zurecht beanstandet Elsa Triolet, daß in den surrealistischen Diskussionen über Sexualität stets die männliche gemeint war, die Sicht der Frauen stets ausgegrenzt blieb. Diese Gespräche fanden erst sehr spät, ab Ende der 20er Jahre statt, thematisiert wurde hier das – angeblich – revolutionäre Sexualverständnis der jungen Männer:

³¹² Vgl. Kap. 7.4.1.

³¹³ Die marxistische Schriftstellerin machte nie einen Hehl daraus, daß sie die surrealistischen Aktivitäten kritisch sah, so verwundert es nicht, daß der Anführer Breton sie nicht mochte.

„Das Geheimnis des Ehelebens hinter verschlossener Tür wurde als Bodensatz verlogener bürgerlicher Moral verurteilt, also stand zu Gebote, daß jeder das Herz auf der Zunge tragen und frei über seine sexuellen Beziehungen sprechen möge. Auf die Frage nach der beliebtesten Praxis im Geschlechtsverkehr durften als Antwort Sodomie und die Aufzählung verschiedener halsbrecherischer Stellungen nicht fehlen. Libertinage und Promiskuität waren gang und gäbe. Doch zwischen dem freiheitlichen Anspruch und seiner Verwirklichung klaffte eine Lücke: Fragen zu Lust und Liebe wurden dann doch lieber unter Ausschluß der Frauen verhandelt. Auf den Hinweis Pierre Navilles, daß ausgerechnet dieses Thema beide Geschlechter angehe, erwiderte Breton, daß nicht die Meinung der Frauen interessiere, sondern die Enthüllung sexueller Phantasien und Tatsachen, die sich hinter den literarischen Sublimationen der schreibenden Männer verbergen. Als den Freundinnen und Ehefrauen der Surrealisten zu einem späteren Zeitpunkt doch noch das Rederecht erteilt wurde, blieb es bei deren vielversprechenden Andeutungen.“ (ebd. S.216f.)

Selbst in Bezug auf das Thema Sexualität gab der heterosexuelle André Breton die richtungsweisende Orientierung vor. Aragons Bisexualität fand bei ihm keinen Gefallen, auch war – ähnlich wie bei Bataille – Sexualität eine männliche Tätigkeit. Selbst sechs Jahre vor seinem Tod im Jahre 1966 prägte Breton noch die surrealistische Auffassung des Eros, er organisierte gemeinsam mit Marcel Duchamp in Paris die letzte *Internationale Ausstellung des Surrealismus* – zum Thema Erotik (vgl. Cottingahm 1997, S.26; Duplessis 1992, S.18ff.).

„Niemand verließ sich auf die Zukunft. Es würde nicht möglich sein, später zusammen zu sein und anderswo als hier.“ (Guy Debord, 1959)

8. Die Alltagsrevolution der Lettristen und Situationisten

8.1 Zur Geschichte der Bewegung

Der Surrealismus hatte durch die Zäsur des Zweiten Weltkrieges an Bedeutung und Anziehungskraft verloren, wenngleich er erst Jahrzehnte später offiziell aufgelöst werden sollte. Die abermals von Paris ausgehende Bewegung der Lettristen und Situationisten knüpfte in ihren Motiven an den Surrealismus an. Ähnlich wie bei den Vorläufern sollte der revolutionäre Ansatz zunächst im eigenen Leben verwirklicht werden. Das Verhältnis zwischen den (jüngeren) lettristischen und den (älteren) surrealistischen Künstlern läßt sich als ambivalent beschreiben. Es gab einerseits Differenzen zwischen den Bewegungen, andererseits bestand ein intensiver Kontakt zwischen den Pariser Lettristen und Surrealisten, beispielsweise in Form von Schriftverkehr und Begegnungen auf Lesungen. Die Abgrenzung zu den historischen Vorläufern wurde immer wieder – auch in schärfster Form – dokumentiert, so schrieb etwa Gil J. Wolman diffamierend an André Breton: „Die surrealistische Bewegung besteht aus Dummköpfen und FÄLSCHERN.“ (Wolman zit. n. Ohrt 1997, S.82) Sicherlich erkannten sich die attackierten Surrealisten in vielen Aktionen der jungen aufbegehrenden Künstler wieder.³¹⁴

Als weitere direkte Vorläufergruppen der Lettristischen Internationalen³¹⁵ können die Künstlervereinigung Cobra und die 1945/46 in Paris entstandene Gruppe um Jean-Isidore Isou gelten. Der Rumäne jüdischer Abstammung Isou alias Jean-Isidore Goldstein, der sich v.a. als Anhänger des Dadaisten Tristan Tzaras verstand, formierte 1946 mit 24 weiteren Prä-Lettristen eine Variante einer intellektuellen Jugendbewegung, die bereits 1948 zur lettristischen Revolution der Jugend aufrief, indem sie das Pariser *Quartier Latin* mit Parolen wie: „12 000 000 JUGENDLICHE WERDEN DIE STRASSEN EROBERN, UM DIE

³¹⁴ Michèle Bernstein – sehr lange Mitglied der lettristischen und situationistischen Internationalen – wertete den Bezug zu den Dadaisten höher als den zu den Surrealisten: „Jeder ist das Kind vieler Väter. Es gab den Vater, den wir haßten, den Surrealismus. Und es gab den Vater, den wir liebten: Dada. Wir waren die Kinder von beiden.“ (Bernstein zit. n. Marcus 1996, S.175)

³¹⁵ Aus Gründen der Vereinfachung werde ich im Folgenden die Begriffe Lettristen, Lettristische Internationale und L.I. bzw. Situationisten, Situationistische Internationale und die Abkürzung S.I. äquivalent benutzen.

LETTRISTISCHE REVOLUTION ZU MACHEN“ plakatierten. (zit. n. Marcus 1996, S.260) Isou formulierte abstrakte Theorien und schrieb programmatische Manifeste. Als der geistige Kopf einer kleinen Gruppe junger Intellektueller in Paris wollte er eine revolutionäre Jugendbewegung schaffen. Jugend wurde von ihm verstanden als soziale Klasse, als Träger eines revolutionären Bewußtseins. Isou sabotierte 1950 die Filmfestspiele in Cannes und gewann mit seinem Film den eigens eingerichteten Preis *Prix de l'Avant-Garde*. Der Cannes-Skandal weckte das Interesse des jungen Guy-Ernest Debord, der sich daraufhin der Gruppe von Wolman, Berna, Jean-Louis Brau und Ghislain de Marbaix anschloß (vgl. Marcus 1996, S.241-265; S.312f.).

Der Künstlergruppe Cobra um den dänischen Maler Asger Jorn kam im Vorfeld der Lettristen – in den Jahren 1948-1951 – ebenfalls eine große Bedeutung zu. Neben Asger Jorn gehörte der Niederländer Constant (Nieuwenhuis) zu den Gründern der Cobra, die dem abstrakten Expressionismus zuzuordnen ist. Cobra stellt ein Wortspiel aus den Anfangsbuchstaben der Hauptstädte der Herkunftsländer der Künstler – Copenhagen, Brüssel, Amsterdam – dar. 1953 verließ Jorn Dänemark, um durch Europa zu reisen. Im gleichen Jahr gründete er in Paris gemeinsam mit Enrico Baj das *Bauhaus Imaginiste* als eine Gruppierung, die sich in den folgenden vier Jahren gegen den kalten, funktionalistischen Bauhaus-Stil stellte, der von ihnen als menschenverachtend abgelehnt wurde. Die Kunst einer Hochkultur sollte durch eine „lebensnahe, kollektive Volkskunst“, die im Alltag zu finden ist, radikal ersetzt werden (vgl. Dreßen/Kunzelmann/Siepmann 1991, S.22). Nach der Gründung der Situationistischen Internationalen³¹⁶ befaßten sich Asger Jorn und Constant intensiv mit einer progressiven situationistischen Architektur und Stadtplanung.

Die Lettristische Internationale war eine lose Verbindung junger Studenten, Dichter, Filmemacher und Lebenskünstler aus Paris, die sich 1952 zur Gruppe formierten. Es gab in der Zeit der Lettristischen Internationalen nur eine Handvoll geschriebener Essays, Flugblätter sowie wenige lettristische Filme und Romane und Graffiti-Slogans an den Wänden. Zu den lettristischen Publikationen zählen der *Potlatch*³¹⁷, die Flugblattzeitschrift *internationale lettriste* mit nur vier

³¹⁶ Der Begriff „situationistisch“ leitet sich ab von der Theorie der „Konstruktion von Situationen“ bezieht. Die Situationistische Internationale war in der Tat eine „internationale“ mit Sektionen in Frankreich, Holland, Belgien, USA, England, Algerien, Deutschland, Skandinavien und Italien.

³¹⁷ Die Wortwahl fand nicht zufällig statt. Das Wort „Potlatsch“ – hier geschrieben mit sch – ist ursprünglich ein Begriff der Chinnok in Britisch-Colombia; der „Potlatsch“ ist Teil eines rituellen Festes. Ethnologen wie Soziologen (v.a. Marcel Mauss) entdeckten zahlreiche, teilweise auch sich widersprechende Bedeutungen, Georges Bataille sieht im „Potlatsch“ seine Theorie der Verausgabung bestätigt (vgl. Marcus 1996, S.381ff.). Die Lettristen waren sich der Bedeutungsvielfalt des Wortes durchaus bewußt und benutzten „Potlatsch“ bewußt als Metapher, sie reizte nach Marcus „an der Potlatsch-Metapher, daß sie gleichzeitig Auflösung und

Ausgaben sowie *La dictature lettriste* und – in einer einzigen Ausgabe – die Zeitschrift ION. Der *Potlatch* erschien von Juni 1954 bis 1957, die letzte und 29. Ausgabe trug bereits den Untertitel *Bulletin d'information de l'internationale situationniste*.

Da die kleine lettristische Gruppe – wie vor ihnen die Surrealisten³¹⁸ – intensiv das Prinzip Inclusion und Exklusion auslebte, wurden systematisch Mitglieder ausgeschlossen, lediglich Gil. J. Wolman und Guy Debord blieben von Anfang bis Ende bei den Lettristen. Das kleine Grüppchen übriggebliebener Lettristen formierte sich 1957 mit den älteren Künstlern der Cobra und des *Bauhaus Imaginiste* zur Situationistischen Internationalen. Die Gründung der Situationistischen Internationale erfolgte am 27./28. Juli 1957 in Cosio d'Arroscia (Italien) mit der Zielsetzung, gegen eine negative Zukunft zu kämpfen. Unter den circa 17 Gründungsmitgliedern befanden sich neben dem Paar Guy Debord und Michèle Bernstein, Alexander Trocchi, Ralph Rumney³¹⁹, Maurice Wyckaert sowie die Künstler Asger Jorn, Guiseppe Pinot-Gallizio, Elena Verrone, Walter Olmo, Piero Simondo, Constant u.a. (vgl. Ohrt 1997, S.156).³²⁰ Von der Öffentlichkeit wurde die Gründung der Situationistischen Internationalen jedoch kaum wahrgenommen.

Guy Debord wurde – ähnlich wie bei den Surrealisten André Breton – zur ideologischen Leitfigur der lettristischen und situationistischen Bewegung, er wachte wie der Vorgänger über die Einhaltung der in den zahlreichen Konferenzen³²¹ festgesetzten Dogmen der Gruppe. Durch die Gruppe Spur, die sich 1957/58 in München formierte und deren Kern die Maler Heimrad Prem, Hans Peter Zimmer, Helmut Sturm, der Bildhauer Lothar Fischer sowie der Theoretiker Dieter Kunzelmann³²² bildeten, erfuhr die Situationistische

Gemeinschaft symbolisierte und andeutete, die Ware könne jenen magischen Zauber verlieren, den Marx in ihr ausgemacht hatte.“ (ebd. S.384)

³¹⁸ Wie in Kap. 7 dargestellt, wechselte auch der surrealistische Cheftheoretiker André Breton in regelmäßigen Abständen den Kreis seiner als würdig empfundenen Anhänger.

³¹⁹ Vom Psychogeographischen Institut London.

³²⁰ Roberto Ohrt gehört zu den ausgewiesenen Situationismus-Forschern der Bundesrepublik. Seine Dissertation mit dem Titel *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst* gibt einen ausführlichen Überblick über den Verlauf der Bewegung. Laut Ohrt wurde die Gründung der Situationistischen Internationalen mit nur fünf Stimmen bei zahlreichen Gegenstimmen und Enthaltungen beschlossen (vgl. Ohrt 1997, S.169).

³²¹ Situationistische Konferenzen fanden zwischen 1957 und 1962 ungefähr im jährlichen Zyklus in unterschiedlichen Ländern statt, neben der Gründungskonferenz in Norditalien, einer zweiten in Paris, fanden eine dritte Konferenz in München und eine vierte in London statt. In Antwerpen tagte im November 1962 die sechste Konferenz.

³²² Nach der Trennung von der Gruppe Spur gründete Dieter Kunzelmann die *Subversive Aktion*. Kunzelmann machte sich in der 68er Bewegung einen Namen, er agierte im Rahmen der Kommune I, des SDS und in der 1970 gegründeten Terrorgruppe *Tupamaros Westberlin*. Nachdem Kunzelmann längere Zeit im Untergrund lebte, ließ er in einem weiteren

Internationale neben Frankreich, Belgien, Dänemark, Holland und Italien eine weitere Ausweitung nach Deutschland. Die Spur-Künstler formierten bis zu ihrem Ausschluß aufgrund der Anti-Kunst-Orientierung der S.I. im Jahr 1962 die deutsche Sektion der internationalen Bewegung (vgl. Dreßen/Kunzelmann/Siepmann 1991, S.14; Ohrt 1997, S.185).³²³ Eine enge ideologische Sichtweise ließ nur wenig Raum für die notwendige künstlerische Praxis und Autonomie. Wie bei der dadaistischen und surrealistischen Bewegung vor ihnen konnte auch bei den Situationisten kein einheitlicher Konsens in der Frage der Gewichtung zwischen Politik und Kunst gefunden werden. Nach Debords geltender Meinung waren die Spur-Künstler zu sehr innerhalb eines „traditionellen“ Rahmens der Kunst verhaftet und in ihrer künstlerischen Praxis nicht revolutionär genug. Neben zahlreichen Ausschließungen wie die der Gruppe Spur, waren auch Abspaltungen keine Seltenheit, so wird etwa in Schweden 1961/62 die *2. Internationale Situationniste* gegründet.³²⁴ Debord selbst untergliedert die situationistische Bewegung in den Zeitraum zwischen 1957 und 1962 als „Periode der Abschaffung der Kunst“ und einer nachstehenden zweiten Phase von 1962 bis 1968, die er als „Periode der Verwirklichung der Politik“ benennt. Im Jahr 1966 hatte die S.I. siebzig Mitglieder, davor schwankte die Mitgliederzahl zwischen zwölf und zwanzig. Im Rahmen der Studentenbewegung der zweiten Hälfte der sechziger Jahre kam den Situationisten in Frankreich eine ähnliche Bedeutung zu wie in Deutschland der Berliner Kommune I. Das faktische Ende der S.I. fällt mit dem Scheitern des Pariser Mai-Aufstands 1968 zusammen, so zog die zwölfte und letzte Ausgabe der *internationale situationniste*, die 1969 erschien, das Resümee:

„Wenn viele Leute das *gemacht*, was wir *geschrieben* haben [...] dann deshalb, weil wir hauptsächlich über das Negative geschrieben haben, das von so vielen anderen vor uns und auch von uns selbst erlebt worden war.“ (zit. n. Marcus 1996, S.342, Hervorhebung im Original)

8.2 Das entfremdete Ich in der Welt des Spektakels

Der große Theoretiker der Bewegung Guy Debord artikuliert im *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der*

Provokationsakt 1998 in den Medien die Nachricht von seinem Tod verbreiten (vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4.4.1998).

³²³ Dieter Kunzelmann sieht in dem Anschluß der Gruppe Spur an die französische S.I. im Rahmen der Münchener Konferenz gleichfalls eine symbolische Aktion in Richtung Völkerverständigung nach dem Krieg.

³²⁴ Es wird vermutet, daß Asger Jorn dieser Gruppierung als Geheimmitglied angehörte (vgl. Ohrt 1997, S.262).

*internationalen situationistischen Tendenz*³²⁵ deutlich, daß das Ziel der Bewegung nur in der Aufhebung der Entfremdung des Subjekts liegen könne, eine Entfremdung, die durch die moderne Kultur der kapitalistischen Gesellschaften entstanden sei. Es handelt sich bei dieser Schrift gleichzeitig um das Gründungsmanifest der Situationisten, das als Bericht an die Mitglieder der L.I. an die *Internationale Bewegung für ein Imaginistisches Bauhaus* und für das *Psychogeographische Komitee London 1957* verfaßt wurde.

„Wir meinen zunächst, daß die Welt verändert werden muß. Wir wollen die größtmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens, in die wir eingeschlossen sind. Wir wissen, daß es möglich ist, diese Veränderung mit geeigneten Aktionen durchzusetzen. Es ist genau gesagt unsere Angelegenheit, bestimmte Aktionsformen anzuwenden und neue zu erfinden, die auf dem Gebiet der Kultur und der Lebensweise leichter zu erkennen sind, aber mit der Perspektive einer gegenseitigen Beeinflussung aller revolutionären Veränderungen angewandt werden. Das, was man Kultur nennt, spiegelt in einer gegebenen Gesellschaft die Organisationsmöglichkeiten des Lebens wider, es deutet sie aber auch an. Grundsätzlich wird unsere Epoche durch den Rückstand der politischen und revolutionären Aktion gegenüber der Entwicklung der modernen Produktionsmöglichkeiten gekennzeichnet, die eine höhere Organisation auf Weltebene verlangen.“ (Debord 1957, S.28)

Guy Debord benennt in seinem nachfolgenden theoretischen Hauptwerk *Die Gesellschaft des Spektakels*³²⁶ die moderne kapitalistische Gesellschaft mit dem Terminus Spektakel³²⁷, der mehr beinhaltet als die „Übertreibung einer Welt des Schauens“. Vielmehr bezeichne er „eine tatsächlich gewordene, ins Materielle übertragene Weltanschauung“. Das Individuum in der „Gesellschaft des Spektakels“ werde durch die spezifischen Ausprägungen von „Information oder Propaganda, Werbung oder unmittelbare[m] Konsum von Zerstreungen“ manipuliert und unterjocht, das Spektakel mache das „Herz des Irrealismus der realen Gesellschaft“ aus. Die „Sprache des Spektakels“ bestehe aus „Zeichen der herrschenden Produktion“, die letztlich nur der eigenen Machterhaltung dienen, die „geforderte Haltung“ des Subjekts sei damit die passive Hinnahme einer vorgegaukelten Scheinwelt, die nicht mehr kritisch überprüft werde. Debord beschreibt in *Die Gesellschaft des Spektakels* in 221 Thesen den Kapitalismus in seiner modernen Variante. Dem Proletariat werde – um es gefügig zu halten und um den Marktkreislauf zu vergrößern – durch Einkommen und Freizeit eine „scheinbare“ Selbständigkeit und Freiheit zugestanden. Das gesamte

³²⁵ Debord, G.: Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz (1957). In: Gallissaires u.a. (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Hamburg 1995, S.28-44.

³²⁶ Debord, G.: *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967). Hamburg 1978a. Das Buch *Gesellschaft des Spektakels* wurde im Rahmen der 68er Bewegung häufig zitiert und hatte in den 70ern abermals eine große Nachfrage.

³²⁷ Der Begriff Spektakel umfaßt besonders in den frühen Schriften die Bedeutung (Theater-) Schauspiel (vgl. Gallissaires u.a. 1995, S.311).

gesellschaftliche Leben sei vom Kapitalismus beschlagnahmt worden, jede „individuelle Wirklichkeit“ sei gesellschaftlich überformt, eine Verschiebung vom „Haben zum Scheinen“ gehe damit einher. Debord wendet hierbei den Begriff des Spektakels auf die gesamte (Welt-) Gesellschaft an (vgl. Debord 1978a, S.6ff.).

Nach Ansicht der Lettristen und Situationisten erzeugte die Moderne mit dem ihr eigenen Erscheinungsbild Sozialstaat und Konsumüberfluß nicht Glück, sondern Langeweile und Schwermut. Die Armut vor der Moderne war für sie eine materielle Armut, die moderne Armut stellt dagegen die Gefühlsarmut, einen Mangel an (positiven) Gefühlen dar. Langeweile wurde als gesellschaftliches Krankheitsbild und als moderne Variante von Kontrolle angesehen. Ihre Kritik an der kapitalistischen Überflußgesellschaft, an der Massenunterhaltungsindustrie, dem manipulativen Unterhaltungswert u.a. wurde – mit einer ähnlichen Argumentation wie die der Frankfurter Schule³²⁸ – deutlich artikuliert. Die vorhandene bürgerliche Glücksvorstellung, die in der Erfüllung materieller Wünsche liegt, wird radikal abgelehnt. Die Situationisten sahen ihre „unmittelbare Aufgabe“ im Kampf gegen die Konsumorientierung und die Heilserwartung der „Spießbürger“, die sie einhellig ablehnten:

„Wir müssen [...] bei jeder Gelegenheit konkret dem Spiegelbild der kapitalistischen Lebensweise andere, wünschenswerte Lebensweisen entgegensetzen; mit allen hyperpolitischen Mitteln die bürgerliche Glücksvorstellung zerstören. Indem wir in der herrschenden Klasse der Gesellschaften das Vorhandensein von Elementen berücksichtigen, die aus Langeweile und Bedürfnis nach Neuigkeit immer wieder zu dem beitragen, was schließlich die Beseitigung dieser Gesellschaften bewirkt, müssen wir gleichzeitig die Personen, die einige grössere, uns fehlende Hilfsmittel besitzen, dazu anregen, uns die Mittel zu geben, unsere Experimente durchzuführen [...].“ (Debord 1980, S.57)

Die „Gesellschaft des Spektakels“ evoziert auf der Subjektebene ausschließlich Negatives: Melancholie, Leidenschaftslosigkeit und Selbstentfremdung. So schreibt Raoul Vaneigem im *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen*³²⁹– neben Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* das zweite wichtige Werk, das den revolutionären Impetus der 68er Jahre bestimmte – über das Gefühl der inneren Zerrissenheit und den Versuch damit umzugehen:

„Auf welchem Umweg verfolge ich mich, daß ich mich schließlich verliere? Welche Wand trennt mich von mir unter dem Vorwand, mich zu schützen? Und wie soll ich mich in der Zerrissenheit wiederfinden, aus der ich bestehe? Ich nähere mich einer, ich weiß nicht wie großen Ungewißheit, mich niemals zu erfassen. Es ist, als ob meine Schritte vor mir hergingen; als ob Gedanken und Gefühle sich mit den Konturen einer Landschaft vereinigten, die sie zu schaffen sich vorstellen, die sie aber in Wahrheit nach ihrem Bild formt. Eine absurde Kraft – die um so absurder ist, als sie zur Rationalität unserer Welt gehört und damit unbestreitbar erscheint –, sie zwingt mich dazu, unermüdlich zu springen, um einen Boden zu erreichen, den meine Füße niemals verlassen haben.“

³²⁸ Ausführlich dargestellt in Kap. 14.5 und 17.1.

³²⁹ Vaneigem, R.: *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen* (1967). Hamburg 1977.

Dieser unnütze Sprung zu mir selbst hin stiehlt mir meine Gegenwart; im Rhythmus der toten Zeit lebe ich fast nie im Einklang mit mir selbst.“ (Vaneigem 1977, S.90)

Die Lettristen und Situationisten hatten sich dem Kampf gegen die Entfremdung durch die „Gesellschaft des Spektakels“ verschrieben. In Manifesten wie *Lebenshaltung* agierten sie für das revolutionäre Spiel, das Ausleben der Emotion und die Befreiung des Subjekts. Sich selbst sahen sie – wie die klassischen Avantgardisten vor ihnen – als Propheten einer „neuen Zeit“, die auftreten müssen, um die alten

„[...] Mauern niederzureissen. Indem der Mensch diesen Wegweisern folgt, erreicht er morgen den ungetrübten Nektar, von dem er sich nährt wie die Bienen von einem wunderbaren Honig, ohne sich um etwas kümmern zu müssen – sogar nicht einmal um seinen Tod, der zum blossen Liebesakt für die dunklen Höhlen werden wird, die sich in dem endlosen Weltlabyrinth, einem kleinen Teil der Totalität, aufschliessen. Das gesamte neue Verhalten wird ein Spiel sein, und jeder lebt sein Leben aus Lust am Spiel, indem er sich nur für die Emotionen interessiert, die beim Spiel mit seinen endlich ausführbaren Wünschen entstehen. Die ersten Elementarwerkzeuge dieser Revolution stellen unseres Erachtens diese entwertenden Mittel der industriellen Kunst dar, gerade deswegen, weil sie zunächst die Werkzeuge eines Vergnügens sind.“ (Pinot-Gallizio in: Gallissaires u.a. 1976, S.109)

Mit Norbert Elias³³⁰ beklagt der Niederländer Constant die Verinnerlichung der Zwänge und fordert konsequent eine „neue Freiheit [...], die den Menschen in die Lage versetzen wird, sich so zu äußern, wie sein Instinkt es verlangt.“ (Constant 1948 zit. n. Dreßen/Kunzelmann/Siepmann 1991, S.53) Im situationistischen Manifest vom Mai 1960, das von Guy Debord, Asger Jorn, Constant, der Gruppe *Spur* u.a. unterzeichnet wurde, drücken die Situationisten – im üblichen selbstgefälligen Gestus – ihre Verachtung gegenüber jenen aus, die am situationistischen Projekt der Aufhebung der Selbstentfremdung, nicht teilhaben:

„Die Situationisten, über die ihr euch vielleicht als Richter erhaben fühlt, werden euch eines Tages richten. Wir erwarten euch bei der Umkehr, welche die unvermeidliche Liquidierung der heutigen Welt der Beraubung in allen ihren Formen ist. Solcher Art sind unsere Ziele, und sie werden die zukünftigen Ziele der Menschheit sein.“ (Debord u.a. 1960 in: Dreßen/Kunzelmann/Siepmann 1991, S.81)

Die Lettristen und Situationisten verfolgten die Idee, ihre Träume zu verwirklichen, dieser Wunsch beinhaltete damit gleichzeitig ein klares Freund-Feind-Bild. Sie verstanden sich als progressive Mikrogesellschaft, die ihre Zukunftsvisionen einer „besseren“ Welt bereits im Heute umsetzen wollte. Die elitäre Bewegung wollte eine neue Lebensform schaffen, suchte demzufolge keine Mitglieder oder Schüler, sondern Avantgardisten, „die sich mit allen Mitteln und

³³⁰ Vgl. Kap. 2.4.

ohne Rücksicht auf das Etikett in den folgenden Jahren mit dieser Aufgabe zu beschäftigen fähig sind.“ (i.s. Nr. 6/August 1961 in: Gallissares u.a. 1976, S.211)
 Eine Aufhebung der Entfremdung konnte ihrer Meinung nach nur durch die Umsetzung der lettristischen und situationistischen Ideen erreicht werden, vor allem durch die „Konstruktion von Situationen“. Situation wird hierbei verstanden als das bewußte Gestalten

„[...] kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Leidenschaft. [...] Das Leben eines Menschen besteht aus einer Folge von zufälligen Situationen und wenn auch keine einer anderen genau gleicht, so sind zumindest diese Situationen überwiegend so undifferenziert und farblos, daß sie den Eindruck der vollkommenen Gleichheit erwecken. Daraus folgt, daß die seltenen, packenden Situationen, die man erleben kann, dieses Leben zurückhalten und streng begrenzen. Wir müssen versuchen, Situationen zu konstruieren, d.h. kollektive psychogeographische Stimmungen, eine Gesamtheit von Eindrücken, die die Qualität eines Moments bestimmen.“ (Debord 1957, S.39ff.)³³¹

Asger Jorn ergänzt in seiner Begriffsbestimmung der Situation diese um das Bewegungsmotiv: er sieht Situation und Geschwindigkeit als entgegengesetzte Polaritäten. So schreibt er:

„Um den situationistischen Aspekt zu bewahren, muß man die Geschwindigkeit brechen. Wir haben gesehen, daß das genau die vitale Aktion ist. Etwas in eine Situation versetzen bedeutet, an einer Bewegung teilnehmen, indem man sich ihr widersetzt, indem man Widerstände einführt, die Abweichungen und Veränderungen in der Bewegung erzeugen, die sie aufwühlen oder überstürzen, die sie in Geschehen umwandeln. Die Bewegung ohne Bruch ist automatisch und existiert nicht.“ (Jorn zit. n. Ohrt 1997, S.168)

Die Situationisten beziehen sich in ihrem Ansatz einer „Konstruktion von Situationen“ stark auf die „Theorie der Momente“, wie sie Henri Lefèbvre – der sowohl Lehrer von Debord als auch von Jean Baudrillard³³² war –, entwickelte. Der Philosoph und Soziologe Lefèbvre war nach 1945 vorrangig „Cheftheoretiker“ der französischen Kommunistischen Partei, wandte sich dann jedoch hauptsächlich der Soziologie des Alltags zu. In *Kritik des Alltagslebens*³³³ beschreibt Lefèbvre ausführlich die *Theorie der Momente*; er setzte sich jedoch bereits seit der *Introduction à la critique de la vie quotidienne* aus dem Jahre 1947 intensiv mit der Analyse des Alltagslebens und der Momente auseinander. So tauchen Momente innerhalb und nicht außerhalb der Alltäglichkeit auf, „[w]ir

³³¹ Der Begriff Situation stammt ursprünglich aus der militärischen Terminologie und gelangte über das Kriegstheater zum Fachterminus, der ebenfalls am Theater benutzt wurde. Auch Hegel widmete sich in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* der Situation, gleichsam setzten sich in der Philosophie neben diesem Kierkegaard, Sartre, Jaspers, Heidegger u.a. mit dem Begriff der Situation auseinander (vgl. Ohrt 1997, S.161ff.).

³³² Baudrillard promovierte bei Lefèbvre im Jahr 1968 mit dem Thema *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*.

³³³ Lefèbvre, H.: *Kritik des Alltagslebens*. 3 Bände. Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit. München 1975.

können zu den Momenten die Liebe, das Spiel, die Ruhe, die Erkenntnis usw. rechnen. Ihre Aufzählung ist niemals erschöpfend, denn nichts steht der Erfindung neuer Momente im Wege.“ (Lefèbvre 1975, Bd.3, S.180) Seine Definition des Moments weist große strukturelle Ähnlichkeiten zu den Begriffsdefinitionen der Situationisten auf.

„Als ‚Moment‘ bezeichnen wir jeden Versuch zur totalen Verwirklichung einer Möglichkeit. Die Möglichkeit zeigt sich; sie gibt sich zu erkennen; sie ist bestimmt und folglich begrenzt und partiell. Wer sie als Totalität durchleben will, kommt also nicht umhin, sie voll auszuschöpfen und zugleich zu vollenden.“ (ebd. S.184)

Die dritte Konferenz der Situationistischen Internationale, bei der Mitglieder aus Deutschland, Belgien, Dänemark, Frankreich, Holland und Italien zugegen waren, fand im April 1959 in München statt. Im Mittelpunkt des dort geführten Diskurses stand die Forderung nach „Spielmöglichkeiten im alltäglichen Leben“. Die gesamte Kultur sollte überprüft werden „um schliesslich zu einer Theorie des Spiels und zur Praxis der bewussten Umgebungs-konstruktion“ zu gelangen. (i.s. Nr. 3/Dezember 1959 in: Gallissaires u.a. 1976, S.101) Die Situationisten verstehen unter der Konstruktion von Situationen „die kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung und des Spiels von Ereignissen“ sowie ein „konkret und mit voller Absicht konstruiertes Moment des Lebens.“ (Gallissaires u.a. 1995, S.51) Situationen übernehmen die Funktion von Glauben, Arbeit und Familie, Situationen stehen als Ausdrucksformen des Wunsches, die Entfremdung aufzuheben. Im Sinne der „Theorie der Momente“ – wie der Theorie der Situation – bietet der Alltag das größte Reservoir zur Bildung von Situationen, in denen ein unentfremdetes Erleben, ein kurzfristiges, spontanes Ausleben von Leidenschaft möglich ist. Denkrichtig geht mit einer solchen Auffassung ein Wandel im Ästhetikverständnis einher. Für die Situationisten gibt es keine Kunst außerhalb des (alltäglichen) Lebens, Kunst heißt damit erneut Lebenskunst, „die alte Spezialisierung der Kunst [endet]. Es gibt keinen Künstler mehr, wo alle Künstler sind. Das kommende Kunstwerk ist die Konstruktion des leidenschaftlichen Lebens“, formuliert der Situationist Raoul Vaneigem und wiederholt damit programmatisch die Forderung des Avantgardismus vor ihm. (Vaneigem 1977, S.200) In der Nummer 2 der Zeitschrift *internationale situationniste* vom Dezember 1958 verlangen die Anti-Künstler in ihren Beiträgen vehement, daß die Kunst ein für allemal aufgelöst werden müsse. Die bisherige Ästhetik sei nicht mehr als „das verkalkte Fest, das Fest ohne Bewegung, das Fest ohne Leben“,

eine dem Subjekt entfremdete Ästhetik. (ebd. S.106)³³⁴ Kunst kann somit nur gelebte Kunst – Lebenskunst – bedeuten. Die Avantgardisten waren sich der Tatsache bewußt, daß es sich im geforderten „leidenschaftlichen Leben“ (noch) um eine Fiktion handelt, eine Utopie, auf die jedoch aktiv hingearbeitet werden könne und müsse. In ihrem Übergangsprogramm fordern die Situationisten eine konsequente Vervielfachung „poetischer Objekte und Subjekte“, da diese

„[...] zur Zeit leider so selten sind, daß schon die geringsten eine übertriebene emotionale Bedeutung bekommen, man muß desweiteren die Spiele dieser poetischen Subjekte inmitten dieser poetischen Objekte organisieren. Das ist unser ganzes Programm, das wesentlich ein Übergangsprogramm ist. Unsere Situationen werden ohne Zukunft, sie werden Durchgangsorte sein.“ (Debord 1957, S.41f.)

Obschon die Situationisten eine Multiplikation „poetischer“ Objekte wie Subjekte innerhalb der Alltagskultur anstrebten, handelten sie im Selbstverständnis intellektueller Kulturrevolutionäre, die auf ihre Weise die Gesellschaft verändern wollten. Im *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen* ruft Vaneigem nachdrücklich den Leser dazu auf, die von ihm empfohlenen Methoden selbstbewußt in die Tat umzusetzen. Seine Forderung global zu denken und lokal wie individuell zu handeln, hatte gerade für die 68er Ereignisse Gültigkeit. Die Situationisten verstanden sich damit als Initiator, als Zündung für eine außerhalb ihres Einflßbereichs liegende Explosion (vgl. Marcus 1996, S.171ff.). Debord, der Theoretiker der „sozialen Revolution“ bewertet im Rückblick den Mai 1968 als „ein zufälliges Ereignis“, als einen „Monat voller Lärm, der bereits in den unterbrochenen Erzählsträngen und Bildfragmenten von *Mémoires*³³⁵

³³⁴ Guy Debord stellt in *Die Gesellschaft des Spektakels* deutlich heraus, daß sich die Intention, die Kunst zu zerstören, wie sie ebenfalls von der klassischen Avantgarde formuliert wurde, von der der Situationisten eindeutig unterscheidet. Er beschreibt im weiteren Unterschiede, die konstruiert erscheinen: „Der Dadaismus und der Surrealismus sind die beiden Strömungen, die das Ende der modernen Kunst kennzeichneten. Sie sind, wenn auch nur auf eine relativ bewußte Weise, Zeitgenossen des letzten großen Sturmangriffs der revolutionären proletarischen Bewegung; und das Scheitern dieser Bewegung, das sie gerade im künstlerischen Feld, dessen Hinfälligkeit sie proklamiert hatten, eingeschlossen hielt, ist der Hauptgrund für ihre Immobilisierung. Der Dadaismus und der Surrealismus sind zugleich geschichtlich miteinander verknüpft und stehen im Gegensatz zueinander. [...] Der Dadaismus wollte die Kunst aufheben, ohne sie zu verwirklichen; und der Surrealismus wollte die Kunst verwirklichen, ohne sie aufzuheben. Die seitdem von den Situationisten erarbeitete kritische Position hat gezeigt, daß die Aufhebung und die Verwirklichung der Kunst die unzertrennlichen Aspekte ein und derselben *Überwindung der Kunst sind*.“ (Debord 1978a, S.107, Hervorhebung im Original)

³³⁵ Debord, G./Jorn, A.: *Mémoires* (1957). Paris 1959. Guy Debord stellte gemeinsam mit Asger Jorn im Jahr 1957 *Mémoires* her, als ein in Sandpapier eingebundenes Buch mit lettristischen Collagen, auch Metagraphik genannt, die sich aus Textpassagen, Sätzen und Satzfragmenten zusammensetzte und von seinem Malerfreund Asger Jorn mit Klecksen und Spritzern illustriert wurde. Auch gab es in diesem Bilder, Cartoons, Comic Strips, Stadtplanausschnitte, Holzschnittproduktionen etc. (vgl. ebd., S.157; S.241f.).

vorweggenommen worden war“ und unmittelbar an die Experimente der lettristischen „Mikrogesellschaft“ Anfang der 50er Jahre anknüpfe. (ebd. S.174)³³⁶ Die Situationisten beeinflussten aktiv die Studentenbewegung der späten sechziger Jahre. Zahlreiche Graffitis, Pamphlete und Flugblätter der Studentenbewegung wählten Formulierungen, die auf die Situationisten verweisen. Im Pamphlet *Über das Elend im Studentenmilieu betrachtet unter seinen ökonomischen, politischen, psychologischen, sexuellen und besonders intellektuellen Aspekten und über einige Mittel, ihm abzuhelpfen*³³⁷, das 1966/67 von Mitgliedern³³⁸ der Situationistischen Internationalen und Straßburger Studenten herausgegeben wurde, wird explizit Debords Theorie des Spektakels aufgegriffen, die in der Folge eine grundlegende Gesellschaftstheorie für alle weiteren Ereignisse der revolutionären Studentenepoche wurde. Die Studenten sind per definitionem Teil der „Gesellschaft des Spektakels“, sie nehmen in ihr – wie jedes Gesellschaftsmitglied – eine zugewiesene „Rolle in der generalisierten Passivität“ ein. Der Student kann mit seinen Mitteln gegen die Überflußgesellschaft kämpfen, indem er gegen die verkrustete Institution Universität aufbegehrt:

„Denn der Student kann gegen nichts rebellieren, ohne gegen seine *Studien* zu rebellieren und er spürt die Notwendigkeit dieser Rebellion nicht so selbstverständlich wie der Arbeiter, der spontan gegen seine Lage rebelliert. Aber der Student ist ein Produkt der modernen Gesellschaft, genau wie Godard und Coca-Cola. Seine extreme Entfremdung kann nur durch die Infragestellung der ganzen Gesellschaft kritisiert werden. Auf dem studentischen Gebiet kann diese Kritik in keiner Form vollzogen werden: Der Student als solcher maßt sich einen Pseudowert an, der ihm verbietet, sich seiner wirklichen Enteignung bewußt zu werden und er bleibt damit auf dem Gipfel des falschen Bewußtseins. Aber überall dort, wo die moderne Gesellschaft in Frage gestellt zu werden beginnt, bricht eine Revolte der Jugend los, die direkt mit einer totalen Kritik des studentischen Verhaltens zusammengeht.“ (*Über das Elend im Studentenmilieu*, 1967, S.221)

Der „situationistische Skandal in Straßburg“ kann hier nicht im Einzelnen geschildert werden, dieser kann nachgelesen werden im Aufsatz *Unsere Ziele und Methoden im Straßburger Skandal* (i.s. Nr. 11/1967 in: Gallissaires u.a. 1995, S.233ff.). Die Studenten waren keineswegs nur in Frankreich aktiv, vielmehr gab es im Sinne einer internationalen Studentenbewegung spezifische Ausprägungen

³³⁶ Seine initiatorische Teilnahme an der lettristischen Gruppierung gewichtet Debord selbst für bedeutender als jeden Einfluß und jede Beteiligung an der Studentenbewegung der Jahre 1967/68. Die Chronologie der Ereignisse von 1966 bis Juni 1968 aus situationistischer Sicht kann bei René Viénet: *Paris Mai '68. Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen (1968)* nachgelesen werden. Es handelt sich hierbei um einen Bericht aus der Sicht eines beteiligten Situationisten. Er verweist in seiner Darstellung gleichfalls auf Debords *Die Gesellschaft des Spektakels*.

³³⁷ Khayati, M. u.a./AFGES: *Über das Elend im Studentenmilieu*. Straßburg 1967. In: Gallissaires u.a. *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Hamburg 1995, S.215-232.

³³⁸ Darunter u.a. Mustapha Khayati der französisch-tunesischen Sektion.

u.a. in Deutschland, Italien, England, den USA und Belgien.³³⁹ Die Studentendemonstrationen, die in Deutschland zuerst nur in Westberlin stattfanden, dehnten sich im Sommer 1967 aufgrund des Dutschke-Attentats auf sämtliche Städte aus.

Seit den Märztagen 1968 wurden in Paris Slogans, die größtenteils Zitate der Situationisten waren, auf sämtliche die Universität Nanterre umgebenden Mauern geschrieben. „Nehmt Eure Wünsche für die Wirklichkeit“; „Die Langeweile ist konterrevolutionär“; „Die Gewerkschaft[en] sind Bordelle“; „Arbeitet nie“; „Leben ohne tote Zeit, geniessen ohne Hemmungen“ war dort provokativ zu lesen. (Viénet 1977, S.22; S.28) Gleichfalls im März 1968 wurde in Paris das Verwaltungsgebäude der Universität Nanterre von gauchistischen Studentengruppen besetzt. Die jungen Studenten Geismar, Sauvageot und Cohn-Bendit wurden zu den Führern des sogenannten *Mouvement du 22 Mars*. Auch die zweite Universität in Paris, die Sorbonne, sollte besetzt werden. Anfang Mai 1968 begannen damit die Großdemonstrationen, die eher die Bezeichnung Straßenkämpfe verdienen (vgl. ebd., S.22; S.87). Mit dem legendären Mai 1968 wurde ein weiterer Mythos der Jugend geschaffen, der von der situationistischen Bewegung maßgeblich mit initiiert worden ist.

8.3 Zur Nutzung der modernen Technik

8.3.1 Die Maschine als subversive Kraft

Die situationistische Einstellung zu Fortschritt und Technologie stützt sich auf Logik und kritisches Erkenntnisvermögen. Ihre Gesellschaftskritik fußt auf dem Konstatieren der Manipulation der Individuen durch Medien und Massenkonsum. Die Entfremdung des Subjekts in der „Gesellschaft des Spektakels“ ist für sie ursächlich auf veränderte Produktionsbedingungen zurückzuführen, sie ist ein Ergebnis der modernen Arbeitsteilung und Maschinenarbeit. Gleichzeitig wird bei aller Kritik an Ökonomie und Kultur der Gegenwartsgesellschaft formuliert, daß die modernen Industrieerzeugnisse subversiv im situationistischen Sinne genutzt werden müssen, da es kein Zurück der Entwicklung geben könne, eine Rückkehr aus der technischen Gesellschaft in die Idylle einer primitiveren Gesellschaft sei schlichtweg nicht möglich. In ihrer avantgardistischen Kunst strebten sie eine

³³⁹ Auf jeweilige Einzelbewegungen in Berkeley, London, Berlin, Rom, Bristol, Manchester, Mailand, Frankfurt, Brüssel, Genf, Straßburg u.a., auf Motive und Forderungen, auf die Funktion des deutschen SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) bzw. des amerikanischen SDS (Students for a Democratic Society) u.a. kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

adäquate revolutionäre Handhabung der neuen Technologie und damit eine höhere Stufe der Selbstverwirklichung an. So argumentiert Guy Debord in der ersten Ausgabe der *internationale situationniste* aus dem Jahr 1958 im Essay *Der Kampf um die Kontrolle der neuen Konditionierungstechniken*, daß es wichtig sei, die modernen Techniken durch die Künstlergruppe zu nutzen, da sowohl Exekutive wie Legislative des modernen Staates sich dieser bedienten (vgl. i.s. Nr. 1/Juni 1958 in: Gallissaires u.a. 1976, S.11). Das Terrain der Technik dürfe somit nicht den anderen – dem Feind – überlassen werden, auf die Machtteilhabe dürfe nicht verzichtet werden, denn – so der Situationist in der zweiten Ausgabe des *i.s.*–:

„Diejenigen, die der Maschine misstrauen und die, die sie verherrlichen, zeigen dieselbe Unfähigkeit, sie zu benutzen. Maschinenarbeit und Massenproduktion bieten noch nie dagewesene Kreationsmöglichkeiten und diejenigen, die diese in den Dienst einer kühnen Phantasie zu stellen wissen, sind die Schöpfer von morgen.“ (i.s. Nr. 2/Dezember 1958 in: Gallissaires u.a. 1976, S.64)³⁴⁰

Die Auseinandersetzung mit der zunehmenden Technisierung findet in der lettristischen und situationistischen Avantgarde auf eine konstruktive Weise in Theorie und (gegen)künstlerischer Praxis statt. Die Situationisten suchten in ihren Experimenten nach Ausdrucksformen einer neuen „industriellen Kunst“, die Maschine wird in einer solchen als das einzig „passende Werkzeug“ angesehen.

„Die neue industrielle Kultur wird im Volk erzeugt oder sie wird nicht sein. Die Epoche der Mandarine ist zuende. Neue, neuer Werkzeuge würdige Ausdrucksformen werden die unnützen Fedem brechen und die ganze bittere Tinte, die die Welt erniedrigt hat, bis zur letzten Spur wegwaschen.“ (i.s. Nr. 3/Dezember 1959 in: Gallissaires u.a. 1976, S.107)

In der sogenannten „industriellen Malerei“ wurde die ideale Verbindung zwischen schöpferischem Ausdruck und Techniknutzung gesehen. Vor allem die italienische Sektion³⁴¹ um den Künstler Guiseppe Pinot-Gallizio im norditalienischen Alba experimentierte mit der favorisierten „industriellen Malerei“, die sich an den Verfahren der industriellen Automation, wie sie in der verhaßten „Gesellschaft des Spektakels“ üblich sind, orientierte, wenngleich natürlich mit einer situationistischen Zielsetzung:

„Damit wollen wir nicht die Verbindung der Kunstproduktion mit den Masstäben einer Industrieproduktion – Arbeitszeit. Herstellungskosten usw. – oder mit den wesentlichen Eigenschaften der Malerei behaupten, sondern wir setzen eine QUANTITATIVE Produktionsweise fest. Eine der Hauptschwierigkeiten, auf die wir während der Ausführung der ersten Exemplare der industriellen Malerei gestossen sind, war der Platzmangel. Für eine gute

³⁴⁰ Der Phantasiebegriff wird im Situationismus nicht eindeutig und nicht immer positiv verwendet. Feind war sowohl die rein subjektive Phantasie als auch deren objektiver Gegenpart. Ergo befand sich der Feind innerhalb und außerhalb des eigenen Selbst.

³⁴¹ Der Kontakt zu der italienischen Produktionsabteilung der „industriellen Malerei“ bestand in erster Linie im Briefverkehr (vgl. Ohrt 1997, S.195).

Anlage dieser Produktion muss man über grosse, der Länge nach sehr weite, gut gelüftete und helle Räume verfügen.“ (i.s. Nr. 2/Dezember 1958 in: Gallissaires u.a. 1976, S.68, Hervorhebung im Original)

Im *Diskurs über die industrielle Malerei und eine anwendbare einheitliche Kunst* wird die neue Symbiose zwischen Technik und Kunst, wie sie bestmöglich in der Umsetzung der „industriellen Malerei“ praktiziert werden kann, für alle künstlerischen Anwendungsfelder und in Form einer praktizierbaren Alltagskunst gefordert, denn so Guiseppe Pinot-Gallizio in diesem Essay:

„Jetzt ist der Mensch ein Teil der von ihm hergestellten Maschinen. Sie verneinen und beherrschen ihn. Dieser Unsinn muß umgekehrt werden – sonst gibt es keine Schöpfung mehr. Die Maschine muss beherrscht werden, indem wir sie nur für die einmalige, unnütze und anti-ökonomische Handlung gebrauchen. So wird die Bildung der neuen, nach-ökonomischen Gesellschaft gefördert. [...] Die Zeit, die magische Kette, nach der die Menschen der alten Landwirtschaftskulturen ihre Erfahrungen auf dem Gebiet der Poesie und des Lebens ausrichteten, ist stehengeblieben und hat Euch gezwungen, Eure Geschwindigkeit umzuschalten. [...] Die neuen Propheten treten jetzt auf, um diese Mauern niederzureissen. [...] Die industrielle Malerei war der erste Versuch eines Spiels mit den Maschinen – und ihr unmittelbares Ergebnis war die Entwertung des Kunstwerks. Tausende von Künstlern, die ihre Zeit heute damit verlieren, dieselben Einzelheiten zu wiederholen, werden die durch die Maschinen angebotenen Möglichkeiten von nun an anerkennen.“ (i.s. Nr. 3/Dezember 1959 in: Gallissaires u.a. 1976, S.108f.)

In der situationistischen Stadtplanung und Architektur nimmt die Integration moderner industrieller Errungenschaften gleichfalls eine große Bedeutung ein, in der vierten Ausgabe der *internationale situationniste* vom Juni 1960 wird beispielsweise der Entwurf der niederländischen Sektion der S.I. für die Gestaltung zweier Räume im Amsterdamer Stedelijk-Museum vorgestellt, die in ein großflächiges situationistisches Labyrinth verwandelt werden sollen. Die Innenansicht dieses Labyrinthes nimmt bereits Installationen, wie sie in der Postmoderne üblich werden, vorweg.

8.3.2 Die kreative Zweckentfremdung

Die Zeitschrift *internationale situationniste* erschien 1958-1969 im Stil moderner Glanzpublikationen. In der Herstellung und Gestaltung wurde auf die Nutzung von innovativer moderner Industrietechnologie zurückgegriffen, wenngleich die Situationisten hier das Vorbild der kapitalistischen Industrie und Wirtschaft ironisierten, in dem sie im *Détournement* die Vorlagen bewußt verfremdeten. Das französische Verb *détourner* bedeutet in seiner wörtlichen Übersetzung so viel wie vom Weg abbringen oder umleiten.³⁴² *Détournement* im situationistischen

³⁴² *Détournement* enthält auch die Bedeutung: entwenden; stehlen (vgl. Gallissaires u.a. 1995, S.311). In allen Texten der Situationisten, die im Nautilus Verlag übersetzt und veröffentlicht

Kontext kann als spezifische Methodik einer neuen Gegenkunst ausführlich definiert werden als:

„Zweckentfremdung von ästhetischen Fertigteilen. Integration aktueller oder vergangener Kunstproduktionen in eine höhere Konstruktion des Milieus. In diesem Sinne kann es weder eine situationistische Malerei noch eine situationistische Musik, wohl aber eine situationistische Anwendung dieser Mittel geben. In einem ursprünglicheren Sinne ist die Zweckentfremdung innerhalb der alten kulturellen Gebiete eine Propagandamethode, die die Abnutzung und den Bedeutungsverlust dieser Gebiete aufzeigt.“ (Gallissaires u.a. 1995, S.51)

Die Praxis des *Détournement* als Kunsttechnik, beispielsweise als Comic Strips, als Sprechblase oder eingefügte Überschrift in Bildern alter Meister, führte einerseits zur „Entwertung“ bzw. „Wiedereinsetzung“ der Kunst, andererseits wurde damit gleichzeitig eine neue „Art sozialer Sprache“, eine „Kommunikation, die die Kritik ihrer selbst enthält“ geschaffen. (Marcus 1996, S.164) Ähnlich wie die Dadaisten wollten auch die Lettristen durch eine inszenierte Sprachverwirrung Fragen aufwerfen und auf der künstlerischen Ebene Gesellschaftskritik manifestieren. Das *Détournement* fungierte – zumindest der Idee nach – als Technik zur Entwicklung einer sozialen Sprache. Sprachspiele dienen dazu, gängige Sprach- und Denkmuster zu ändern, ihre Grenzen aufzuzeigen und die Kompetenz der eigenen Sprache und Ausdrucksfähigkeit anzuzweifeln. Ironie war fester Bestandteil vom *Détournement* in der Sprache der Situationisten, die sich neben den erwähnten situationistischen Comic Strips auch in den politisierten Collagen finden läßt. Ein internationales Autorenteam erstellte einen heterogenen Collagen-Mix aus den Zutaten Politik, Theorie, Lifestyle und Werbung. Fraglich erscheint jedoch, ob durch den situationistischen Comic Strip wie durch eine instrumentalisierte politische Aufladung ihrer Collage in der Form eines politischen Sprachrohres die situationistische Intention einer Bewußtseinsveränderung mit der Wirkung übereinstimmte. Auch das Verhältnis zwischen Produzenten und Konsumenten wurde von der *Détournement*-Methode erfaßt; die sonst übliche Trennung zwischen Autor/Produzent und Leser/Konsument wurde aufgehoben, statt dessen waren von allen geteilte „freischwebende“ Ideen vorfindbar. In jeder Ausgabe von *internationale situationniste* war ein Vermerk zu finden, daß kein Copyright bestehe; es gab vielmehr die explizite Aufforderung, alle Texte frei zu vervielfältigen, zu übersetzen, zu bearbeiten und zu verändern. Der aktive, emanzipierte Leser wurde vorausgesetzt.

wurden, wird der Begriff Zweckentfremdung benutzt. Bei Greil Marcus wird *Détournement* auch mit Entfernung übersetzt.

In der *Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung*³⁴³ gehen Debord und Wolman davon aus, daß „alle Elemente, egal woher sie genommen, [...] Gegenstand neuer Zusammenhänge werden“ können. (Debord/Wolman 1956, S.21) In der Differenzierung zwischen geringfügiger bzw. mißbräuchlicher Zweckentfremdung, ist die zuerst genannte

„[...] die eines Elements ohne eigene Bedeutung, dessen ganzer Sinn föglicherweise in der Gegenüberstellung liegt, die ihm aufgezwungen wird. [...] Die mißbräuchliche Zweckentfremdung - auch Zweckentfremdung mit warnender Absicht genannt - bezieht sich im Gegenteil auf ein an sich bedeutungsvolles Element, das aus der neuen Zusammenstellung eine andersartige Bedeutung bekommt.“ (ebd. S.22)

Das *Détournement* soll in diesem Sinn den größtmöglichen subversiven Bedeutungsgehalt transportieren. „Die äußerste Vorstellung“ bei der Zweckentfremdung ist, so Debord und Wolman in der *Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung* weiter „daß jedes Zeichen, jedes Wort dazu geeignet ist, in ein anderes und sogar in sein Gegenteil verwandelt zu werden.“ (ebd. S.26) Debord und Wolman waren sich der Tatsache bewußt, daß die Techniken der Zweckentfremdung nicht unbedingt neu waren und sie v.a. an die künstlerische Tradition der Dadaisten, Futuristen und Surrealisten anknüpften. In Abgrenzung zu den genannten – denen sie in ihren Schriften theoretisierende Kopflastigkeit und elitäres Handeln vorwarfen – strebten sie eine „allgemeine Praxis“ dieser subversiven Techniken an. *Détournement* heißt der zentrale Begriff ihrer alltagsrevolutionären Praxis.

Zu den neuen Technologien in den fünfziger Jahren, die in den subversiven Dienst ihrer *Détournement*-Verfahren gestellt werden sollten, zählten in besonderer Weise das Tonband und der Film. Neben der Gründungskonferenz 1957 fanden in den folgenden Jahren weitere situationistische Konferenzen statt, die allesamt mit ihren chaotischen Grundsatzdiskussionen auf Tonband aufgezeichnet worden sind. Guy Debord ging in seiner technischen Nutzung sogar einen Schritt weiter, er setzte mehrmals bei Podiumsdiskussionen, zu denen er geladen war, das Tonbandgerät anstelle eines live dargebotenen Vortrages ein. Das Abspielen einer bereits aufgezeichneten Rede führte beim Publikum zu großer Irritation, da es seine Erwartungen nicht erfüllt sah.

„Wie schon in Alba so ließ Debord in Paris im November 1958 erneut das Tonband für sich sprechen. Ein Teil des Publikums, das den damals noch üblichen offenen Schlagabtausch der Protagonisten schätzte, war erbost. Die aktuelle Equipe des Surrealismus forderte Debord auf,

³⁴³ Debord, G./Wolman, G.: Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung. Les Lèvres nues, Nr.8/September 1956. In: Gallissaires, P. u.a. (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Hamburg 1995, S.20-26.

doch wenigstens neben dem Gerät auf der Bühne Platz zu nehmen. Er tat es. Gitarrenklänge begleiteten seine Rede zur Frage der Veranstaltung, ob der Surrealismus tot sei. Tzara war nicht gekommen, Henri Lefèbvre krank, der Pataphysiker Noel Arnaud hatte schon gesprochen. Die Redaktionsmitglieder der Zeitschriften *Medium* oder *Surrealisme même* gaben sich Mühe, den Ort nicht kampflös zu räumen. Schließlich zogen sie, ohne einen wirkungsvollen Protest inszeniert zu haben, ab. Daß Debord sie nicht schonend behandelte, kann man sich denken. Vom Tonband applaudierte der Rede am Ende minutenlanger Beifall.“ (Ohrt 1997, S.197)³⁴⁴

Debord ließ sich für den Vortrag *Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens*³⁴⁵, den er am 17. Mai 1961 vor der „Forschungsgruppe über das alltägliche Leben“ von Henri Lefèbvre halten sollte, abermals durch seine Tonbandstimme ersetzen. Das Band begann mit der bezeichnenden Aussage: „Das alltägliche Leben zu studieren wäre ein vollkommen lächerliches und zuerst dazu verurteiltes Unternehmen, von seinem Thema nichts zu erfassen, hätte man nicht ausdrücklich vor, dieses alltägliche Leben mit dem Ziel zu studieren, es zu verändern.“ (Debord 1961, S.226) Im Weiteren übte er massiv Kritik an Lefèbvres Forschungsansatz und fordert eine konsequentere Revolutionierung des Alltags.³⁴⁶ Wie jede Provokation hatte sich auch diese neue Methode eines Affront gegen die Konvention nach einigen Wiederholungen abgenutzt, beobachtbar war jedoch laut Roberto Ohrt, daß die verwandten technischen Anlagen zunehmend professioneller wurden.

8.3.3 ‚Détournement‘ im Medium Film

Per definitionem war das Kino für die situationistische Zielsetzung besonders geeignet, viel mehr als jeder andere Kunstbereich. Technologie wurde im Sinne

³⁴⁴ Die jungen Münchner Künstler, die nach der 3. Konferenz der S.I. im April 1959 in München als deutsche Sektion der S.I. beitraten, waren beeindruckt von Debords Nutzung der Tonbandtechnik und spielten ihrerseits mit dieser neuen Provokationsform. Die Gruppe Spur ließ auf einer Ausstellung eine aufgezeichnete Rede eines Kunstprofessors aus Stuttgart laufen, der davon nichts wußte (vgl. ebd., S.198).

³⁴⁵ Der Vortrag liegt in schriftlicher Form vor. Debord, G.: *Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens* (1961). In: Gallissaires u.a. (Hg.): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Hamburg 1995, S.226-234. Auch Jean Baudrillard befand sich unter den Zuhörern des Vortrages.

³⁴⁶ Das Verhältnis zwischen Lefèbvre und den Situationisten läßt sich insgesamt als ambivalent beschreiben, obgleich beide Parteien sich ihrer Gemeinsamkeiten durchaus bewußt waren. Anfänglich hatte Lefèbvre eine enge Verbindung zu den Situationisten, insbesondere zu Guy Debord, mit dem er gemeinsam eine Reise durch Frankreich unternahm. Später entstand aus Liebe Haßliebe und Lefèbvre wurde in situationistischen Schriften massiv angegriffen, da die Zielvorstellungen andere waren. Lefèbvre formulierte 1967 in *Position contre les technocrats* plakativ seine Kritik: „Die Situationisten [...] schlagen keine konkrete Utopie vor, sondern eine Abstraktion. Glauben sie wirklich, daß die Leute einander eines schönen Tages oder eines entscheidenden Abends ansehen und sagen werden: ‚Genug! Zum Teufel mit der Arbeit, zum Teufel mit der Langeweile! Laßt uns dem ein Ende machen!‘ und sich daraufhin alle an der ewigen Fete und der Schaffung von Situationen beteiligen?“ (Lefèbvre 1967, S.195 zit n. Marcus 1996, S.136)

einer Bewaffnung gegen den Feind gesehen, schon allein deshalb mußte das künstlerische Feld des Films von den Lettristen und Situationisten erobert werden. Das neue Medium Film wurde zur führenden Kunst in der Gesellschaft, es integrierte stets neue Techniken und Entwicklungen.

Bereits Jean-Isidore Isou agierte nicht nur als Theoretiker und Schriftsteller, sondern gleichfalls als Filmkritiker – 1953 verfaßte er eine Kinoästhetik *Esthétique du cinéma* – und lettristischer Filmemacher. Isous erster Film *Traité du Bave et d'Eternité – Abhandlung über den Speichel und die Ewigkeit* – stellt zugleich den ersten Versuch dar, die lettristische Methodik auf das Medium Film anzuwenden. Analog zu den Techniken der Zweckentfremdung und der Provokation, wie sie in der bildenden Kunst und in lettristischen Texten umgesetzt wurden, sollte auch die Sprache im Film systematisch zerlegt werden, da „das Kino zerstört werden müsse.“ (Ohr 1997, S.26) Die lettristischen Filme Isous, Gil Wolmans Film *L'anticoncept* (1952), in dem ein angeleuchteter weißer Ballon untermalt von selbstgemachter Minimal-Musik³⁴⁷ vor einer Leinwand gezeigt wird, sowie die filmischen Beiträge Debords wurden wie die avantgardistischen Vorläufer mit großem Unverständnis aufgenommen. Wie bei den ersten surrealistischen Filmen von Buñuel und Dalí reagierte das Publikum empört und sabotierte die Filmvorführung, wenngleich sogar Isou 1951 im Rahmen der Filmfestspiele in Cannes für einen halbfertigen lettristischen Film den erwähnten Sonderpreis für Avantgarde erhalten sollte (vgl. ebd., S.34ff.). Debords erster Film *Geheul für Sade* (1952) stellte eine Hommage an die Kunst der Surrealisten dar.³⁴⁸ Laut Marcus gab es eine leere Leinwand „à la Isou und eine Menge Buchstabenpoesie. Entfernte man den lettristischen Ballast, dann war der Film die Beerdigungsansprache eines Zwanzigjährigen zum Thema verlorene Jugend; der Tenor war schwammig und wenig spektakulär.“ (Marcus 1996, S.318)³⁴⁹ Die

³⁴⁷ Die Minimalmusik bestand aus einem freien Silbengesang aus kreativen Hauch- und Zischlauten. In vielen Wortspielen der Lettristen wurde an die Buchstabenpoesie der Berlin-Dadaisten von 1918 (v.a. Raoul Hausmann) angeknüpft, in diesem Sinne kann man von postdadaistischer Buchstabenlyrik sprechen. Sowohl Laut- bzw. Ursprache, linguistische (Kleinst-) Partikel als auch „zweckentfremdete“ Elemente wie Bilder und Hieroglyphen wurden eingesetzt.

³⁴⁸ Die Filmskripte Debords wurden von ihm Mitte der 60er Jahre veröffentlicht: Debord, G.: Gegen den Film. Filmskripte (1964). Hamburg 1978b.

³⁴⁹ Nach diesem Film und einigen Vorfällen u.a. um Charly Chaplins Besuch in Paris trennten sich Debord und Isou endgültig voneinander. Isou distanzierte sich von der Provokation zweier junger Lettristen, die die Absperrungen der Polizei bei der Vorführung von Chaplins neuem Film *Limelight* im Hotel *Ritz* durchbrachen, um Flugblätter zu verteilen (vgl. Marcus 1996, S.325ff.; Ohr 1997, S.59). Trotz der zunehmenden Besonnenheit geriet Isou weiterhin „noch immer in Skandale; Veranstaltungen wurden von den Behörden verboten: Lesungen und Feste endeten in Prügeleien mit der Polizei. Isou selbst wurde sogar kurzfristig inhaftiert, weil er eine pornographische Schrift mit einigen sadistischen Passagen herausgebracht hatte. Er sollte öffentlich für den Verfall der Sitten in St. Germain-des-Prés verantwortlich gemacht werden [...]. (Ohr 1997, S.25)

Uraufführung des Filmes im Juni 1952 im Pariser Kinoclub der Avantgarde wurde – nicht ohne Gewaltanwendung – abgebrochen, die erste vollständige Vorführung sollte erst vier Monate später geschützt von einer Gruppe junger Linkslettristen sowie „ungefähr 20 aus Saint-Germain-des-Pres herbeigekommenen Ergänzungskräften“ stattfinden. (Debord 1978b, S.18f.) Systematisch wurde in diesem wie in späteren Filmen Debords mit der Technik des Schweigens experimentiert, um somit „die herrschende Methode des Totschweigens in ihrer ganzen Kompliziertheit zu enthüllen“ und damit möglicherweise eine Bewußtseinsveränderung initiieren zu können. (Jorn in: Debord 1978b, S.10)³⁵⁰ Eine solche Intention war jedoch vom Publikum nicht gewollt, das lange, unerträgliche Schweigen, das ein wesentlicher Bestandteil der Filmmontage war, war für die Zuschauer kaum aushaltbar.³⁵¹ Die Schockwirkung auf das Publikum verwundert mitnichten, denn neben der inszenierten unerträglich langen Stille, der dunklen Leinwand und dem Fehlen eines Schlusses, ergaben auch die wenigen Dialoge des anderthalb Stunden dauernde Filmes, die mit monotoner Stimme gesprochen werden, keinen Sinn. Es handelt sich bei diesen um das unkommentierte Aneinanderreihen von Zeilen aus Zeitungsausschnitten, juristischen Formulierungen sowie weiteren verfremdeten Zitaten etwa von James Joyce. Im Filmskript ist beispielsweise die Sequenz zu lesen:

„1. Stimme: Mit einem blauen Auge sind wir noch mal davongekommen./2. Stimme: Das blaueste kommt aber wieder. Der Tod wäre ein Beefsteak Tartar und das nasse Haar auf dem zu heißen Strand, der unser Schweigen ist./1. Stimme: Er ist aber Jude!/2. Stimme: Wir waren bereit, alle Brücken zu sprengen, aber es fehlte uns an Brücken./VIER MINUTEN SCHWEIGEN, WÄHREND DIE LEINWAND DUNKEL BLEIBT.“ (Debord 1978b, S.32)

Auch in seinem zweiten Film knüpft Debord in Stil und Aufbau an den ersten an. Der zwanzig minütige Dokumentarfilm *Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit* (1959) bezieht sich auf die 3. Konferenz der Situationisten in München aus demselben Jahr. In diesem Film werden Zitate klassischer Autoren und moderner Soziologie gleichberechtigt neben jene aus der

³⁵⁰ Asger Jorn verweist im Essay *Guy Debord und das Problem des Verworfenen*, dem Vorwort zu *Gegen den Film*, weiterhin auf die Folgewirkung des Filmes: „Es ist erlaubt, sich zu fragen, ob ohne die endgültige Umwälzung der Filmkunst, die durch die Experimente der lettristischen Epoche veranlaßt wurde, deren offensichtlicher Höhepunkt Guy Debords ‚Geheil für Sade‘ ist, ein Film wie ‚Hiroshima, mon amour‘ sieben Jahre später überhaupt hatte gedreht und berühmt werden können.“ (Jorn in: Debord 1978b, S.10)

³⁵¹ Susan Sonntag formuliert im 1966 erschienenen Werk *The Aesthetics of Silence* als Ziel des Schweigens die „Eliminierung des ‚Subjekts‘ (des ‚Objekts‘, des ‚Abbildes‘)... Deshalb gilt die Kunst jetzt als etwas, was gestürzt werden muß. Ein neues Element tritt in die Kunstarbeit ein und wird für sie bestimmend: der – stumme oder ausgesprochene – Aufruf zur eigenen Selbstaufhebung und letztlich zur Aufhebung der Kunst überhaupt.“ (Sonntag 1966 zit. n. Ohrt 1997, S.46f.)

populären Science-Fiction-Literatur gestellt, gleich im Vorspann stiftet ein Wirrwarr aus französisch-deutschen Sprachfetzen wie Musik von Händel Unruhe und Verwirrung. Erneut wird die Thematik der „verlorenen Jugend“ aufgegriffen. Der Kommentar zum experimentellen Schwarz-Weiß-Kurzfilm wird dazu passend von „müde klingenden Stimmen“ gesprochen, wie im Skript nachzulesen ist (vgl. ebd. S.16ff.). Das Fehlen jeder Perspektive einer positiven Zukunft wird klar artikuliert, der verwandte Wortschatz besteht zu großen Teilen aus Substantiven, die Verzweiflung, Tod und Endlichkeit ausdrücken. Bedeutungsschwanger wird dort formuliert:

„Niemand verließ sich auf die Zukunft. Es würde nicht möglich sein, später zusammen zu sein und anderswo als hier. [...] Die Verweigerung der Zeit und des Alterns isolierte die Begegnungen in dieser zufälligen und begrenzten Zone im voraus, in der das, was fehlte, als Nicht-wieder-gutzumachendes empfunden wurde.“ (ebd. S.55ff.)

Debords Film *Kritik der Trennung* (1960/61) rückt die situationistische Kritik an der „Gesellschaft des Spektakels“ abermals deutlich ins Zentrum, das Spektakel bezeichnet hier jedoch gleichzeitig auch „die Epoche, in der eine bestimmte Jugend sich erkannt hat.“ (ebd. S.123) Der Kurzfilm, dem im Vorspann ein Werbefilm mit der Kommentierung einer Frauenstimme vorangestellt wird, enthält neben Zeitungs- und Comic-Bildern auch Paßfotos wie Ausschnitte aus anderen Filmen und Wochenschauberichten, die häufig mit fremden Untertiteln versehen sind. Bilder und Kommentar können einander nicht zugeordnet werden, hinter diesem Ansatz ist wiederum die Intention einer selbstreflexiven Vorgehensweise zu vermuten.

8.4 Gelebter Existentialismus

Der Lettrismus Anfang der 50er Jahre entspricht im Sinne eines gelebten Existentialismus Sartres nihilistischer philosophischer Auffassung, die gerade nach dem Zweiten Weltkrieg auf junge Menschen eine große Anziehungskraft hatte. Der zur Freiheit verdamnte Mensch Sartres findet in den Lettristen, in deren gleichsam kompromisslosen wie ausweglosen Leidenschaftlichkeit eine konsequente Verwirklichung, ähnlich dem zeitgleichen Stil der amerikanischen Beatniks³⁵² oder in einer weitaus harmloseren Variante dem der Jugendkultur der Existentialisten. Guy Debord charakterisiert im Film *Geheil für Sade* die lettristische Gruppe als „verlorenen Haufen“, als eine Art Himmelfahrtskommando ohne Aussicht auf Erfolg und Überleben. Den Lettristen

³⁵² Vgl. Kap. 9.

war trotz ihres jugendlichen Alters die Endlichkeit des Seins bewußt, sie ließen sich nicht auf ein Irgendwann vertrösten, Ziel konnte nur das maximale Ausreizen des Hier-und-Jetzt sein. Ähnlich wie auf die Surrealisten wirkte auch die progressive Literatur des 19. Jahrhunderts auf die Lettristen und Situationisten beeindruckend. In Leben und Werk eines Baudelaire, Rimbaud oder Lautréamont sahen sie ihre wahren Vorbilder und erkannten etwa in Lautréamonts Texten eine implizite Aufforderung, seine Auffassung von Poesie als triebhafter, destruktiver Lebensweise zu übernehmen.³⁵³

In der Zeit der Lettristen Anfang der 50er Jahre wurden mit den Techniken *Détournement* und *Dérive*³⁵⁴, dem Umherstreifen in der Großstadt Paris, bewußt auch gefährliche Situationen in Kauf genommen. Lebenshunger und Todessehnsucht der Lettristen entsprangen derselben Quelle. Der Zweite Weltkrieg lag gerade hinter ihnen, für die Anfang der dreißiger Jahre Geborenen eine bewegende Zeit, die ihre Kindheit und Jugend prägte. Der 1930 geborene Mitbegründer der Lettristen Jean-Luis Brau³⁵⁵ analysiert in seinem Buch *Cours camarade, le vieux monde est derrière toi!* die Ursachen der radikalen lettristischen Lebenseinstellung:

„Ihre Eltern hatten gelogen und betrogen, um ihnen das Notwendige für das erste Mahl der Kommunion zu besorgen. Ihre ersten Zigaretten waren ein doppeltes Geheimnis, denn sie waren ‚schwarz‘ gekauft. Sie haben ihre Unschuld vielleicht in den Armen einer Frau verloren, die sich an einen feindlichen Soldaten verkaufte. Ihr Bewußtsein hat sich erweitert in den Black-outs, als die Stadt ohne Licht war, und einer am Tisch der Familie konnte sie jeden Tag in die schmutzigen Mysterien der Polizei entführen... und der Polizei welcher Jahre? Sie sind die Kinder der Nacht, sicherlich die Larven einer gewissen Nacht des Bewußtsein[s]. Sie haben am Rand eines lächerlichen Melodramas gespielt, eines mittelmäßigen Gangsterfilms. Aber wer unter uns würde zu sagen wagen, daß man unberührt auf der Bühne eines solchen Schauspiels ist. Und wieviele Mädchen und Jungen gibt es unter uns, die nicht dazu fähig wären, einen Kameraden an einem Waldrand umzubringen, die aber dieselbe Luft geatmet haben, ohne von derselben moralischen Schwäche angesteckt zu werden – einfach weil sie 1951 zwanzig Jahre alt sind?“ (Brau 1968 zit. n. Ohrt 1997, S.97)

Der 1931 geborene Guy Debord schildert in seiner poetischen Autobiographie *Panegyrikus*³⁵⁶ ausführlich die existentialistischen Jahre sowie sein Aufwachsen in ärmlichen, kriminellen Verhältnissen in einem Pariser Arbeiterviertel:

³⁵³ Vgl. Kap. 7.4.3.

³⁵⁴ Es handelt sich hierbei um die zweite wichtige Technik, mit der sich die Lettristen beschäftigten. *Dérive* enthält die Bedeutung: sich treiben lassen, sich herumtreiben, in der wörtlichen Übersetzung bedeutet *dérive*: abtreiben, ableiten; herrühren (vgl. Langenscheidts Universal-Wörterbuch Französisch. Berlin/München 1983, Gallissaires u.a. 1995, S.311).

³⁵⁵ Jean-Luis Brau wurde im Sommer 1954 mit der Erklärung ‚*déviaton militariste*‘, was soviel wie militaristische Abweichung bedeutet, aus der Gruppe ausgeschlossen (vgl. Ohrt 1997, S.97).

³⁵⁶ Debord, G.: *Panegyrikus*. Erster Band (1989). Berlin 1997.

„Wenn man mit ihnen lebt, führt man ausgiebig ihr Leben. Das hinterläßt natürlich bleibende Spuren. Mehr als die Hälfte der Leute, die ich im Lauf der Jahre gut gekannt habe, hatten einen oder mehrere Gefängnisaufenthalte in verschiedenen Ländern hinter sich; viele von ihnen wohl aus politischen Gründen, aber mehr noch wegen krimineller Vergehen oder Verbrechen. Ich habe also vor allem mit Aufrührern und Armen Umgang gehabt. In meiner Umgebung sah ich sehr viele Menschen jung sterben, und nicht immer durch Selbstmord, der im übrigen häufig war. Zu diesem Punkt des gewaltsamen Todes möchte ich anmerken – ohne für dieses Phänomen eine völlig rationale Erklärung vorbringen zu können –, daß die Zahl meiner Freunde, die von Kugeln getötet wurden, einem in höchstem Maß ungewöhnlichen Prozentsatz entspricht, abgesehen natürlich von militärischen Operationen.“ (Debord 1997, S.24f.)

Der Autodidakt Debord, der nach konventionellen Begriffen nicht arbeitete, die Hälfte des Tages schlief und die andere Zeit alkoholisiert in der Spelunke als „Sitz der internationalen Organisation“ verbrachte, übte nicht nur heftig Kritik an der Gegenwartsgesellschaft im Nachkriegsfrankreich, sondern auch an den avantgardistischen Vorläufern aus Kunst und Philosophie. (Ohr 1997, S.199) Dadaismus, Surrealismus wie Existentialismus wurden von Debord allesamt als eine Verfälschung des Marxismus bzw. der Psychoanalyse kritisiert. In Abgrenzung dazu stellten einzig die Lettristen und Situationisten eine kulturelle Avantgarde ohne jede negative Konnotation dar. Debords Radikalität in Theorie und Biographie ist von negativen Bildern aus Kindheit und Jugend, durch Kriegserfahrung und dem „Leben auf der Straße“ geprägt, alles Faktoren, die auf einen kategorischen Lebenspessimismus schließen lassen. Debord verweigerte sich lebenslänglich der Öffentlichkeit der von ihm abgelehnten Gesellschaft, konsequent lehnte er alle Medien-Interviews ab und distanzierte sich so ideologisch eindeutig von der von ihm kritisierten „Gesellschaft des Spektakels“. Es erscheint jedoch als Paradoxon, daß Lettristen wie Brau und Debord, die den Krieg unmittelbar miterlebt haben, wenngleich nicht als Soldat oder in der *Résistance*, fasziniert von Krieg und Kriegsführung waren. Brau verdingte sich als Söldner und Debord verglich gar sein Leben mit dem Krieg, er integrierte Kriegsaufnahmen aus den Weltkriegen in seine Filme und verstand Krieg als strategisches Spiel, ähnlich dem Schach, dessen Regeln er ergründen wollte. So schreibt er in *Panegyrikus*:

„Es ist mir keineswegs entgangen, daß der Krieg, vielleicht in höherem Maß noch als die anderen Seiten des Lebens, das Reich der Gefahr und Enttäuschung ist. Das Wissen darum hat jedoch die Anziehung, die ich für diesen Bereich empfunden habe, keineswegs verringert. Ich habe also die Logik des Krieges studiert. Vor nun schon längerer Zeit ist es mir übrigens gelungen, seine wesentlichen Spielzüge auf einem recht einfachen Schachbett zu veranschaulichen: das Kräftemessen und die gegensätzlichen Erfordernisse, denen die Operationen jeder der beiden Parteien genügen müssen. Ich habe dieses Spiel gespielt und einige seiner Lehren auf die Führung meines oft schwierigen Lebens angewandt – für dieses Leben gab ich mir auch selbst eine Spielregel vor, und ich habe mich an sie gehalten. Die Überraschungen, die dieses *Kriegsspiel*

bringt, sind schier unerschöpflich, und es ist, befürchte ich, vielleicht mein einziges Werk, dem man wagen wird, einigen Wert zuzugestehen.“ (ebd. S.75f., Hervorhebung im Original)³⁵⁷

Auch in Debords letztem Film, seinem Alterswerk *In girum imus nocte et consumimur igni*³⁵⁸ kommt seine Faszination vom Krieg in den gewählten Filmmotiven deutlich zum Ausdruck. In der üblichen Montagetechnik tauchen Bilder von Kriegsspielen gleichberechtigt auf neben situationistischen Graffitis wie „Arbeitet nie“, Reklamebildern und Luftaufnahmen von Städten wie Florenz und Portraitaufnahmen der Situationisten. Ähnlich setzt sich die lettristische Lyrik, die an die der Dadaisten, vor allem an deren Lautgedichte erinnert, mit den Motiven Gewalt und Krieg auseinander. So integriert Isou in seiner theoretischen Grundlegung einer neuen Dichtung Gewaltphantasien, er setzt beispielsweise den „Körper der Poesie“ mit dem eines Tieres auf den Schlachthöfen von Chicago gleich, „wo das Tier, während es an den Metzgern vorbeigezogen wird, einen Einschnitt erhält, – eine scharfe Kerbe, die als persönliche Note eines jeden bleibt.“ (Isou zit. n. Ohrt 1997, S.24) Der Jude Isou, der Paris zum Exil wählte, setzt sich auch aufgrund seiner eigenen Biographie mit dem Faschismus auseinander, im Gedicht *La Guerre (Der Krieg)* jongliert er in anagrammatischer Manier mit Wortbildungen aus den Wörtern Hitler, Buchenwald und Auschwitz. Isou beschreibt in seinen Memoiren *L'agrégation d'un nom et d'un messie* sein Leben zwischen tiefen Extremen wie Einsamkeit, Kriminalität und Mordabsichten.³⁵⁹ Dieses Buch wirkt auf den Rezipienten Ohrt wie ein Tabubruch, wie „eine Stilübung in Verachtung und Schamlosigkeit.“ (Ohrt 1997, S.25)

Die Lettristen wählten – wie avantgardistische Bewegungen vor und nach ihnen – den Rückzug in eine Nischenkultur, auf der Suche nach Rückzugsmöglichkeiten und herrschaftsfreien Zonen trafen sie sich beispielsweise in schummrigen Cafés und zweitklassigen Gasstätten. Analog zu den Pariser Cafés der Surrealisten, wie dem Céra, dem Le Grillon in der Operngasse oder dem Cyrano, in denen „[i]m Zigarettenqualm, zwischen klapperndem Geschirr, lachenden und redenden Gästen, leicht verklärt von Curacao“ diskutiert, philosophiert und geschrieben wurde, wählten auch die Lettristen und Situationisten Örtlichkeiten, in denen sie ihre Zeit möglichst unentfremdet verbringen konnten. (Nadeau 1997, S.64) So erzählt etwa das Buch *Mémoires* als Collage die Geschichte der Lettristischen

³⁵⁷ Debord selbst verwendet das deutsche Wort Kriegsspiel.

³⁵⁸ Vgl. das gleichnamige Filmskript. Debord, G.: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt. Berlin 1985.

³⁵⁹ Isous Ausführungen erinnern stark an Jean Genet *Tagebuch eines Diebes*.

Internationale in ihrer Entstehungszeit von 1952-1953. Die Legende der existentialistischen Zeit, in der man gemeinsam Stunden und Tage im Lettristencafé Moineau verbrachte, wird darüber hinaus in fast jedem Film von Debord wiederholt und zitiert. Die Moineau-Zeit symbolisiert den zentralen Bezugspunkt des lettristischen Existentialismus. Im Chez Moineau trafen sich Clochards, Jugendliche und Seeleute, allen gemein war die Lust am geselligen Trinken. Als die an der Universität Sorbonne eingeschriebene Michèle Bernstein zufällig ins Moineau stieß, erkannte sie – wie sie im Rückblick schildert – in den Gesichtern der Gäste Wahlverwandte: „Da waren Alkoholiker, sehr junge Alkoholiker, wie wir alle es waren. Sie kamen nachmittags zusammen und dann gab es Musik, Lärm, Gespräche die ganze Nacht.“ (Bernstein zit. n. Ohrt 1997, S.52)³⁶⁰ Neben dem sagenumwobenen Café Moineau ist als weiterer wichtiger lettristischer Treffpunkt der existentialistische Jazzkeller Tabou zu nennen, in dem der Pomerand regelmäßig im alkoholisierten Zustand lettristischen Wortgesang – ähnlich dem Rap der 80er Jahre – vortrug.

Der Beobachter und Sympathisant der jugendlichen Bewegung Ed van der Elsen formuliert seine Verwunderung darüber, wie sich die Lettristen der Anfangszeit ohne materielle Grundlage durchschlagen konnten, da aus ideologischen Gründen für den Lebensunterhalt nicht gearbeitet wurde:

„Bald frage ich mich nicht mehr, wovon diese Jungen und Mädchen lebten. Meistens vom Organisieren, Betteln und Hungern, das mit Alkohol besänftigt wurde. Man stahl ab und zu, ließ sich aushalten oder handelte ein bißchen mit Rauschgift. Kam der Winter mit seiner Kälte, ließen sich manche einsperren. Man aß ein Stückchen Stangenbrot auf der Straße. Nachts stahl man Milchflaschen, die auf dem Bürgersteig vor den Milchläden standen. An der Place de l’Odéon wurde schon für dreißig Francs eine Tüte Pommes Frites verkauft. Hatte man sich tagsüber ein bißchen betätigt, so konnte man sich abends für hundert Francs eine Boulette Garnie oder Spaghetti Levantin leisten. Für knapp sechzig Francs gab es einen Liter Wein. Man schlief im Café, auf einer Bank oder in einem Wagen, den jemand auf der Place Saint Sulpice abgestellt hatte, im Aktualitätenkino oder im Metroschacht, bei der Heilsarmee oder auf der Polizeiwache. Wenn man eine Freundin hatte, leistete man sich ein Hotelzimmer.“ (Ed van der Elsen zit. n. Ohrt 1997, S.65)

Die lettristische Lebensweise, der sich eine Handvoll junger Menschen Anfang der 50er Jahre verschrieb, verlief zwischen den Polen Revolution und Tod, für ein Leben am Abgrund hatten die jungen Lebenskünstler jedoch einen hohen Preis zu zahlen. Der um circa zwanzig Jahre ältere Asger Jorn erkrankte 1951 an einer schweren Tuberkulose, die er sich durch sein ausschweifendes *Bohème*-Dasein am Rande des Existenzminimums geholt hatte; er schwebte einige Zeit in Lebensgefahr (vgl. Ohrt 1997, S.110). Bereits die Titelwahl des letzten Debord-

³⁶⁰ Von der 1932 geborenen Michèle Bernstein stammen gleichfalls die für den lettristischen Stil signifikanten Romane *Alle Pferde des Königs* (*Tous les chevaux du roi*, 1960) und *Die Nacht* (*La Nuit*, 1961).

Filmes *In girum imus nocte et consumimur igni – Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt* – verweist auf die Motive dieser ruhelosen Zeit. Für Debord steht dieser „alte Satz, der vollständig auf sich selbst zurückführt und der, Buchstabe für Buchstabe, wie ein Labyrinth gebaut ist, aus dem man nicht herausfindet, so daß er perfekt Form und Inhalt des Untergangs vereinigt“, in seiner Aussage symbolisch für die lettristische Epoche. (Debord 1985, S.59) Regelmäßige Polizeikontrollen waren an der Tagesordnung, „meistens in der Absicht, Drogen und minderjährige Mädchen zu finden“, die trinkenden Lebenskünstler fühlten sich bespitzelt und ständig auf der Hut. Doch diese Einschränkungen taten ihrem Hedonismus keinen Abbruch, es wurde – wie es im Filmkommentar ausgedrückt wird – gelebt, „ohne daß man auf irgendetwas verzichtet hätte.“ (ebd. S.54). Der brennende innere Schmerz, die Angst vor der inneren Leere stellt den eigentlichen Antrieb dar:

„Auf dem halben Weg ins wahre Leben waren wir von einer dunklen Melancholie umgeben, die sich in so vielen traurigen und spöttischen Sprüchen im Café zur verlorenen Jugend niedergeschlagen haben. Um klar und ohne Parabel zu reden, – wir sind Figuren in einem Spiel, das der Himmel spielt. – Man amüsiert sich mit uns auf dem Schachbrett des Seins, – und dann kommen wir, einer nach dem anderen, in die Schachtel des Nichts zurück.“ (ebd. S.57f.)

Die Gruppe der jungen Lettristen verbrachte Nächte in Katakomben³⁶¹, stand mit einem Bein in Depression und Illegalität und ließ sich zeitlos durch die Stadt treiben. Droge, Rausch und Experiment dienten auch ihnen dazu, dem *Ennui* – dem Gefühl des Lebensüberdrusses – zu entkommen.

So spielte etwa in der Künstlerfreundschaft zwischen Asger Jorn und Guy Debord, die sich 1955 in Paris kennenlernten und bis Jorns Tod 1973³⁶² miteinander befreundet bleiben sollten, die gemeinsame Vorliebe für Drogen von Anfang an eine bedeutende Rolle. Schon in der von Asger Jorn 1948 in Paris gegründeten Künstlerbewegung Cobra, die u.a. auch mit automatischen Zeichnungen experimentierte, hatten die Suchtmittel Alkohol und Marihuana eine ähnlich große Funktion, wie in der nachfolgenden lettristischen und situationistischen Bewegung. Abgesehen vom englischen Situationisten Alexander Trocchi stellte Heroin die Ausnahme dar, eindeutig bevorzugt wurden weichere Rauschmittel wie die genannten (vgl. Ohrt 1997, S.146). Der Alkoholrausch wurde von den jungen Lettristen – vor allem in den Jahren 1952 und 1953 – im existentialistischen Ritual zelebriert. Im lettristischen Organ

³⁶¹ Die Katakomben stellen nach Marcus ähnlich wie das *Dérive* bei den Lettristen im großen und ganzen mehr Symbol und Metapher als angewandte Praxis dar (vgl. auch Marcus 1996, S.376).

³⁶² Die späten abstrakten Gemälde des Malers und Collagisten Asger Jorn erfuhren eine gute Resonanz, er war als Künstler der Moderne anerkannt, während seine Theoriewerke weitgehend unbekannt bleiben (vgl. Dreßen/Kunzelmann/Siepmann 1991, S.92).

Potlatch Nr. 26 wird gar empfohlen, die Klassiker der *Comédie française* ausschließlich unter Drogeneinfluß zu spielen, denn: „Eine große Vielfalt von Interpretationen desselben Stückes kann garantiert werden, wenn die gesamte Truppe vollständig unter dem Einfluß von Opium oder Heroin stehen wird.“ (zit. n. Ohrt 1997, S.146) Echtes Erlebnis, Kreativität und Rausch stehen somit auch bei den Lettristen in einem ursächlichen Zusammenhang.³⁶³ Für Guy Debord kann die Funktion des Rausches nur im Gesamtkontext der Rahmenbedingungen der „Gesellschaft des Spektakels“ gedeutet werden. Im Vortrag *Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens* geht er ausführlich auf das Verhältnis zwischen Rausch und Erlebnis in der Gegenwartsgesellschaft ein, die ihre Mitglieder auf der Suche nach einer unentfremdeten Erlebnisqualität allein läßt:

„Heute wird die Frage der Intensität des Erlebten gestellt, z.B. durch den Gebrauch von Rauschmitteln, und zwar in dem Sinne, in dem die Gesellschaft der Entfremdung jede Frage stellen kann: ich meine im Sinne der falschen Anerkennung dieses verfälschten Projekts, der Fixierung und der Anhänglichkeit. Hier ist es ratsam zu betonen, wie weit das in dieser Gesellschaft ausgearbeitete und verbreitete Bild von Liebe dem Rauschmittel verwandt ist. In ihm wird zunächst die Leidenschaft als Ablehnung aller anderen Leidenschaften anerkannt; dann wird sie verhindert, um sich endlich nur in den Kompensationen des herrschenden Spektakels wiederzufinden.“ (Debord 1961, S.230f.)

8.5 Wahnsinn und das Ideal des frühen Todes

Künstlerisches Schaffen korrespondiert, wie in vorigen Kapiteln dargestellt, eng mit Lust- und Unlustempfinden, der *Ennui* stellt die Motivation des Künstlers dar, treibt ihn an, sich schöpferisch zu betätigen. Die „Melancholie des modernen Subjekts“ kann damit positiv in kreatives Schaffen umgewandelt werden. Für Peter Bürger

„[...] bilden die Erlebnisformen des *ennui* (Isolierung und Entwirklichung des Ich, Fragmentierung der Zeit und Verlust der Sicherheit des Begriffs) eine Konstellation, die in den Werken der Moderne ebenso präsent ist wie in den Gesten des avantgardistischen Protests. Der *ennui* wäre also die Befindlichkeit, die jede künstlerische Äußerung der Moderne trägt, der dunkle Grund, aus dem die Sehnsucht kommt, daß es anders sei.“ (Bürger 1998, S.150)

Inclusion und Exklusion der Gruppe, das Gefühl an einem revolutionären Projekt beteiligt zu sein, gaben den labileren Mitgliedern das Gefühl, dazuzugehören, nicht allein gegen das Feindbild „Gesellschaft des Spektakels“ kämpfen zu müssen. Nicht in jedem Fall verlief die existentialistische Grenzwanderung der Lettristen positiv, neben Gefängnisaufenthalten waren Psychiatrieaufenthalte

³⁶³ Eine Linie, die sich vom archaischen Dionysos-Kult bis in die Gegenwart der Techno-Culture durchzieht. Vgl. speziell Kap. 3.3.1 und Kap. 7.4.2.

(Ivan Chtecheglov u.a.) und Suizid die leidlichen Begleiterscheinungen des lettristischen Projekts, wie im Brief Gil Wolmans an Jean-Louis Brau aus dem Jahre 1953 deutlich wird:

„... ich bin zurück. Was mich betrifft, in der Angelegenheit mit dem Chefredakteur der algerischen Zeitschrift hat sich nichts getan. Wo hast Du die Sachen gelassen? Joel ist seit einiger Zeit wieder raus, vorläufig frei. Auch unter Vorbehalt auf freien Fuß gesetzt, Jean Michel und Fred (Wohnwagen ausgeraubt – betrunken natürlich). Eliane, die Kleine, ist letzte Woche aus Polizeigewahrsam entlassen worden. Passierte nach einer dramatischen Festnahme in einem Dienstmädchenzimmer irgendwo in einem Vorort mit Joel und Jean Michel (erübrigt sich zu sagen, daß sie besoffen waren); die Polizei hat die Tür eingetreten, weil sie nicht aufmachten. Bei der Geschichte haben sie das Siegel der ‚Internationale Lettriste‘ verloren. Linda ist noch nicht verurteilt. Sarah immer noch im Knast, aber ihre Schwester, 16 ½ Jahre, hat sie abgelöst. Es gab mehrere Festnahmen wegen reiner Nichtigkeiten, ich weiß nicht genau was, aber es ist alles Blödsinn. G.E. war 10 Tage in einem Sanatorium, wohin er (von seinen Eltern) gebracht worden war nach einem mißglückten Selbstmordversuch mit Gas. Er ist jetzt wieder im Viertel. Serge müßte am 12. Mai rauskommen. Gestern abend hab ich reichlich gekotzt bei Moineau. Der letzte Schrei im Viertel: Die Nacht in den Katakomben verbringen (wieder eine Entdeckung von Joel). Ich habe viele Projekte, aber welches wird bleiben...“ (Wolman 1953 zit. n. Ohrt 1997, S.60)

Wie bei den Surrealisten war auch für die Lettristen und Situationisten die Überschreitung der Trennungslinie zwischen Normalität und Anormalität von großem Faszinationsgehalt. So fand auch bei den Situationisten, präziser im Pariser Mai-Aufstand 1968, eine verbalisierte Kritik am gesellschaftlichen Umgang mit dem Wahnsinn statt, wenngleich mit einer anderen Akzentuierung als bei den surrealistischen Vorläufern. Während der Pariser Studentenunruhen wurde eine Psychiatrie vom Personal besetzt, um die Zustände der Psychiatrie öffentlich anzuprangern und die Frage nach der sogenannten „Normalität“ bzw. dem Umgang mit dem „Anormalen“ aufzuwerfen (vgl. Viénet 1977). An dieser Stelle soll erinnert werden, daß im Baudrillardischen Sinne die Trennung zwischen Wahnsinn und Gesellschaft gleichfalls der Trennung zwischen Tod und Gesellschaft entspricht.³⁶⁴ Tod und Todessehnsucht des Individuums sind im Lettrismus und Situationismus in Korrelation zur korrupten „Gesellschaft des Spektakels“ zu sehen, die für die Entfremdung des Subjekts verantwortlich gemacht wird. So findet im Artikel *Basisbanalitäten* aus dem Jahr 1962 eine intensive anthropologische Auseinandersetzung statt, innerhalb der gleichsam der Zusammenhang zwischen technologischer Entwicklung und Tod aus situationistischer Sicht aufgezeigt wird:

„Im Kampf gegen die natürliche Entfremdung ist diese zu einer gesellschaftlichen geworden. War es ein Zufall, dass die gesellschaftliche Entfremdung sich bis zu einem solchen Punkt entwickelt hat, indem sie gegen die letzten Punkte von natürlichem Widerstand prallte, mit denen die technische Macht aus guten Gründen nicht fertig werden konnte. Heute schlagen uns die Technokraten vor, die primitive Entfremdung zuende zu bringen; sie zu entwickeln, die es ,als

³⁶⁴ Vgl. Kap. 3.5 und Kap. 7.4.1.

solche‘ ermöglichen sollten, den Tod, das Leiden, das Unbehagen und die Lebensmüdigkeit wirksam zu bekämpfen. Das Wunder würde aber darin bestehen, nicht so sehr den Tod als den Selbstmord und die Lust zum Sterben zu beseitigen. Es gibt eine Art, die Todesstrafe abzuschaffen, die dazu führt, sie zu bedauern. Die besondere Anwendung der Technik bzw. in einem weiteren Sinne der gesamte, die menschliche Tätigkeit bestimmende ökonomisch-soziale Zusammenhang hat bisher die Gelegenheiten des Leidens und des Todes quantitativ verringert, während der Tod sich wie eine unheilbare Krankheit im Leben eines jeden niederliess.“ (i.s. Nr. 7/April 1962 in: Gallissaires u.a. 1976, S.286)

Das in der Wertegemeinschaft der westlichen Kultur bestehende (unausgesprochene) Selbstmordverbot wird von den Lettristen und späteren Situationisten wissentlich gebrochen.³⁶⁵ Ein kurzes intensives Leben entsprach dem lettristischen Habitus, die Vorstellung jung zu sterben war aus ihrer Sicht allemal angenehmer, als sich in bürgerlicher Langeweile einzurichten und somit den „gesellschaftlichen Tod zu sterben“. (Ohr 1997, S.61f.) Das Motiv des frühen Todes tritt vor allen Dingen in der frühen lettristischen Bewegung deutlich in Erscheinung, so spricht etwa Gil Wolman vom „Komfort-der-letzten-Abende-vor-dem-Selbstmord“ oder gibt der junge Pomerand seiner Freundin gar die Empfehlung sich umzubringen (vgl. ebd., S.25; S.62). Wie im oben zitierten Brief Wolmans deutlich wird, unternahm G.E. – Guy-Ernest Debord – bereits Anfang der 50er Jahre einen Suizidversuch mit Gas. Der Engländer Christopher Gray, der sich im Lettrismus und späteren Situationismus engagierte, schildert retrospektiv die exaltierte wie lebensmüde Stimmung, die die junge Gruppe in den Anfangsjahren kennzeichnete in einer anekdotischen Form:

„Totale Verzweiflung war nie fern. Debord erzählte von einem Abend, als sie alle stoned und betrunken in irgendeiner Wohnung waren. Es ging auf den Morgen zu und fast jeder war umgekippt. Debord rauchte allein einen Joint, als er plötzlich glaubte, es rieche nach Gas. Er ging einen Korridor hinunter zur Kirche am äußersten Ende auf der anderen Seite der Wohnung. Zwei Freunde saßen dort am Tisch, tranken schweigend. Alle Fenster waren geschlossen und das Gas war voll aufgedreht. Sie hatten gehofft, die ganze verkommene Bande wäre schmerzlos im Schlaf gestorben.“ (Gray zit. n. Ohr 1997, S.68)

Guy Debord, der große Theoretiker der Bewegung, der maßgeblich an allen wichtigen Schriften sowohl der Lettristen als auch der Situationisten beteiligt war, verübt schließlich vierzig Jahre später im Jahr 1994 Selbstmord. Über die Motive läßt sich nicht mehr als spekulieren. Seine Verweigerungshaltung gegenüber der „Gesellschaft des Spektakels“ war stets konsequent, so trat er, wie erwähnt, nie in Interviews im Rundfunk oder Fernsehen auf, um sich zu vermarkten. Für den Freund und Mitstreiter Asger Jorn stellte Debords Leben und Werk somit einen stringenten Versuch der Aufhebung der Selbstentfremdung in der „Welt des Spektakels“ dar:

³⁶⁵ Auch hier findet sich die analoge Auffassung bei den Surrealisten (vgl. Kap. 7.4.4).

„Es gibt nur diejenigen, die sich weigern, bekannt und verfälscht zu sein in einem auffallenden Zwiespalt mit dem, was sie tatsächlich sind; diejenigen, die sich nicht manipulieren lassen wollen, damit sie völlig entstellt und dadurch entfremdet in der Öffentlichkeit auftreten und auf den Zustand von Werkzeugen reduziert werden, die ihrer eigenen Sache feindlich oder in der großen menschlichen Komödie machtlos sind. [...] Guy Debords große Lehre seit der ‚Potlatch‘-Zeit ist die Aufrichtigkeit gewesen, die gewiß notwendig war, um das in einer immer gefälschteren Welt zu verwerfen, was es am meisten verdient hatte, verworfen zu werden: die großen, grundsätzlichen Heucheleien, die zwar schon seit Jahrhunderten faul sind, aber immer noch als gefährliches Fundament riesiger Trümmer benutzt werden, die Anspruch auf eine sehr lange Zukunft erheben. Das alles war aber nur die äußere Wirkung einer tieferen Erforschung.“ (Jorn in: Debord 1978b, S.10ff.)

Im Gegensatz zu Asger Jorn charakterisiert der Exzentriker Dieter Kunzelmann in seinem Rückblick auf die situationistische Zeit Debord als psychisch instabile Marionettenfigur Asger Jorns. Nach dessen Tod habe sich der Einzelgänger Debord noch weiter von den Situationisten zurückgezogen (vgl. Dreßen/Kunzelmann/Siepmann 1991, S.140).³⁶⁶

Der zweite wichtige Theoretiker Raoul Vaneigem interpretiert analog zu Baudrillard, Bataille und Freud das komplexe Verhältnis zwischen einem inhärenten Lebens- und Todestrieb.³⁶⁷ Im Spätwerk *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen* beschreibt er im gewohnt provokativen wie gesellschaftstheoretisierenden Stil der Situationisten den Antagonismus im Bild des „Festes“:

„Die gerechteste Sache ist die, bei der man am besten Körper und Seele aufgibt. Die Gesetze des Todes sind nichts anderes als die verleugneten Gesetze des Willens zu leben. Der Sieg gehört entweder der Seite des Todes oder der Seite des Lebens; auf der Ebene des Bewußtseins ist kein Gleichgewicht, kein Kompromiß möglich. Man kann nur ganz das eine oder ganz das andere verteidigen. [...] Die Anhänger absoluter Aufopferung für den Staat, die gerechte Sache, den Führer, diese großen Verächter des Lebens, haben mit denen, die der Moral und der Technik des Verzichts ihre Wut zu leben entgegensetzen, einen antagonistischen, doch ähnlich geschärften Sinn für das Fest gemeinsam. Es scheint, daß das Leben ein so spontanes Fest ist, daß es, wenn es von einer ungeheuerlichen Askese auf die Folter gespannt wird, mit einem Schlag dem ganzen leuchtenden Glanz, der ihm geraubt wurde, ein Ende setzt.“ (Vaneigem 1977, S.106)

³⁶⁶ Inwieweit eine solche Aussage seriös erscheinen kann, ist fragwürdig. So erfolgte der Ausschluß der Gruppe Spur aus der Situationistischen Internationalen auf die Initiative Debords hin.

³⁶⁷ Vgl. Kap. 3.4.

8.6 Der lettristische und situationistische Körper

8.6.1 Körper und ‚Détournement‘

Der lettristischen Forderung nach einem intensiven Leben entsprachen ihre subversiven Techniken der Subversion des Umherschweifens und der Zweckentfremdung. *Dérive* und *Détournement* sollten weniger eine neue Kunst, denn eine neue radikale Lebenshaltung hervorbringen. Bereits im Prä-Lettrismus wurde – anknüpfend an die historische Avantgarde der Moderne – in den Arbeiten der Cobra-Künstler auf der künstlerischen Ebene mit Körperauflösung und *Détournement*-Verfahren experimentiert. So werden in den hauptsächlich abstrakten Bildern Asger Jorns deformierte und verzerrte Wesen dargestellt, ähnlich wie auch bei den späteren Münchner Spur-Künstlern und weiteren malenden Situationisten:

„So kann sich der nackte Körper einer Frau in einen Kopf verwandeln, die Brüste werden Augen, der Nabel die Nase, das Geschlecht der Mund. Aus einem Gesicht kann umgekehrt auch ein Leib werden, wie in den ‚Weibsbildern‘ von Willem de Kooning. Im *Détournement* werden wie beim Filmschnitt die historische Kontinuität eines Bildes und seine Bedeutung gebrochen, um die widerspenstigen Reste in eine neue geschichtliche Situation zu transportieren, so daß eine neue historische Lage entsteht, die nun ihrerseits wieder transformiert werden kann. Dies alles ist ein historisch nachvollziehbares *procedere*, also ein Vorwärtsschreiten.“ (Bergmann in: Dreßen/Kunzelmann/Siepmann 1991, S.123)

Raoul Vaneigem bedient sich in seinem *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen* in einer Charakterisierung der Selbstentfremdung des Subjekts durch die mediatisierte Überflußgesellschaft auf ganz andere Art des Bildes des gefesselten Körpers. So beschreibt er anhand der Märchenfigur Gulliver die gesellschaftlichen Zwänge, die auf das Subjekt einwirken. Bezogen auf die Gegenwart ergibt sich für Vaneigem jegliche Form der Folgsamkeit „nicht mehr aus einer kirchlichen Magie, sondern aus einer Menge von kleinen Hypnosen: Information, Kultur, Städtebau, Werbung, konditionierende Vorschläge im Dienst jeder bestehenden und zukünftigen Ordnung“. Es handelt sich für ihn hierbei um einen „Körper, der von allen Seiten gefesselt ist“, vergleichbar mit „Gulliver nach seiner Strandung auf Liliput.“ (Vaneigem 1977, S.15)

Im Paris Anfang der fünfziger Jahre hoben sich die lettristischen Jugendlichen bereits optisch eindeutig von der Mehrheitsgesellschaft ab. Der Körper wurde in seiner Funktion als Zeichenträger bewußt und produktiv in ihr Spiel integriert, plakativ wurden Mäntel, Hosen und Schlipse „mit neuen Alphabeten“, die Kleidung „als Untergrund für Buchstabenpoesie“ gebraucht. Im wilden Spiel mit

den Symbolen wurde auch vor einer Gesichtsbemalung zu besonderen Anlässen nicht halt gemacht. (Marcus 1996, S.314) Neben lettristischen Slogans auf der Hose und gefärbten oder extrem kurzen Haaren trugen sie mit Vorliebe schmutzige und abgetragene Kleidung, als eine Art Uniformierung, mit der sie sich gesellschaftlich abgrenzen konnten und die ihrer Lebenseinstellung entsprach.

Erwähnung soll an dieser Stelle auch das „Gründungsverbrechen“ der Lettristen finden, bei dem Michel Mourre als Dominikaner-Mönch verkleidet am Ostersonntag 1950 in die Kathedrale von Notre-Dame schlich, auf den Altar stieg und eine polemische Predigt hielt, die der an der Verschwörung mitbeteiligte Serge Berna – der zeitweise Mitglied der Lettristen war – abgefaßt hatte und deren zentrale Aussage in Anlehnung an Nietzsche „Gott ist tot“ war. Michel Mourre verbrachte nach diesem Ereignis einige Zeit in der Psychiatrie. Wenige Monate später verfaßte er das Buch *Malgré le blasphème*³⁶⁸, das paradoxerweise in kirchlichen Bibliotheken unzensuriert stehen konnte. Der labile Mourre kam nach einer längeren Odyssee (Sektenmitgliedschaft u.a.) nach Paris zurück und stieß dort zu Isidore Isou und dessen Gruppe, aus der sich dann die Lettristische Internationale entwickeln sollte (vgl. Marcus 1996, S.268-285; Ohrt 1990, S.54). Das Notre-Dame-Ereignis wird zum einen in den Kontext der Lettristen bzw. Situationisten gestellt, weil Serge Berna, der am Ereignis beteiligt war, als Bindeglied zwischen Notre-Dame und den Lettristen fungierte und zum anderen, weil es deren radikale Gesinnung ausdrückte. Mourre und seine Gruppe knüpften mit dieser Tat – ob bewußt oder unbewußt ist nicht nachprüfbar – an eine Tradition an, die vom Dadaisten Johannes Baader³⁶⁹ begründet worden war. Auch der Surrealist Luis Buñuel schlich in den zwanziger Jahren im Priestergewand durch Madrid und riskierte für seinen Symbolismus eine Gefängnisstrafe (vgl. Marcus 1996, S.300; S.372; Buñuel 1994).

8.6.2 Der ‚umherstreifende‘ Körper

Détournement und *Dérive* erfolgten im Alltagsleben der Stadt, sie waren Ausdrucksformen eines Lebensstils „den jeder verstehen und jeder nutzen könnte“, Techniken, die im Alltagsleben der (Groß-)Stadt umsetzbar waren. (Marcus 1996, S.144) Mit der „neuen Welt“ konnte gleich in der Gegenwart des

³⁶⁸ Mourre, M.: *Gott ist tot?* (1950). Wien/München 1954.

³⁶⁹ Der selbsternannte Ober-Dada Johannes Baader machte 1917 im Berliner Dom den Pastor lächerlich (vgl. Kap. 6).

Stadtalltags begonnen werden, man brauchte die Welt, die man verändern wollte, nicht zu verlassen, um sich beispielsweise wie die Hippies, eine gesellschaftliche Nische zu bauen oder eine Kommune auf dem idyllischen Land zu gründen. Das Paris der Nachkriegszeit – eine Stadt, die sowohl an die Lebendigkeit der Vorkriegsjahre anknüpfen konnte als auch vom Krieg gezeichnet war – bot sich für die lettristischen und situationistischen Experimente idealtypisch an. Die Stadt wurde zur Spielwiese der lettristischen Bewegung, es ging ihnen um ein Sich-Treiben-Lassen in einer Kulisse, die man aktiv verändern wollte.

Das Umherschweifen der Lettristen hatte eine ähnliche Funktionsweise wie die freie Assoziation in der Psychoanalyse oder die automatischen Methoden der Surrealisten.³⁷⁰ Analog zum automatischen Schreiben kann das *Dérive* als automatisches Laufen charakterisiert werden, wie das erst genannte kann es als eine Methode jenseits „jeder verstandesmäßigen Kontrolle und außerhalb ästhetischer oder moralischer Zielsetzungen“ definiert werden. (Breton zit. n. Duplessis 1992, S.89) Debord setzte sich als führender Denker der Bewegung intensiv in einer *Theorie des Umherschweifens*³⁷¹ mit den Grundlagen der *Dérive*-Technik auseinander:

„Unter den verschiedenen situationistischen Verfahren ist das Umherschweifen eine Technik des eiligen Durchquerens abwechslungsreicher Umgebungen. Das Konzept des Umherschweifens ist untrennbar verbunden mit der Erkundung von Wirkungen psychogeographischer Natur und der Behauptung eines konstruktiven Spielverhaltens, was es in jeder Hinsicht den klassischen Begriffen der Reise und des Spaziergangs entgegenstellt. [...] Vom Standpunkt des Umherschweifens aus haben die Städte ein psychogeographisches Bodenprofil mit beständigen Strömen, festen Punkten und Strudeln, die den Zugang zu gewissen Zonen oder ihr Verlassen sehr mühsam machen.“ (Debord 1958, S.64).

Dérive als Experiment, das „gleichermaßen forciert und beschleunigt in der Bewegung wie systematisch oder ziellos in seiner Orientierung“ ist, entspricht einem assoziativen Sich-Treiben-lassen durch Stimmungen oder durch Verweise, die den Experimentierenden auf eine irrationale Reise führen und deren Verlauf er nicht kennen kann. (Ohrth 1997, S.84) Ähnlich wie im Surrealismus wurde mit dem Motiv des Zufalls operiert, der Zufall wurde etwa in der Variante einer „möglichen Verabredung“ in die Spielform des Umherstreifens integriert. Mit Karten eines anderen Landes, beispielsweise einer Karte von Chile, oder mit absurden Marschbefehlen und fremden Stadtplänen bewaffnet durch die eigene Stadt zu ziehen, um damit Neues zu entdecken und Vertrautes fremd zu sehen, oder betrunken durch die Straßen von Paris zu ziehen, all dies wurde in der

³⁷⁰ Vgl. Kap. 7.3.

³⁷¹ Debord, G.: *Theorie des Umherschweifens* (1958). In: Gallissaires u.a. (Hg.): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Hamburg 1995, S.64-67.

lettristischen Bewegung zur Methode aufgewertet. Von Interesse waren vor allen Dingen die Wechsel und Brüche in der Stimmung des umherstreifenden Probanden. Alle Erlebnisse des *Dérive* wurden festgehalten, interpretiert und in der Psychogeographie genauestens analysiert. In der *Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie*³⁷² weist Debord detailliert auf die Bedeutung der Psychogeographie für die „Passanten der Städte“, denen die Zukunft gehöre, hin. Psychogeographie wird von ihm folgendermaßen definiert:

„Das [...] vorgeschlagene Wort ‚Psychogeographie‘ zur Bezeichnung der gesamten Phänomene, mit denen wir wenigen uns im Sommer 1953 befaßten, ist nicht schlecht gewählt. Es bleibt innerhalb der materialistischen Perspektive einer Konditionierung des Lebens und des Denkens durch die objektive Natur. Zum Beispiel gibt die Geographie Aufschluß über den determinierenden Einfluß allgemeiner Naturkräfte – wie die Zusammensetzung des Bodens oder die klimatischen Verhältnisse – auf die wirtschaftliche Struktur einer Gesellschaft und damit auch auf ihre Weltanschauung. Die *Psychogeographie* würde sich die Erforschung der genauen Gesetze und exakten Wirkungen des geographischen Milieus zur Aufgabe machen, das, bewußt eingerichtet oder nicht, direkt auf das emotionale Verhalten des Individuums einwirkt. Das Adjektiv *psychogeographisch*, dessen Unbestimmtheit willkommen ist, läßt sich also auf die durch diese Art von Forschungen gewonnenen Daten anwenden, auf die Resultate ihres Einflusses auf die menschlichen Gefühle und sogar noch allgemeiner auf jede Situation oder jedes Verhalten, die zum selben Entdeckungsgeist zu gehören scheinen.“ (Debord 1955, S.17, Hervorhebung im Original)

Jedem geographischen Milieu wird ein unmittelbarer Einfluß auf das individuelle Gefühlsleben zugeschrieben, ganz gleich ob es sich hierbei um eine bewußt oder unbewußt gestaltete Umgebung handelt. Debord geht in seiner theoretischen Darlegung nicht davon aus, daß ein ärmliches Stadtviertel ein deprimierendes Gefühl und ein bürgerliches ein dementsprechend angenehmes Gefühl erzeuge, vielmehr besteht für ihn ein ursächlicher Zusammenhang zwischen der „Anordnung der Bestandteile des urbanistischen Rahmens“ und dem Gefühlsleben des Individuums. (ebd. S.19) Es gibt Straßenzüge, die angenehme Empfindungen erzeugen, wie es auch ganze Stadtviertel geben kann, die Grenzerfahrungen evozieren können. Sogenannte „Viertel der Angst“ werden von den Situationisten explizit gefordert, da in der Stadtarchitektur eine „Kontrastierung verschiedener Stimmungen“ dominieren soll, um das Reservoir der potentiellen Gefühlserlebnisse zu maximieren. (Ohr 1997, S.177)³⁷³

Debord macht das *Dérive* der Lettristen – wie die gesamte existentialistische *Moineau*-Zeit – in seinen Filmen ausführlich zum Thema. Im Film *Kritik der*

³⁷² Debord, G.: Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie. Les Lèvres nues, Nr.6/September 1955. In: Gallissaires u.a. (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Hamburg 1995, S.17-20. Die Zeitschrift *Les lèvres nues* (*Die nackten Lippen*) wurde seit 1954 von belgischen Surrealisten in Brüssel herausgegeben.

³⁷³ Psychogeographie war nach Asger Jorn „die Science-fiction der Städteplanung“. (Jorn zit. n. Marcus 1996, S.379)

Trennung stellt er die Absicht, die dahinter steht, klar heraus. Die Lettristen werden als neugierige aufgeschlossene Kinder im *Dérive* der Stadt gezeigt, die ein Paradies des „Kindlichseindürfens“ fernab eines intoleranten, resignativen und mißtrauischen Habitus der Erwachsenen, von dem sie sich umgeben sahen, suchten. Im Filmskript des 1960/61 gedrehten Filmes heißt es:

„Diese Verständnislosigkeit ist aber in den alltäglichen Begegnungen überall zu finden. Man müßte genauer sein, aber es fehlt einem an Zeit, und man ist nicht sicher, verstanden worden zu sein. Bevor man wußte, was man hätte tun oder sagen sollen, hat man sich schon entfernt. Man hat die Straße überquert. Man ist jenseits des Meeres. Man kann sich nicht verbessern. Nach all den toten Punkten und den verlorenen Augenblicken bleiben diese Postkartenlandschaften, die man unendlich durchquert, diese zwischen jedem und allen organisierte Distanz. Die Kindheit? Hier ist sie doch, wir haben sie nie verlassen.“ (Debord 1978b, S.93ff.)

Für die revolutionäre kulturelle Avantgarde der Lettristen und späteren Situationisten stellte sich unmittelbar die Aufgabe, die „Stadt des Spiels“ zu errichten, und damit auch ihr „künstlerisches Schaffen“ vollständig der „Herstellung einer Atmosphäre“ zu unterstellen. Ziel des *Dérive* war es, die Entfremdung des Menschen überwinden zu können. Dies geschieht, indem man sich in der Welt, die man verändern will, die Zeit zunächst so effektiv und lustvoll als möglich vertreibt (vgl. Marcus 1996, S.360; S.374).

„Das alles basiert auf dem Glauben, daß die Zukunft eine irreversible Veränderung des Verhaltens und der Szenerie der gegenwärtigen Gesellschaft herbeiführen wird. Eines Tages werden wir Städte zum Sichttreibenlassen errichten... aber, mit leichten Retuschen, kann man von bereits heute existierenden Zonen Gebrauch machen.“ (Debord zit. n. Marcus 1996, S.375)

Das Umherstreifen in der Stadt wurde jedoch nicht durchgängig positiv gesehen. Der Lettrist und spätere Situationist Ivan Chtcheglov war sich durchaus auch der Gefahren der *Dérive*-Technik bewußt; das, was er 1953 noch als *Alltagsleben à la Fourier*³⁷⁴ darstellte, sah er in einem Briefwechsel an Debord und Bernstein weitaus differenzierter:

„Das Umherschweifen ist also eine Technik und beinahe eine Therapeutik. Aber genauso wie eine Analyse ohne etwas anderes dazu fast immer *unerträglich* ist, so stellt das ständige Umherschweifen eine Gefahr dar, insofern das ohne Schutz zu weit gegangene Individuum (zwar nicht ohne die Basis, aber...) vom Bersten, der Auflösung, Zersetzung und Spaltung bedroht ist. Dann kommt das Zurückfallen in das sogenannte ‚normale Leben‘ – d.h. klar ausgedrückt: das ‚versteinerte Leben‘. In diesem Sinne kritisiere ich heute die Propaganda des ‚Formulars‘ für ein *ununterbrochenes Umherschweifen*. [...] 1953-1954 haben wir es 3 oder 4 Monate praktiziert: das ist die äußerste Grenze, der kritische Punkt. Ein Wunder, daß wir nicht daran gestorben sind. Wir hatten eine eiserne schlechte Gesundheit.“ (i.s. Nr. 9/August 1964 in: Gallissaires u.a. 1995, S.171, Hervorhebung im Original)

³⁷⁴ Soviel wie „Stadt als Vergnügungspark“.

Chtcheglov hatte 1963 bereits einen fünfjährigen Psychiatrie-Aufenthalt hinter sich und befand sich 1964 zur Zeit der Veröffentlichung der Korrespondenz unter dem Titel *Briefe aus der Ferne* in der neunten Ausgabe der Zeitschrift *internationale situationniste* erneut in stationärer Behandlung.

8.6.3 Der situationistische Stadtkörper

Die Zielsetzung des *Dérive* wurde von den einzelnen Mitgliedern unterschiedlich formuliert. Während Ivan Chtcheglov *Dérive* als „Methode, jene neue Stadt ausfindig zu machen“ definierte, ging Guy Debord vielmehr davon aus, *Dérive* sei „die Methode, die Überzeugung zu schaffen, daß die alte Stadt zerstört werden mußte.“ (Marcus 1996, S.351) Nach Debord sind die Städte von Zeichen des Überflusses übersät, das „Reklamesystem“ und die „Befehle von Coca Cola“ halten das Wertsystem der Bourgeoisie in Gang, ein (Zeichen-)System, das sich provokativ und subversiv durch ein „globales, leidenschaftlich aufregendes Spiel“ und durch „ständige Entwertung aller gebräuchlichen Zerstreungen“ verändern lasse, vor allen Dingen mit der „Anwendung der gegenwärtig beliebten Kommunikationsmittel“. Die L.I. bzw. S.I. fertigte eigene psychogeographische Karten an und empfahl die kritische Nutzung vorhandener psychogeographischer Karten der Konsumgesellschaft, denn „Empfehlungen dieser Art sind unter dem Begriff des Tourismus zu finden, als populäre Droge ebenso widerlich wie Sport oder Kaufkredit“ (vgl. Debord 1955, S.18f.). Im Gegensatz dazu sollten die situationistischen Stadtkörper „neue, chaotische Dschungel, die ohne Absicht Erfahrungen auslösen“ darstellen. (Wolman zit. n. Marcus 1996, S.358)

In seinem Kampf für eine neue Umwelt des Menschen stimulierte vor allen Dingen das Situationistische Bauhaus mit vielfältigen Aktionen eine Diskussion über den modernen Urbanismus und sabotierte die „grauen“ Städte (vgl. Hollstein 1969, S.84). Das *Büro für einen Unitären Urbanismus*, das aus den Situationisten Attila Kotanyi, Raoul Vaneigem und Constant bestand und 1959 gegründet wurde, charakterisiert 1961 in seinem *Elementarprogramm* den Zusammenhang zwischen „Nichtsein des Urbanismus und Nichtsein des Spektakels“ sowie die „Stadtplanung als Konditionierung und falsche Beteiligung“. Plakativ wird Kritik an der Unmenschlichkeit der modernen Stadtarchitektur mit samt ihrer ausdifferenzierten Manipulationsmechanismen geäußert:

„Der moderne Kapitalismus erzwingt den Verzicht auf jede Kritik mit dem simplen Argument, man brauche ein Dach über dem Kopf, wie ja auch die Einführung des Fernsehens damit entschuldigt wird, man brauche Information und Unterhaltung. So übersieht man schließlich das

Offensichtliche: Diese Information, diese Unterhaltung, diese Art des Wohnens ist nicht für die Leute gemacht, sondern ohne sie, gegen sie. Die ganze Städteplanung ist nur ein Betätigungsfeld für die Werbung und Propaganda einer Gesellschaft, d.h. die Organisation der Teilnahme an einer Sache, an der man unmöglich teilnehmen kann.“ (i.s. Nr. 6/August 1961 in: Gallissaires u.a. 1995, S.96)

Der situationistische Begriff Urbanismus geht weit über die Theorie des Urbanen hinaus und verweist in der Variante des „unitären Urbanismus“ auf pragmatische Aspekte der Stadtgestaltung und Stadtplanung. Die Theorie des „unitären Urbanismus“ stellt die gesamte „Anwendung der künstlerischen und technischen Mittel, die zur vollständigen Konstruktion eines Milieus in dynamischer Verbindung mit Verhaltensexperimenten zusammenwirken“ auf der Ebene der Stadt dar. (Galissaires u.a. 1995, S.51) So wird im *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz* der „unitäre Urbanismus“ wie folgt charakterisiert:

„In jeder seiner experimentellen Städte wird der unitäre Urbanismus durch eine bestimmte Anzahl von Kraftfeldern wirken, die wir vorübergehend mit dem klassischen Wort ‚Viertel‘ bezeichnen können. Jedes Viertel wird eine genaue Harmonie und gleichzeitig den Bruch mit den benachbarten Harmonien anstreben; oder es wird mit dem maximalen Bruch der inneren Harmonie spielen. Zweitens ist der unitäre Urbanismus dynamisch, d.h. er steht in einem engen Zusammenhang mit Verhaltensstilen. Nicht das Haus ist das kleinste Element des unitären Urbanismus, sondern der architektonische Komplex, der aus der Zusammenfassung aller Faktoren besteht, die eine Stimmung oder eine Folge aufeinanderstoßender Stimmungen im Maßstab der konstruierten Situation hervorrufen. Die räumliche Entwicklung muß die Gefühlswirklichkeiten berücksichtigen, die durch die experimentelle Stadt bestimmt werden.“ (Debord 1957, S.39f.)

Die Pläne des Niederländers Constant, der von der Malerei zur situationistischen Stadtplanung und Architektur kam, bezogen sich auf eine Idee der situationistischen Stadt, die verwirklicht werden sollte.³⁷⁵ So entwirft er ein experimentelles Denk- und Spielmodell der neuen Stadt; ab 1960 sollte der Projektname *New Babylon* für die Stadtarchitektur der Zukunft stehen. Constants Beschreibung des situationistischen Urbanismus im Essay *Die Sektorenstadt*³⁷⁶ erzeugt beim heutigen Leser Vorstellungen einer künstlichen Technosphäre, wie sie vielleicht im 21. Jahrhundert wahr werden wird:

³⁷⁵ Der Künstler Constant beschäftigte sich bereits seit längerem mit Formen einer neuen Urbanität. In der Nachkriegszeit interessierten ihn die vom Krieg verwüsteten Städte, beispielsweise die Zerstörung Londons, das er 1953 erkundete. Als er 1956 gemeinsam mit den Lettristen Wolman und Jorn über eine längere Zeit im norditalienischen Alba künstlerisch tätig war und bei Pinot Gallizio lebte, entwarf er für dort kampierende Zigeuner ein Modell, das „die nomadisierende Lebensweise der Zigeuner [...] mit einer gebundenen Stadtarchitektur ein wenig in Einklang“ bringen wollte. (Ohrt 1997, S.118)

³⁷⁶ Zuerst veröffentlicht in: *De New Babylon*, informatief Nr. 4, 1966.

„New Babylon ist eine flexible Umwelt – und zwar vom Grundriß bis in das kleinste Detail. New Babylon ist eine offene Stadt, die sich frei nach allen Richtungen ausbreitet. Sie folgt den Spuren, die der Mensch bei seinen Wanderungen über die Erde hinterläßt. Die Bau-Einheit New Babylons, der Sektor, ist das Glied einer langen Kette. Die Sektorenketten sind in sich wieder zu einem Netz verflochten, das sich über die Erdoberfläche legt. New Babylon ist nirgendwohin abgeschlossen, es kennt keine Grenzen und keine Barriere – jeder Ort ist jedermann zugänglich. Der Grundriß zeigt eine klare Verteilung zwischen den Sektorenstreifen und den freigebliebenen offenen Flächen, die vollständig unbebaut bleiben sollen. Im Prinzip ist das Sektorennetz ein ununterbrochenes Ganzes, das wie eine zweite Haut über die Erdoberfläche gespannt ist. Die Konstruktion des einzelnen Sektors beschränkt sich auf ein Basis-Gefüge an sich leerer, möglichst ausgedehnter Horizontalschichten. Der Erdboden wird weitgehend freigehalten, indem die Kontaktpunkte der Konstruktion mit dem Erdboden möglichst gering gehalten werden. Außerdem soll die Konstruktion der räumlichen Unterteilung des Inneren eine maximale Freiheit zur Variation anbieten. Je nach den Umständen wird ein gestützter, ein freitragender oder ein aufgehängter Konstruktionstyp vorgezogen.“ (Constant 1966 zit. n. Dreßen/Kunzelmann/Siepmann 1991, S.85)

In der vierten Ausgabe der *internationale situationniste* erläutert Constant im ersten Teil seiner Reisebeschreibungen, die er *Spaziergänge durch New Babylon* nennt, die psychogeographische Wirkung seines architektonischen Projekts, das den geforderten Prinzipien des „unitären Urbanismus“ entspreche. In die „gelbe Zone“, ein am Stadtrand liegendes Viertel, kann der Besucher wahlweise „auf dem Luftweg“ gelangen,

„[...] da die Terrasse Landungsgelände anbietet; oder mit dem Wagen auf der Bodenebene; oder schliesslich mit dem unterirdischen Zug – je nach den Entfernungen. Auf der nach allen Richtungen durch Autobahnen durchschnittenen Bodenebene gibt es ausser einigen den ganzen Bau tragenden Pfahlwerken und einem runden, sechsstöckigen Gebäude (A), das den frei schwebenden Teil der Terrasse stützt, kein Bauwerk. In diesen Trägern, um die herum Parkplätze für Transportmittel vorgesehen wurden, sind Fahrstühle eingebaut, die zu den Stockwerken bzw. zum Untergeschoss der Stadt führen.“ (i.s. Nr. 4/Juni 1960 in: Gallissaires u.a. 1976, S.139)

Daß es dem Situationisten Constant mit seinem Stadtplanungsprojekt *New Babylon* ernst war, zeigen seine zahlreichen Essays, Modelle, Zeichnungen, Lithographien und Vorträge zum Projekt. Für Roberto Ohrt hat die utopische Stadt der Zukunft, die Constant beschreibt, einen Beigeschmack von Verwesung und Tod, für Ohrt herrscht „die verlassene Erde“ als Leitmotiv in der Konzeption von *New Babylon* vor:

„Was für eine Situation müssen wir uns vorstellen, wenn wir in der Ferne einen Arm von ‚New Babylon‘ sich ausstrecken sehen? Vor uns breitet sich eine Wüste aus. Die Landschaft ist verödet, an die Tageszeit denken wir nicht. Wir wissen, daß irgendwo eine ungestörte Gleitlinie für Versorgungszüge durch die leere Ebene führt, auf die wir so weit hinausgegangen sind. Warum müssen diese Züge noch auf der Erde kriechen? Langsam nähern wir uns wieder der Stadt. Woher kommen die Lastwagen, die die Nahrung unter der Plattform anliefern? In der Nähe der großen Träger nimmt der Schutt und Abfall zu. Es riecht süßlich, nach allen Arten der Verwesung. Überall auf dem Erdboden Müll von der Stadt, verbogen, verrostet. Die vielen Gerüche sind wie der Anfang eines Rausches. Weht Wind? Scheint die Sonne? Irgendwo, vielleicht in dreihundert Metern Entfernung, ein anderer Mensch. Weiter weg wieder die langgezogenen Linien des Verkehrs und, von ihnen durchschnitten, Einöde auf Einöde.“ (Ohrt 1997, S.130)

Neben ausführlichen Beschreibungen ihrer Utopien wird in den Anfangsjahren auf der praktischen Ebene intensiv mit den Möglichkeiten einer kreativen Nutzung der Stadt der Gegenwart experimentiert. Für die Lettristen und Situationisten mußte der Idee nach nichts auf eine imaginäre Zukunft verschoben werden. Wie Debord bereits im Gründungsmanifest ausformuliert, soll das situationistische Instrumentarium in jeder vorhandenen Urbanität angewendet werden, um somit als Basis einer zukünftigen Urbanität situationistischen Zuschnitts zu dienen:

„Der Fortschritt der Architektur sollte viel mehr [sic!] in der Herstellung von aufregenden Situationen als in der von aufregenden Formen liegen; und die Experimente, die die Architektur damit anstellt, werden zu unbekanntem Formen führen. Somit bekommt also die psychogeographische Forschung – die ‚Forschung nach den genauen Gesetzen und Wirkungen der bewußt oder unbewußt eingerichteten geographischen Umwelt, die direkt das Gefühlsverhalten der Individuen beeinflussen‘ – ihren doppelten Sinn als tätige Beobachtung der heutigen Stadtbilder und als Erstellung von Hypothesen über die Struktur einer situationistischen Stadt.“ (Debord 1957, S.40)

TEIL C

Jugendkultur

„Das Prinzip der Sensation ging stets mit dem geflissentlichen Bürgerschreck zusammen und hat dem bürgerlichen Verwertungsmechanismus sich adaptiert.“ (Theodor W. Adorno)

9. Von der Avantgarde zur Techno-Culture

Der Terminus Techno als eine Ableitung von Technologie bzw. dem englischen Technology bezieht sich sowohl auf die Technomusik als auch auf die von ihr ausgehende Technobewegung als Jugendkultur. Der hier verwandte Terminus Techno-Culture³⁷⁷ charakterisiert eine ganz spezifische Tanz-, Körper-, Maschinen- und Stadtkultur der Gegenwart. Techno steht gleichsam für Techno-Ästhetik und einen Jugendstil, der sich im Laufe der 90er Jahre von einer Subkultur zum Bestandteil postmoderner Alltagskultur entwickelte. Bei der Techno-Culture handelt es sich erstmals – im Gegensatz zu bisherigen Jugendkulturen – nicht um eine klar abzugrenzende, homogene Jugendkultur, sondern Techno steht als Überbegriff für eine Anzahl unterschiedlicher musikalischer Strömungen bzw. Stile. Es gibt nicht *die* oder *eine* Techno-Gemeinschaft, sondern viele Unterabteilungen mit großen Unterschieden. Die Ausdifferenzierung der Szene ist weitaus größer als es auf den ersten Blick erscheint. Erfolgreiche Technosongs in den Charts, kommerzielle Großveranstaltungen wie die *Love Parade* oder der in Dortmund stattfindende *Mayday*³⁷⁸ und ein gleichzeitig existierender avantgardistischer *Underground*, aus der Szene entstandene Vertriebe und Plattenläden, ein ausgebautes Netzwerk (Internet etc.) und die Organisation (il-)legaler Parties ohne finanzielles Eigeninteresse schließen sich innerhalb der Techno-Culture nicht aus. *Der* gemeinsame Nenner aller Raver³⁷⁹ ist die Vorliebe zu elektronischer Musik ekstatisch zu tanzen und ein gewisser Hang zu chemisch und technisch erzeugten Sinnesreizen.

³⁷⁷ Im Folgenden werde ich die englische und deutsche Terminologie Culture/Kultur äquivalent verwenden, weitere Anglizismen wie Rave, Event, Club, Tribe etc. sind in der Beschreibung postmoderner Jugendstile üblich und sollen den Leser nicht weiter irritieren.

³⁷⁸ Der *Mayday* findet traditionell in Dortmund als technoide Variante der „Tanz in den Mai“-Tradition statt. Im Gegensatz zur Straßenparade *Love Parade* in Berlin gilt der *Mayday* „nur“ als ganz normale Musik-Großveranstaltung, wenngleich auch im etwas anderen Rahmen als sonst üblich. Auf dem *Mayday* der letzten Jahre wurden zwischen 20 und 30 000 Besucher gezählt.

³⁷⁹ Der kleine Muret-Sanders übersetzt das englische Verb „to rave“ mit „phantasieren, irrededen, rasen, toben, schwärmen, ausgelassen feiern, im Delirium von sich geben, wirr hervorstoßen.“ Dem Substantiv „rave“ entspricht im „Deutschen „überwältigende Pracht, Schwärmerei, überschwengliches Lob, begeisterte Worte“. (zit. n. Poschardt 1995, S.286) Der Begriff Rave in Bezug auf Tanz-Events tauchte ursprünglich zuerst in Jamaika auf, wo Dancehall-Abende „Ravings“ genannt wurden. Später wurden in London illegal durchgeführte *Underground*-Partys als „Raves“ bezeichnet. Ulf Poschardt betont, daß in England der Ausdruck „Raver“ in den Anfängen vorwiegend für schwarze Clubgänger verwendet wurde. Heute steht „Rave“ als Oberbegriff für alle (größeren) Techno-Veranstaltungen. Die Zeitschrift *Spex* schrieb bereits 1990 über den Beginn der sogenannten „Rave-olution“ (vgl. Poschardt 1995, S.286f.).

Der Wunsch nach einer intensiven Realität und die Suche nach der außeralltäglichen Erfahrung zeichnet sowohl die künstlerische Avantgarde des 20. Jahrhunderts als auch Jugendkulturen wie die Techno-Culture und vor ihr viele andere aus. Drogenkonsum war und ist stilkonstituierendes Element in (fast) jeder Jugendkultur und vielen avantgardistischen Kunstbewegungen, wie in den Bewegungen des Surrealismus, Lettrismus und Situationismus ausführlich gezeigt wurde.³⁸⁰ Von den beschriebenen avantgardistischen Künstlergruppen wurde in je spezifischer Weise der experimentelle Versuch, „anders“ zu leben und den „neuen Menschen“ zu kreieren, unternommen. Für Futuristen wie für die Dadaisten im *Cabaret Voltaire*, für die Pariser Surrealisten und Lettristen bzw. Situationisten gab es keine Kunst außerhalb des alltäglichen Lebens, Kunst bedeutete für sie damit stets Lebenskunst. Der Begriff Revolution zieht sich durch die gesamte Manifestkunst, wenngleich unter diesem von allen Künstlergruppen weniger eine soziale oder materielle Revolution als die des Geistes und des Körpers verstanden wurde. In den fünfziger Jahren bildeten sich neben den Lettristen und späteren Situationisten in zahlreichen urbanen Metropolen Gruppen, die Moral und Wertvorstellung der Nachkriegsgesellschaft in Frage stellten und mit neuen Formen einer Gesellschaftskritik – die mitten im Alltag stattfinden sollte – experimentierten. In diese Zeit fällt auch die Jugendkultur der sogenannten Halbstarken mit dem wilden Rhythmus des Rock'n'Roll wie den sogenannten Halbstarkenkrawallen³⁸¹ oder die amerikanische Beat Bewegung.³⁸² Die Beat Generation als Gruppe von Dichtern und Schriftstellern in den USA der 50/60er Jahre mit ihren Hauptvertretern Jack Kerouac, Michael McClure, William Burroughs³⁸³, Allen Ginsberg und Gregory Corso hatte gleichfalls als frühe Protestorganisation eine wegweisende Funktion. Charakteristisch für die Beatniks war – analog zur den Lettristen – ihr freiwilliger Abstieg in den Untergrund der Städte, ein freiwilliges Leben in

³⁸⁰ Vgl. Teil B.

³⁸¹ Wenngleich bei den Halbstarkenkrawallen in den 50ern Schätzungen nach nur 5-10% der bundesdeutschen Jugend beteiligt waren, markiert die Halbstarkenkultur den Beginn der modernen Jugendkultur (vgl. Krüger 1986, S.269). Die Halbstarkenkultur und die Rock'n'Roll-Kultur“ werden häufig als Synonyme gebraucht, jedoch sollte hier differenziert werden, da tatsächlich nur eine Minderheit aller Rock'n'Roll-orientierten Jugendlichen an den Halbstarkenkrawallen beteiligt war.

³⁸² Das Wort „beat“ bedeutete ursprünglich so viel wie arm, völlig herunter, ganz am Ende, Pennbruder, traurige Gestalt, in der U-Bahn schlafen (vgl. Cossart 1995). Beat Bewegung, Beat Generation und Beatniks werden als äquivalente Begriffe verwendet. Wenngleich es internationale Varianten des Beat-Hipsters gab, beispielsweise in Großbritannien die Teddy Boys, die Sun Trippers in Japan u.a., kam der amerikanischen Beat Bewegung eine stil-prägende Funktion zu (vgl. Paetel 1993).

³⁸³ William Burroughs entwickelte seine Cut-Up-Technik im Paris der 50er Jahre als eine Technik, die unmittelbar an die Technik der dadaistischen und surrealistischen Textcollage sowie an die lettristischen und situationistischen Zweckentfemungsverfahren anknüpft. Noch Anfang der neunziger Jahre unternahm der betagte Burroughs eine Gemeinschaftsproduktion mit einer HipHop-Band, bei der seine Cut-Up-Texte musikalisch umgesetzt wurden.

Kellern und Souterrain-Wohnungen, um am Rande der offiziellen amerikanischen Gesellschaft im „freiwillig gewählten Ghetto“, dem *Underground*, zu leben. Ihre Anti-Haltung zu den herrschenden Konventionen der Dominanzkultur wurde durch eine hedonistische Lebensweise, in der Drogen, Rausch, Jazz-Musik, Zen-Philosophie und künstlerischer Ausdruck im Mittelpunkt standen, deutlich artikuliert.³⁸⁴ Das bereits 1956 erschienene Gedicht *Howl (Geheul)* des kürzlich verstorbenen Beat-Lyrikers Allen Ginsberg symbolisierte nicht nur „die Nationalhymne der amerikanischen Gegenkultur“, sondern stand mit seinen Zeilen „Ich sah die besten Köpfe meiner Generation vom Wahn zerstört/hungrig hysterisch nackt...“ als repräsentative Aussage für diejenigen, die die vorgefundenen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen negierten. (zit. n. Ohnemus 1997, S.46) Der Beatnik war fast immer unterwegs („on the road“³⁸⁵), auch um dadurch seiner Ablehnung aller gesellschaftlicher Konvention den größten Ausdruck zu verleihen. Im ständigen Unterwegs-Sein, einer permanenten Rastlosigkeit, konnte das subjektive Erleben intensiv erfahren werden. Der Sinn des Lebens wurde von den Beatniks ausschließlich im „subjektiven“ Erlebnis gesucht, das nur außerhalb der bestehenden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen vorfindbar war. Jack Kerouacs Ausspruch, „Komponiere wild, undiszipliniert, rein! Schreibe, was aus den Tiefen des Innern aufsteigt! Je verrückter, desto besser!“, hätte ähnlich bereits Anfang der 20er von André Breton formuliert werden können. (Kerouac zit. n. Cossart 1995, S.142) In der Betonung des „subjektiven“ Moments findet die Beat Bewegung eine analoge Entsprechung sowohl im avantgardistischen Dadaismus und Surrealismus, als auch in der deutschen Jugendbewegung und im Existentialismus. Die Literatur stellte hierbei die wichtigste künstlerische Ausdrucksform der Beatniks dar. Mit einer „formlos-wilden Sprache“ drückten sie das aus, was sie zu leben suchten: Euphorie, Ekstase und Rausch. Die Beatniks sahen sich, ähnlich wie die Surrealisten, in einer langen Tradition der „Passion und Anarchie“, die von Bacchus-Dionysos, Bakunin, Rimbaud, Baudelaire, van Gogh, Trotzki, Chaplin, Wilhelm Reich u.a. zu den Marx Brothers führte. Die *Underground*-Künstler strebten die Einheit von Leben und Kunst an und verstanden sich in einer Variante des „sozialen Auftrages“ als anti-kommerzielle Kunst der Ge-

³⁸⁴ Auch wenn die lettristische und situationistische Kritik der Gesellschaft jener der zeitgleich existierenden Beatniks oder am Existentialismus orientierten Jugendlichen stark ähnelt, erfährt deren Artikulationspotential von den „wahren“ Avantgardisten der Pariser Gruppe nur wenig Anerkennung: So heißt es in der sechsten Ausgabe der *internationale situationniste*: „Es wird immer schwieriger werden, die furchtbare Wirklichkeit der Jugend hinter den armseligen Truppen von Berufsschauspielern zu verstecken, die als ‚beatniks‘, ‚angry young men‘ oder auf noch süßere Weise als ‚Neue Welle‘ die gereinigte Parodie dieser Krise auf der Kulturbühne darstellen.“ (i.S. Nr. 6/August 1961 in: Gallissares u.a. 1976, S.221)

³⁸⁵ So auch der gleichnamige Buchtitel eines Beatniks-Bestsellers.

genkultur (vgl. Hollstein 1969, S.31ff; S.122ff.). Die amerikanischen Beat-Autoren hatten einen prägenden Einfluß sowohl auf die sich direkt anschließende amerikanische „flower children“-Bewegung, als auch auf alle nachfolgenden gegenkulturellen Bestrebungen. Die Open Air Veranstaltung *Woodstock* wird hierbei zu dem Kult-Ereignis der späten 60er verklärt, *Woodstock* steht für eine Zeit, deren politischer Impetus bis heute spürbar ist. So prägend das Dabeisein bei *Woodstock* für viele Hippies war, die sich durch einen gemeinsamen Spirit verbunden fühlten, ist für viele heute das Dabeisein auf einem friedlichen Mega-Rave, bei dem Tausende oder Zehntausende tagelang ohne Gewaltexzesse miteinander feiern. Das Lebensgefühl der Techno-Culture wird analog zu dem der Hippie-Culture³⁸⁶ der 60er vom Leitgedanken „Love, Peace, Unity and Respect“ getragen, der Vision einer friedlich-harmonischen Gemeinschaft, die die amerikanischen Blumenkinder in San Francisco und New York beseelte. Konsequenzen lassen sich aus den formulierten Idealen der Techno-Culture kaum ableiten, denn Techno definiert sich ausschließlich situativ. Die Techno-Culture kann als Augenblickskultur mit dem Ziel der Maximierung des „Jetzt“ verstanden werden.

Zwischen (jugend-) kulturellen Bewegungen der Moderne und Postmoderne finden sich – was auf den ersten Blick nicht unbedingt deutlich wird – zahlreiche Übereinstimmungen. Provokationsformen wie Methoden und Techniken zeigen Analogien. So tauchen beispielsweise die Techniken der Collage und Montage der klassischen Avantgarde, die später auch von den Lettristen und Situationisten verwandt wurden, im postmodernen Sampling³⁸⁷ der Techno-Culture erneut auf. Kulturelle Lebensweisen – gleich ob es sich hierbei um eine künstlerische Agitation oder um eine exzessive postmoderne Eventkultur handelt – erweitern den gesellschaftlichen Bezugsrahmen. Schöpferische Tätigkeit, Reflexion und Aus-

³⁸⁶ Hippie-Culture muß wie Techno-Culture im Sinne eines Oberbegriffs verstanden werden. Hippie ist der Terminus unter dem dieses Kulturphänomen allgemein bekannt wurde, wengleich auch weitere Bezeichnungen wie „Head“, abgeleitet von „acid head“ – jemand, der den Kopf voll LSD hat-, „Blumenkinder“, „flower children“ und „love generation“ existieren. Der Begriff Hippie knüpft unmittelbar an die (Sprach-)Tradition des Hipsters der Beat Bewegung an. Der Gegensatz von „hip“ ist „straight“: ganz normal, spießig, langweilig, „hip“ verstanden als: in sich selbst ruhend, gelassen, immer durchblickend, sich auf das Außergewöhnliche einlassen können. Das Wort Hippie wird auch als Synonym für Hypochonder (eingebildeter Kranker) angegeben (vgl. Willis 1981, S.113; Anthony 1982, S.181). Die Hippies bevorzugten nach Walter Hollstein die Bezeichnung „love generation“, „Blumenkinder“ und „flower children“ als eigenschöpferische Namensgebung, beispielsweise schenkte eine Gruppe von Hippies, die neben Beatniks u.a. im Herbst 1967 vor dem Pentagon in New York gegen den amerikanischen Krieg in Vietnam protestierte, Blumen an die Soldaten und tanzte vor ihnen.

³⁸⁷ Beim Sampling handelt es sich um eine modifizierte Anwendung der dadaistischen und surrealistischen Techniken der Collage und Montage mithilfe postmoderner Technologie. Auf das Sampling als stil-konstituierendes Prinzip der Techno-Culture wird im Folgenden ausführlich eingegangen.

druckskraft sind nicht außerhalb, vielmehr innerhalb des „normalen“ Lebens anzutreffen, die profane Kultur – profane culture – ist plural und dezentriert im Alltag zu finden und vor allem bei jungen Menschen deutlich über eigene symbolische Handlungen ausgeprägt.

Die Techno-Bewegung repräsentiert gegenwärtig ein kulturelles Phänomen, das sich einer einfachen Interpretation verschließt. Techno stellt sich nicht definitiv gegen das Establishment, kann sich jedoch von der Mehrheits-Gesellschaft abgrenzen. Da Jugendkultur stets Teil einer umfassenden Gesellschaft ist, kann sie nicht unabhängig von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen betrachtet werden. Ebenso mannigfaltig und unpräzise wie die Terminologie zur Erklärung des gesellschaftlichen Wandels der Postmoderne³⁸⁸ entstehen hinlängliche und eindimensionale Erklärungsversuche, die nur zur Analyse von Teilaspekten dienen können. Eine analytische Annäherung an das Phänomen Techno erscheint problematisch. Weder können die Raver einseitig als konsumorientiert, unpolitisch und kritiklos bezeichnet werden, noch können jene Erklärungsansätze, die für Jugendkulturen zuvor – ab den 68ern – Gültigkeit hatten, angewandt werden. Bis zur Techno-Culture war die einfache Ableitung (Jugend-)Subkultur als Ausdruck von Authentizität und Konsumkritik möglich. Die Techno-Szene verweigert sich der bisherigen Diskursivität und fordert eine neue jugendkulturelle Auseinandersetzung.

Die folgende fokussierte Stilanalyse der Techno-Culture besteht sowohl aus exemplarischen Textpassagen aus dem transkribierten Material von mir durchgeführter qualitativer Interviews aus dem Jahr 1997³⁸⁹, Ergebnissen teilnehmender Beobachtungen an Szene-Orten, eigener Interpretation und Auswertung der vorhandenen Sekundärliteratur (Fachliteratur und Berichte über die Szene) bzw. Medien aus der Szene. Es soll deutlich werden, daß sich die Techno-Culture sowohl in der Tradition der historischen Kulturavantgarde des 20. Jahrhunderts als auch als Phänomen der Gegenwartsgesellschaft deuten läßt. Es gilt hier aufzuzeigen, welche historischen Elemente aus Kunst und Jugendkultur in die Techno-Culture transformiert werden und was das spezifisch Neue dieser jugendkulturellen Artikulationsform der Postmoderne ausmacht.

³⁸⁸ Vgl. auch Kap. 4.2.

³⁸⁹ Die Kontakte zu Thomas, Marc und Stefan wurden durch jeweils verschiedene gemeinsame Bekannte vermittelt, Mick war mir seit etwa einem Jahr bekannt. Bis auf Mick, der seit fünf Jahren in Münster lebt und aus einer Kleinstadt am Rande des Ruhrgebiets stammt, leben die drei anderen im Ruhrgebiet, Stefan und Thomas seit ihrer Kindheit in Essen, Marc in Bochum. Unmittelbar nach dem Interview machte ich mir Stichworte zum Verlauf des Interviews. Alle durchgeführten Interviews habe ich auf Band aufgezeichnet und später vollständig transkribiert. Die über hundert Seiten umfassenden Transkriptionen wurden anschließend codiert und auf gemeinsame Themen hin überprüft.

„Das revolutionäre Spiel, die Schaffung des Lebens, ist jeder Erinnerung an vergangene Spiele entgegengesetzt.“ (s.i. Nr. 6/August 1961)

10. Die Eroberung des Stadtkörpers

Die Medienlandschaft, auch die der Techno-Medien, trägt ihr möglichstes dazu bei, das Bild einer großen homogenen Bewegung als *Rave Nation* zu erzeugen bzw. zu verstärken. Der Begriff der „Nation“ wird hierbei von den Medien als Neo-Konservatismus angesehen mit dem Urteil, nicht rebellisch und radikal genug zu sein. In der Techno-Culture muß jedoch zwischen einer Mikrostruktur, der sogenannten *Club-Culture*, und der *Rave-Culture*, *Rave Nation* bzw. *Raving Society* als Makrostruktur differenziert werden. Der Terminus der *Raving Society* wurde von Jürgen Laarmann, dem Chefredakteur der ehemaligen Kultzeitschrift der Techno-Culture *Frontpage*, geprägt und verweist darauf, daß die *Raving Society* eine Gesellschaft ist, in der Herkunft, Rasse, Geschlecht, Bildung und Einkommen keine Rolle spielen. Auf der Tanzfläche herrscht im Sinne dieser Idealisierung die verwirklichte Gleichheit aller. Ähnliches galt bereits für den offenen, körperbetonten Tanzstil des Rock'n'Roll der 50er Jahre, Jugendliche – gleich ob Arbeiter- oder Mittelschichtzugehörigkeit – machten gemeinsam die Erfahrung eines intuitiven Körpererlebens, was primär zählte waren der Spaß und die Beweglichkeit.

Der exklusive Charakter einer kleinen Gruppe, einer Elite, anzugehören, wie er für die Pariser Surrealisten und Lettristen bzw. Situationisten in ihrer Stilfindung prägend war, ist in der Techno- und Houseszene gleichsam auffindbar. Hier sind kleinere und inoffizielle Techno-Partys – deren Zugang nur Auserwählten³⁹⁰ offensteht – zu nennen. Auffällig ist jedoch die Begeisterung für die Großveranstaltungen der Szene, für die Raves und Megaraves.

Ob in der Erscheinungsform der Szene-Clubs, der Straßenparaden oder der Eventkultur der Raves, Techno und Urbanität bedingen einander. Die postmoderne Jugendkultur Techno ist Teil jeder Großstadtkultur und nur in ihr möglich. Die Clublandschaft, die heute in urbanen Zentren zu finden ist, hat ihren Ursprung um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert, als sich ausgehend von den europäischen Zentren Paris³⁹¹ und London in vielen Großstädten Tanzclubs etablierten. In

³⁹⁰ Die Exklusivität der Gruppe der Auserwählten wurde gerade im Surrealismus und im Lettrismus/Situationismus durch Rituale und Codierung demonstriert (vgl. Teil B).

³⁹¹ Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts kam es in der Kulturmetropole Paris mit den häufigen Auftritten von Gastmusikern aus Lateinamerika in Cafés, Cabarets und dem Revuetheater am Montmartre zur Etablierung einer eigenständigen Tanz- und Nachtkultur in Paris. Montmartre stand für ein anrühiges Ambiente bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, ein Ambiente, das die Pariser Surrealisten gleichwie Lettristen und Situationisten inspirierte und prägte.

Deutschland wurde 1911 in Berlin der *Bostonclub* als erster Tanzclub eröffnet. Das Tanzen stand – wie auch in den heutigen Clubs – im Mittelpunkt, gleichzeitig war hier eine Plattform des gesellschaftlichen Lebens gegeben.

Die Futuristen sahen bereits Anfang des Jahrhunderts in den modernen Großstädten London, Paris, Berlin, Rom oder Mailand den Prototyp der futuristischen Stadt verwirklicht. Die industrielle Moderne bot für sie keinen Anlaß der Verunsicherung und Irritation, sondern offerierte ihnen zahlreiche Objekte, die vom „Göttlichen“ der technischen Revolution besetzt waren. Die futuristische Stadt, wie sie von Sant’Elia im Essay *Die futuristische Architektur*³⁹² 1914 gefordert wurde, entspricht in ihren wesentlichen Merkmalen der Stadt der gegenwärtigen nachindustriellen Gesellschaft. Der „neue Mensch“ der Futuristen bedurfte ihrer Ansicht nach einer veränderten Umgebung, einer neuen Stadt, die seinen Ansprüchen gerecht werden sollte:

„Als könnten wir, Akkumulatoren und Generatoren von Bewegung, mit unseren mechanischen Verlängerungen, mit dem Lärm der Geschwindigkeit unseres Lebens, noch in denselben Straßen leben, die von den Menschen vor vier-, fünf- oder sechshundert Jahren für ihre Erfordernisse gebaut wurden. [...] [Die] Lösung des neuen und gebieterischen Problems [...] heißt: DAS FUTURISTISCHE HAUS UND DIE FUTURISTISCHE STADT. Das Haus und die Stadt also, die geistig und materiell unser sind, in denen wir uns lärmend tummeln können, ohne als ein grotesker Anachronismus zu erscheinen.“ (Saint’Elia 1914, S.231, Hervorhebung im Original)

Die Erneuerung der Stadt, die die Futuristen begehrt herbeisehnten, ist in der Gegenwart an der Schwelle zum dritten Jahrtausend längst erreicht. Die vom Futuristen Prampolini geforderte „farblose elektromechanische Architektur“ wird bereits seit längerer Zeit durch die „Ausstrahlung einer Lichtquelle kräftig belebt“, das Idealbild einer futuristischen Stadtarchitektur wird somit heute mehr als übertroffen. (Prampolini zit. n. Schulenburg 1992, S.28)

In der lettristischen und situationistischen Stadtkritik sollte die Stadt des Spektakels in eine Stadt der Möglichkeiten transformiert, die neue Stadt sollte als „psychogeographischer Vergnügungspark“ gegen die Langeweile genutzt werden. Die Lettristen begannen bereits in den 50ern mit einer (Wieder-)Aneignung nicht (mehr) genutzter urbaner Räume. Das Paris der Nachkriegsjahre befand sich in einem Prozeß des Verschwindens und der Auflösung. Häuser wurden abgerissen, die vom Zweiten Weltkrieg gezeichnete Stadt begann sich architektonisch zu verändern. Neben Paris wurden weitere europäische Metropolen wie Amsterdam, Brüssel, Kopenhagen, London, Mailand und München zum situationistischen Experimentierfeld. *Dérive* und *Détournement* fanden im Alltagsleben der (Groß-)

³⁹² Sant’Elia, A.: Die futuristische Architektur (1914). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.230-235.

Stadt ihre Anwendung, die Stadt diene als Kulisse, als Spielwiese einer gelebten Phantasie. Die Geschichte der modernen und postmodernen Jugendkultur seit 1945 läßt sich gleichfalls als Geschichte der urbanen Jugendkultur verstehen. Kinder- und Jugendcliquen nutzten bis weit in die 50er Jahre hinein die Strukturen der Stadt, die Stadtviertel der Arbeiter und Kleinbürger. Die Wohnungen waren klein, der Straßenverkehr im Gegensatz zu heute gering, die Straße, öffentliche Plätze wie Parks und vom Krieg zerstörte Anwesen stellten (die einzigen) Orte dar, sich ungestört treffen zu können. Für die Halbstarken der 50er Jahre war die Straße der zentrale soziale Ort, aber auch spätere Jugendkulturen wie die Rocker, Punks oder Skinheads treten auf die „öffentliche Bühne“ der Stadt. Am Ende des 20. Jahrhunderts setzen sich postmoderne Jugendstile wie Techno und HipHop mit den Möglichkeiten der Raumeignung und kreativen Nutzung der nachindustriellen Stadt auseinander. So stellt die ständige Präsenz in Urbanitäten – neben der Präsenz in allen gängigen audio-visuellen Medien – die Ursache der großen Popularität des Techno bei den bis Dreißigjährigen dar. Den Nimbus einer rebellierenden Jugend wie bei den damals gleichaltrigen Lettristen verfehlt die Techno-Culture. Doch auch hier findet sich eine Anwendung der beschriebenen lettristischen bzw. situationistischen Techniken des *Détournement* und *Dérive* als Ausdrucksformen eines avantgardistischen Lebensstils. Guy Debords Ausspruch „[e]ines Tages werden wir Städte zum Sichttreibenlassen errichten [...] aber, mit leichten Retuschen, kann man von bereits heute existierenden Zonen Gebrauch machen“ findet in der Techno-Culture seine direkte Umsetzung. (zit. n. Marcus 1996, S.375) Die Techno-Culture nutzt – analog zur Beat Bewegung, Hippie-Culture und der lettristischen bzw. situationistischen Bewegung – die Nischen der Dominanzkultur und deren Schattenseiten, um die eigenen kulturellen Bedürfnisse ausleben zu können. Die Hippies der 60er Jahre zogen sich in ihre Kneipen, Insider-Viertel und Wohnungen zurück, die Wirkungsstätte des Hipsters seit der Disco-Culture³⁹³ der 70er Jahre ist das Nachtleben der Großstädte, die urbane Partykultur. Die Club-Culture bildete sich innerhalb der städtischen Kultur, entwickelte sich dort mit der kreativen Nutzung von Industrieruinen zu einer eigenen urbanen Subkultur. Wenngleich gegenwärtig die Raumeignung in allen urbanen Zentren von statten geht, begannen sich jedoch besonders im Berlin nach der Maueröffnung 1989 zahlreiche illegale Clubs zu etablieren, eine Entwicklung, die auch über zehn Jahre später, vor allem in den ehemaligen Ostbezirken Berlins, noch ungebrochen ist. Der Wunsch nach einem intensiven gemeinsamen Erlebnis scheint für die subkulturelle Szene im Vordergrund zu stehen, marktwirtschaftli-

³⁹³ Disco bezeichnet sowohl den Ort als auch eine spezielle Musikrichtung.

che Interessen treten in den Hintergrund. Die Kellerclubs Ost-Berlins nutzen heruntergekommene Gebäude, die entweder vor der Renovierung stehen oder sich vor dem Abriß befinden, um dort ein improvisiertes Happening auf begrenzte Zeit, ein „Kurzzeitvergnügen“³⁹⁴ zu etablieren. Um in einen illegal betriebenen Club aufgenommen zu werden und dazuzugehören, müssen die Codes der Szene bekannt sein. Durch Mund-zu-Mund-Propaganda wird die Adresse – die durchaus von Woche zu Woche verschieden sein kann – an die Szenegänger weitergegeben. Neben der Großstadt Berlin eignet sich das Ruhrgebiet des Strukturwandels in besonderem Maße durch seine ehemaligen Industriehallen u.a. zur Raumaneignung durch postmoderne Jugendkulturen wie die Techno-Culture. Die im Rahmen dieser Arbeit interviewten DJs³⁹⁵ aus dem Ruhrgebiet verfügten alle über spezifische Erfahrungen in der Aneignung nicht genutzter Räume durch (il-)legale Partys in Ruinen der Industrie, in leerstehenden Kellern oder konzeptionell angelegten Open-Air-Partys.

„Die meisten Sachen mach’ ich hier in Bochum. Da gibt’s an der B1, wenn man Richtung Dortmund fährt, auf der linken Seite, also so ’ne alte Abfüllanlage von Afri-Cola, und da ham wir dann auch mal ’ne Party drin gemacht, obwohl da drin vorher noch nie was war. [...] Und im Sommer hab’ ich auch so Open Air Partys gemacht in Bochum auf dem alten Krupp-Gelände, das is’ so ruinenartig, wo wir eigentlich auch gar keinen Strom hatten und mit so ’nem Generator halt die Anlage betrieben [haben].“ (DJ Marc)³⁹⁶

In der sogenannten Underground-Szene der Techno-Culture³⁹⁷ können sich viele Jugendliche, die zuvor in der Punk-, Autonomen- oder auch HipHop-Szene jugendkulturell aktiv waren, bei illegalen Raves in besetzten Hallen oder nicht ge-

³⁹⁴ So lautet auch ein gleichnamiger Kellerklub in Berlin-Friedrichshain.

³⁹⁵ DJ ist eine Abkürzung des Wortes Diskjockey, in der deutschen Schreibweise, bzw. des englischen oder amerikanischen *disc jockey*, als Bezeichnung für denjenigen, „der Platten präsentiert.“ Das englische Wort „disc“ (Scheibe) wurde vom lateinischen „discus“ bzw. griechischen „diskos“ abgeleitet. „Jockey“ heißt soviel wie Fahrer und Handlanger und stellt eine Witzvariante des Eigennamens Jock dar, wird jedoch auch als Appellativum für Arbeiter, Bursche, als allgemeine Bezeichnung für Handlanger benutzt (vgl. Kluge zit. n. Poschardt 1995, S.39). Die Abkürzung von „disc jockey“ ist mittlerweile zu „Deejay“ substantiviert worden; üblicherweise wird der weibliche DJ in der Literatur der Techno-Culture als Deejane oder DJane bezeichnet.

³⁹⁶ Das Interview mit DJ Marc, Jahrgang 1972, der als Student an einer Ruhrgebiets-Universität eingeschrieben ist, führte ich am 22.01.1997, es dauerte ca. eine Stunde.

³⁹⁷ Der Terminus Underground bezeichnet, wie dargestellt, eine längere Tradition der Subkultur, er geht bereits auf die Beatniks zurück. Anzumerken ist jedoch, daß es sich gleichfalls um eine gern benutzte Platitüde handelt, mit der sich sowohl kommerzielle Techno-Veranstaltungen, als auch die Werbeindustrie gerne schmücken. Meine Interviewpartner fühlten sich alle der Underground-Richtung der Techno-Culture verbunden, wenngleich der Inhalt dessen, was Underground ausmacht, nur schwer benannt werden kann und jeder sich seine eigene Interpretation zurecht legt.

nehmigten Open Airs erneut ausleben. Die gelegentlichen Begegnungen mit der Polizei bei illegalen Raves³⁹⁸ bzw. bei Drogen-Razzien stellen in der Techno-Culture jedoch eher die Ausnahme dar, in der Regel finden sich keine Ansatzpunkte einer „rebellierenden“ Auseinandersetzung mit dem Staat.

Die *Love Parade* in Berlin, auf der man hunderttausende junge Menschen lachen, tanzen und feiern sehen kann, stellt neben dem *Mayday* das große Event der Techno-Bewegung dar. Der bunte Umzug, der vom Senat als politische Demonstration genehmigt wurde, weckt zurecht Assoziationen an einen Rosenmontagsumzug. Die Techno-Großveranstaltung begann 1989³⁹⁹ in Berlin mit 150 Leuten, die unter Musikbeschallung über den Kurfürstendamm zogen. Das damalige Motto der wenigen Raver um den Organisator Dr. Motte⁴⁰⁰, die ihren Spaß hatten, war „Friede, Freude, Eierkuchen“, in den letzten Jahren lag die Beteiligung an der Großveranstaltung bei einer Million⁴⁰¹ Feiertagstanzender auf der Straße des 17. Juni. Auch in anderen europäischen und außereuropäischen Großstädten finden in großer Regelmäßigkeit Techno-„Demonstrationen“ mit mehreren zehntausenden bis hunderttausenden Tanzenden statt, beispielsweise in Zürich, Paris, Tel Aviv und Tokio. Für die *Love Parade* sind ehemalige Ostberliner Militärbereiche und Bunker zu Tanzzwecken genutzt worden. Auch der ehemalige Münchner Flughafen wurde zur Örtlichkeit für einen Rave – zur Location. Bei den Streetparaden der Techno-Culture, vor allem bei der *Love Parade* wird die Straße im Sinne Henri Lefèbvres als „Ort der Begegnung“ und als „Bühne des Augenblicks“ intensiv genutzt. Die Straße stellt in seiner Interpretation einen „öffentlichen“ Raum dar, ist Ort der Unordnung, Informationsvermittlung, Symbol und Spielfeld zur gleichen Zeit. Auch kann die *Love Parade* – in Anlehnung an Lefèbvre – als die Variante einer karikierten „Wiederinbesitznahme der Straße durch den Menschen“ verstanden werden. (Lefèbvre 1972, S.27)⁴⁰²

Die Raumbesetzung erfolgt nicht ausschließlich von der Techno-Culture, vor allem die Graffiti-Szene, die der HipHop-Kultur zuzuordnen ist, hinterläßt deutliche

³⁹⁸ Beispielsweise kam es in der Underground-Szene von Zürich zu Auseinandersetzungen mit der Polizei. Mehrmals nebelte die Zürcher Polizei ganze Hallen mit Tränengas ein, um Besetzungen für One-Night-Raves zu ersticken.

³⁹⁹ Die Geschichte der Techno-Paraden korrespondiert somit mit dem historischen Ereignis des Mauerfalls und der deutschen Wiedervereinigung.

⁴⁰⁰ So der (Szene-)Name des damaligen und heutigen Veranstalters der *Love Parade*, der überdies für die Organisation der *Love Parade* 1999 einen *Bambi*-Preis bekam.

⁴⁰¹ Die *Love Parade* weist damit eine Menschenmenge auf, die weder 1968, noch bei den Friedensdemonstrationen der 80er, mit Grenzwerten von ca. 100 000 Demonstranten, erreicht wurde.

⁴⁰² Für Lefèbvre ist die Motivation, mit der Menschen auf die Straße gehen, ausschlaggebend dafür, ob es sich um eine echte oder um eine unechte Wiederinbesitznahme handelt: „Und wenn die Behörde Prozessionen, Maskeraden, Bälle und folkloristische Feste genehmigt, dann wirkt die Besitzergreifung und Wiederinbesitznahme der Straße durch den Menschen wie eine Karikatur. Eine echte Besitznahme – die ‚Demonstration‘ – wird von den Kräften der Unterdrückung bekämpft, die Schweigen und Vergessen gebieten.“ (ebd.) Vgl. auch Kap. 8.2.

Spuren. Im Gegensatz zur HipHop-Jugendkultur, die von der Idee her „stets den Kiez oder die Straßenecke ausweist“, bleibt Techno der Tendenz nach ortlos. (Marquardt 1995, S.89) Techno verweist in seiner Aneignung von Räumen nicht auf einen *bestimmten* Ort. In der Techno-Culture finden sich durchaus stilistische Differenzen zwischen dem Sound in Frankfurt, Detroit und Tokio, doch die wesentlichen Stilmerkmale der Techno-Culture – Musik, Tanzen und Drogenkonsum – sind nicht an *den* Ort gebunden. Vielmehr handelt es sich permanent um Überschneidung und Gleichzeitigkeit, denn

„[i]n einen Ort des Techno-Spektakels ist prinzipiell jeder Ort verwandelbar, ob eine Wiese im Niemandsland oder eine Fabrikhalle im Industriegebiet. Gemeinsam ist aber allen Raves, daß nichts davon übrig bleibt, der Ort am nächsten Tag nicht mehr markiert ist, damit am nächsten Samstag ein anderer Ort besetzt werden kann.“ (ebd.)

Die Jugendkultur HipHop hat ihren Ursprung im jugendkulturell artikulierten Protest junger Schwarzer in amerikanischen Großstadtghettos, wenngleich sich in der deutschen Szene mehrheitlich Mittelschichtsjugendliche finden. Im *Détournement* der Graffiti-Szene steht das Besprayen nicht dafür vorgesehener Flächen im Mittelpunkt des Interesses. So werden Wände, Mauern, Waggon etc. in lettristischer Manier *détourniert*. Für Jean Baudrillard entspricht die Funktion der Graffiti im Bereich der Stadtarchitektur der der Tätowierung auf der Körperfläche, wie er in seinem Hauptwerk *Der symbolische Tausch und der Tod*⁴⁰³ darstellt:

„Seltsamerweise machen [...] die Graffiti die Wände und Flächen der Stadt oder die U-Bahnzüge und Busse wieder zu einem *Körper*, zu einem Körper ohne Ende und Anfang, vollständig erogenisiert durch die Schrift, sowie der Körper durch die primitive Inschrift der Tätowierung erogenisiert werden kann. Tätowierung findet an Körpern statt und macht in primitiven Gesellschaften zusammen mit anderen rituellen Zeichen aus dem Körper das, was er ist: ein Material symbolischen Tauschs – ohne Tätowierung, wie ohne Masken, wäre der Körper nur das, was er ist: nackt und nichtssagend. Indem sie die Wände tätowieren, befreien SUPERSEX und SUPERKOOL sie von der Architektur und machen sie wieder zur lebendigen, immer noch sozialen Materie, zum beweglichen Körper der Stadt vor seiner funktionalen und institutionellen Markierung. Es ist aus mit der Quadratur der Wände, wenn sie wie archaische Bildnisse tätowiert sind.“ (Baudrillard 1991, S.128, Hervorhebung im Original)

Das Graffiti ist damit – analog zur Markierung auf dem Körper in der Art des Tattoos, Piercing oder Branding⁴⁰⁴ – eine Markierung der Stadt. Wird an dieser Stelle noch einen Schritt in der Interpretation weiter gegangen, so kann das Graffiti in der Funktion gesehen werden, sich die Stadt wieder anzueignen, die Zerstückelung des Stadtkörpers aufzuheben, um die Stadt wieder zum ganzen Körper zu machen.

⁴⁰³ Baudrillard, J.: *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976). München 1991.

⁴⁰⁴ Siehe folgende Kapitel.

„Herrliche Kinder der Elektrizität“
(Luciano Folgore)

11. Techno als ästhetische Gemeinschaft

Die Techno-Culture erhält vor allem durch die Großveranstaltungen *Mayday* und *Love Parade*, bei der in den letzten Jahren hunderttausende junge Menschen ohne Spuren von Aggression und Rassismus mit strahlenden Gesichtern durch die Straßen Berlin tanzten, ihre Manifestation als friedfertige *Rave Nation*. In der Techno-Culture wird die Orientierungslosigkeit der Gegenwartsgesellschaft bei gleichzeitig existierendem Pluralismus auch als Chance gesehen. Der Offenheit in der Sampling-Technik entspricht hierbei die Offenheit der Gruppenstruktur der gesamten Bewegung. Das Neue am Phänomen Techno liegt in der Durchmischung der Szenen als Basis für eine umfassende Partykultur begründet.⁴⁰⁵ Homo- und heterosexuelle Szenen vermengen sich in der Rave-Bewegung, es findet keine eindeutig sexuelle Determiniertheit mehr statt, stattdessen werden neue Begegnungsformen propagiert. Die Techno-Culture versteht sich ihrem formulierten Anspruch nach als Bewegung, in der Gleichheit, Freiheit, Brüder- bzw. Schwesterlichkeit innerhalb der Techno-Family gelebt, besser: getanzt werden. Die Street Parade oder der Dancefloor (Tanzfläche) machen das historisch gewordene Axiom der *Egalité* in der Alltagswirklichkeit – zeitweise – praktizierbar. Im vertrauten Club wie in der euphorisch tanzenden Masse auf der Straße oder in der Halle herrscht ohne herkömmliche Formen einer Kommunikation ein Gemeinschaftsgefühl. Es handelt sich nach Aussagen der Raver um eine lustvolle Geborgenheit in der Menge der Feiernden, die für den einzelnen sowohl Gruppenzugehörigkeit bieten, als auch der Abgrenzung zur Restgesellschaft dienen kann. So vergleicht der Konstanzer Soziologe Hans-Georg Soeffner den überwiegend am Wochenende stattfindenden Rave

„[...] mit dem klassischen Kirchengang. Der einzelne wird durch die gemeinsame Trance oder einfach durch das Gemeinschaftsgefühl für seine Vereinzelung in der modernen Gesellschaft entschädigt. Ein innerweltlicher Versuch des Individuums, die immer stärker werdende gesellschaftliche Vereinzelung aufzuheben.“ (Soeffner 1995, S.19)⁴⁰⁶

Die Jugendkultur Techno wird zum Spiegel einer Epoche, die man als Postmoderne, nachindustrielle Gesellschaft, Kommunikations-, Informations- Wissens- oder Simulationsgesellschaft bezeichnen mag, Techno steht als Reaktion auf einen ge-

⁴⁰⁵ Während Kriterien der Zuordnung zur *Black Nation* noch an die (unveränderliche) Hautfarbe und die damit korrespondierende politische Einstellung gebunden sind, findet man eine dementsprechende Zuordnung in der heterogenen *Rave Nation* nicht mehr (vgl. Marquardt 1995, S.89).

⁴⁰⁶ Heute werden im übrigen in einigen Gemeinden Techno-Partys in großen Kirchen gefeiert, um die Verbindung Jugend und Kirche wieder herzustellen.

samtgesellschaftlichen Wandlungsprozeß, der das Subjekt vor neue Aufgaben stellt und dessen Endpunkt noch lange nicht erreicht ist. In Anlehnung an Ulrich Beck kann die Techno-Culture in der Intention einer posttraditionalen Gemeinschaft interpretiert werden. Beck erkennt in seiner Analyse des gesellschaftlichen Wandels von der Nachkriegszeit bis Anfang der Achtziger für die alte Bundesrepublik den Übergang von der Industrie- zur Risikogesellschaft⁴⁰⁷. So zeigt er auf, daß in der Risikogesellschaft in Folge gesellschaftlicher Strukturveränderungen die Handlungs- und Entscheidungssituationen der Subjekte immer komplexer geworden sind. Traditionelle Bindungen wie soziale Schicht, Familie und berufliche Milieus spielen für das Gemeinschaftsgefühl der Raver keine wichtige Rolle mehr, vielmehr suchen sich Jugendliche am Ende des 20. Jahrhunderts ihre identitätsstiftenden sozialen Milieus selbst. Wo die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe verlorenging, kann eine Identität als Raver innerhalb eines familiären „Raver-Wir“ konstruiert werden. Es drängt sich jedoch der Eindruck auf, daß das von vielen benannte Familiengefühl, gleichwohl für den einzelnen bedeutsam, allzuoft inszeniert wird bzw. einen Kult darstellt, den man für die anderen zelebriert. Ein Gemeinschaftsgefühl innerhalb der Großgruppenbewegung erscheint eher konstruiert als real vorhanden. Daß leicht ein Familiengefühl innerhalb diverser Untergruppen, so beispielsweise innerhalb einer Gruppe, die für einen speziellen DJ schwärmt oder sich jedes Wochenende im Stamm-Club trifft, entstehen kann, liegt auf der Hand. Die Frage nach dem tatsächlichen Gemeinschaftsgefühl und der Bedeutung einer postulierten *Raving Society* für den einzelnen kann jedoch nicht pauschal geklärt werden.⁴⁰⁸ Das gern zitierte Gemeinschaftsgefühl basiert augenscheinlich in erster Linie auf dem kleinsten gemeinsamen – dem ästhetischen – Nenner. Bei der Techno-Culture handelt es sich in erster Linie um eine Gemeinschaft, die sich über Musik, Mode und Tanz situativ – gleich ob im Club oder auf einer Parade – konstituiert. In der Techno-Culture als ästhetischer Gemeinschaft tritt die sprachliche Artikulation vollkommen hinter die des Körpers und einer sprachlosen Musik zurück. Herkömmliche Diskursformen finden keine Anwendung mehr, auf Seiten der pädagogischen und soziologischen Jugendforschung, die mehrheitlich an einem bisher gültigen – diskursiven – Schema festhält, wird gerade deshalb mit großem Unverständnis reagiert. In der Techno-Culture findet jedoch eine non-verbale, eine symbolische Auseinandersetzung mit den Auswirkungen des gesellschaftlichen Wandels statt. Die Raver bleiben Kinder

⁴⁰⁷ So lautet der gleichnamige Titel seiner historisch-soziologischen Analyse (vgl. Kap. 4.2).

⁴⁰⁸ In den nachfolgenden Kapiteln wird auf den Wirkungszusammenhang zwischen Tanz- und Drogenerfahrung im Hinblick auf das Gemeinschaftsgefühl der Raver eingegangen. Der Einfluß der Drogen wirkt neben dem Tanzritual verstärkend auf das postulierte „Familiengefühl“ innerhalb der Szene.

ihrer Zeit, die sich mit den gesellschaftlichen Auflösungserscheinungen, die sie vorfinden, auseinandersetzen. Orientierungsverlust und fehlender gesellschaftlicher Konsens stellen jene Rahmenbedingungen dar, innerhalb deren die Techno-Culture operiert, während gleichzeitig der Generationskonflikt seine Funktion als Triebkraft der Jugendkultur verloren hat. Die Frage nach Authentizität, Originalität und subversivem Potential der Jugendkultur Techno wird dennoch immer wieder neu gestellt und je nach Perspektive bejaht oder verneint.⁴⁰⁹ Für einige Autoren, u.a. Thomas Lau, stellt die Techno-Culture eindeutig keine eigenständige Jugendkultur dar, da sich Jugend-Stile gegenüber anderen, sowohl in Bezug auf die gegenwärtigen als auch in Bezug auf die vergangenen, abgrenzen. Techno sei demnach nicht mehr und nicht weniger als eine kategoriale Benennung eines Zustands, indem sich alle Jugendliche befinden. Durchaus berechtigt ist der Vorwurf, daß die Anhänger der Techno-Culture in erster Linie Spaß und Lebensfreude suchen und die Szene eng mit kommerziellen Ideen vernetzt ist. Man muß jedoch vorsichtig sein mit einseitigen Zuordnungen, ob eine Jugendkultur nun politisch oder apolitisch, konsumorientiert ist oder nicht, denn eine Reduzierung auf bloße Stereotypen kommt einer Fehlinterpretation gleich. Die moderne Jugend der letzten Jahrzehnte wurde von der jeweils älteren Generation gern mit Adjektiven wie „übertrieben“ oder „hedonistisch“ etikettiert.

Kann es denn gegenwärtig noch eine jugendliche Wertegemeinschaft oder politische Gemeinschaft im konventionellen Sinne geben? Der Gesellschaftstheoretiker Ulrich Beck verneint dies. In *Kinder der Freiheit*⁴¹⁰ zeigt Beck auf, daß sich die Gesellschaft weniger durch eine Kulturkrise oder einen Werteverfall, denn durch das „verbale Lob der Freiheit“, das den Alltag und die Grundlagen eines Zusammenlebens in Frage stellt, gewandelt habe. Die „Kinder der Freiheit“ besäßen keinen einheitlichen Freiheitsbegriff, sondern jeder für sich definiere seinen individuellen. Die „Konzepte und Rezepte der ersten Moderne“ verlierten an Gültigkeit, die neuen und andersartigen Formen der Freiheit stellten gleichsam Chance und Katastrophe der Gegenwartsgesellschaft dar. (Beck 1997, S.11) Beck interpretiert

⁴⁰⁹ Eine Auseinandersetzung um Authentizität und Kommerzialisierung findet auch innerhalb der Techno-Culture statt, wie in allen Interviews deutlich wurde. „*Mit authentisch, was wär' authentisch? Die Party, wo Techno läuft, die zwei Mark Eintritt kostet, wo jeder Acid nimmt und dann irgendwie vier Tage durch die Gegend hüpfen oder so. Das wär' dann authentisch, oder? Und solche Parties gibt's eben auch noch. [...] ich kriegs also so mit, das sin' so kleine Parties, so kleine Sachen wie das in Plauen und so. Da, wo die Leute Bock drauf haben authentisch zu sein und da wo's eben Leute gibt, Leute, die nach wie vor dahinterstecken, die eben keine Mark damit machen wollen, sin' diese Parties immer noch genauso authentisch wie vor zehn Jahren auch. Und der Sound is' auch immer noch genauso geil wie vorher auch.*“ (Stefan, Techno-Musiker) Das Interview mit dem Techno-Musiker Stefan, Jahrgang 1970, der als Student an einer Ruhrgebiets-Universität eingeschrieben ist, führte ich am 21.01.1997, es dauerte ca. eine Stunde.

⁴¹⁰ Beck, U. (Hg.): *Kinder der Freiheit*. Frankfurt/Main 1997.

die politische Praxis der Jugendlichen des „einfach wegbleibens“ als logische Konsequenz, denn das bisherige Verständnis von Demokratie und politischer Beteiligung sei schlichtweg nicht mehr zeitgemäß.

„Wenn sich diese Deutung erhärten läßt, dann artikuliert sich, verpackt in der Rede vom ‚Werteverfall‘, etwas anderes, nämlich die *Angst* vor der Freiheit, auch die Angst vor den *Kindern* der Freiheit, die mit neuartigen, andersartigen Problemen zu kämpfen haben, welche die verinnerlichte *Freiheit* aufwirft: wie kann die Sehnsucht nach Selbstbestimmung mit der ebenso wichtigen Sehnsucht nach Gemeinsamkeit in Einklang gebracht werden? Wie kann man zugleich individualistisch sein und in der Gruppe aufgehen? Wie ließe sich die Vielfalt der Stimmen, in die jeder einzelne zerfällt in einer unübersichtlichen Welt, zu einer politischen Stellungnahme und Tat, die über den Tag hinausweist, bündeln? [...] Die Folge ist: Die Kinder der Freiheit praktizieren eine hochpolitische Politikverleugnung.“ (ebd. S.12, Hervorhebung im Original)

In diesem Kontext ist die Techno-Bewegung zu deuten, die Techno-Kids als Prototypen der Beckschen „Kinder der Freiheit“, die Politikverdrossenheit, Zukunftspessimismus und Chancenlosigkeit mit Hedonismus kompensieren. Beck sieht, wie er ausführt, keinen Werteverfall in der zweiten Moderne, sondern lediglich eine Verschiebung der Wertorientierung bei einem Großteil der Jugendlichen:

„Viele der Jugendlichen – man muß ja, weil sie Kinder der Freiheit sind, vorsichtig mit Verallgemeinerungen sein – sehen sich demgegenüber vor völlig veränderte Welt- und Problemlagen gestellt – im großen wie im kleinen, in ihrem eigenen Lebenskreis wie in der Weltgesellschaft –, auf die auch die Erwachsenen und die von ihnen geleiteten Institutionen schon deswegen keine Antwort wissen, weil sie sie weder erfahren haben noch ernst nehmen. Die Kinder der Freiheit, sehen sich mit einer Welt konfrontiert, die nicht mehr in zwei Lager zerfällt, sondern eine unübersehbare Menge von Bruchlinien, Sprüngen und Klüften aufweist, zwischen denen sich niemand mehr auskennt. Die Zukunft ist multidimensional geworden, die Erklärungsmuster der Älteren greifen nicht mehr... Es gibt weit mehr Rätsel als Lösungen, und bei genauerem Hinsehen erweisen sich selbst die Lösungen als Säcke voller Rätsel (Barbara Sichtermann). Die Gefahr der neuen Vielfalt liegt nicht in der angeblichen Unübersichtlichkeit, die sie mit sich bringt.“ (ebd. S.16f.)

Der Optimist Beck beurteilt die Tendenz Jugendlicher in hochzivilisierten Gesellschaften wie der bundesrepublikanischen positiv, immaterielle Güter – darunter versteht er neben Gütern wie Ruhe, Muße, Engagement auch Abenteuerlust usw.“ – zunehmend höher zu schätzen, denn damit könne der bestehende „materielle Verteilungskampf“ unterlaufen werden.

„Mit der elektronischen Musik ist für mich und für den Tanz alles anders geworden, denn bis dahin zwang das musikalische Tempo den Tänzer zu zählen. Rhythmus dagegen ergreift die Nerven und nicht mehr die Muskeln. Und Elektrizität ist schwer zu zählen!“
(Merce Cunningham)

12. Der Körper im Tanz

12.1 Tanz und Jugendkultur

Musik und Tanz sind seit jeher kulturelle und gesellschaftliche Ausdrucksformen, an deren Entwicklung sich kulturhistorische Prozesse ablesen lassen. Jugendkultur bedeutet in den meisten Fällen gleichzeitig auch Tanzkultur. Sie bezieht sich auf Musik, benötigt diese, um sich stilistisch zuordnen und abgrenzen zu können.

Techno als eine der führenden Jugendkulturen der Postmoderne steht in einer Linie der Tanzjugendkultur, die von der Walzer-Begeisterung des 19. Jahrhunderts, über die Swing- und Jazztänze, den Rock'n'Roll bis zum Rave der Gegenwart gezogen werden kann. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg artikulierte sich im Tanz, beispielsweise im Tango oder den sogenannten Schiebe- und Wackeltänzen, die Suche nach einer neuen Körperlichkeit. Das *Berliner Tageblatt* berichtete am 1. Januar 1919 über die neue Tanzmode des Shimmy: „Wie ein Rudel hungriger Wölfe stürzt sich das Volk auf die langentbehrte Lust. Noch nie ist in Berlin so viel, so rasend getanzt worden.“ (zit. n. Wicke 1998, S.131) Der Hedonismus der Jugend der (goldenen) 20er Jahre ist letztlich nur vor dem Hintergrund der unmittelbar vorausgegangenen Kriegserfahrung verstehbar. Die Modetänze der 20er Jahre, Shimmy und Charleston, stehen wie der aufkommende Bewegungs- und Körperkult der Lebensreformbewegung als Ausdrucksformen einer Gesellschaft, die sich im Umbruch befindet und deren Teilgruppen in ihrem empfundenen Unbehagen in der Gegenwartsgesellschaft die Suche nach Veränderung einschlugen. Bei der Durchsicht der Geschichte der Tanzkultur wird deutlich, daß kritische Beobachter in der jeweils aktuellen Tanzmode (übertriebene) Sexualisierung und Sittenverfall diagnostizieren. Der sogenannte Twostep – ein populärer Tanzstil zu Ragtime, der in Deutschland in der Variante, des „Schiebers“ getanzt wurde, wurde zum Beispiel in der 1912 veröffentlichten *Illustrierten Sittengeschichte* des Zeitgenossen Eduard Fuchs als getanzter Geschlechtsakt gedeutet:

„Der Tanz beginnt mit innigster Umschlingung der beiden Tanzenden und endigt in einer Art aufgelöster Verschmelztheit, ähnlich der, wie sie nach einer wirklich vollzogenen Umarmung zweier Liebender sich einstellt. Beim Tanzen öffnet die Frau die Schenkel, erst leise, dann immer mehr; in gleicher Weise drängt der Mann ein Bein zwischen die Schenkel seiner Partnerin. In derselben Steigerung pressen sich die Leiber der beiden Tanzenden aneinander, wobei die Frau,

um ihr Verlangen nach einer Begattung zu symbolisieren, ihrem Tänzer möglichst auffallend ihren Unterleib entgegendrängt, während sie sich ebenso stark mit dem Oberkörper nach rückwärts neigt; der gedämpfte Rhythmus der Bewegungen, besonders der der deutschen Schiebetänze, symbolisiert schließlich den gegenseitigen Vollzug des Geschlechtsaktes.“ (Fuchs 1912 zit. n. Wicke 1998, S.135f.)

Die gedeutete Sexualisierung von Tanzkulturen wie dem Twostep oder dem Schütteltanz Shimmy und anderen Wackeltänzen ist auf die Differenz zwischen Tanzstilen in Europa und solchen, die ihren Ursprung in der afrikanischen Kultur finden, begründet. Wackeltänze wie Charleston und Shimmy symbolisierten für die damalige Gesellschaft den Inbegriff von Lust und Provokation. In der afrikanischen Tanzkultur wird aus der Mitte des Körpers heraus getanzt, die Bewegungsästhetik konzentriert sich stark auf Beckenbewegungen. Mit der zunehmenden Verbreitung der neuen Tanzstile änderte sich parallel dazu die Kleidungsmode, denn mit einer engen Korsettschnürung, wie sie für das 19. Jahrhundert üblich war – in dem der sanduhrförmige Frauenkörper idealisiert wurde – ließ sich schlecht auf die Musik einer Jazzband tanzen (vgl. Wicke 1998, S.138ff.). Die Musik der Jazzbands wird vom Schriftsteller Kurt Tucholsky Anfang der zwanziger Jahre als „unpathetische“ Alltagsmusik charakterisiert: „Sie arbeiten: es ist das krasseste Gegenteil von Romantik, was sie machen. Sie untermalen den Alltag.“ Der Jazz symbolisiert für Tucholsky eine Ausdrucksform der Realität der Industriegesellschaft, Jazz sei „verdammte real“ und wolle „nicht in das lichte Reich der Träume erheben“. (Tucholsky 1921 zit. n. Wicke 1998, S.151)

Ähnlich der Entwicklung nach dem Ersten Weltkrieg fand auch nach dem Zweiten Weltkrieg eine Welle der Befreiung und Wiederentdeckung des unterdrückten Körpers durch die Tanzkultur statt. Einige kleine Gruppen hatten trotz der nationalsozialistischen Verbote auch in der Zeit des Dritten Reiches ihre Musik- und Tanzbegeisterung nicht aufgegeben, so konnten beispielsweise die „Swing-Heinis“ heimlich organisiert weiter auf die diffamierte „Negermusik“ tanzen. In den Nachkriegsjahren wurde an die Vorkriegstradition des Jazz und Swing angeknüpft. In Großstädten wie Frankfurt, Düsseldorf und Berlin bildeten sich erneut Jazz-Clubs. Die Jugendkultur der Existentialisten – ein gemäßigtes Plagiat der amerikanischen Beatniks und der französischen Existentialisten und Lettristen – stellten neben der Rock'n'Roll-Bewegung einen signifikanten Jugendstil der 50er Jahre dar. Die Musik der „Exis“ war der Jazz, die bevorzugte Kleidung schwarz und als Treffpunkte wurden angesagte Jazzkeller oder Orte der Kunstszene gewählt. Obschon die Romane der Beat-Autoren – vor allem die deutsche Übersetzung des Kultbuches *On the road* von Jack Kerouac – von den „Exis“ verschlungen wurden, zeigten sich doch bezogen auf den Drogenkonsum und die anti-bürgerliche Einstellung große Unterschiede zu den Vorbildern (vgl. Krüger 1985,

S.143f.). Im Stil des Rock'n'Roll artikulierte sich ein Generationenkonflikt, der deutlich mehr zum Ausdruck brachte, als nur einen anderen Musik- und Kleidungs geschmack zwischen der Eltern- und Kindergeneration. Im Dritten Reich, das die Jugendlichen der 50er Jahre als Kinder erlebten, fand der Körper als durchtrainierter und gesunder Körper, als arischer Soldaten- oder Mutterkörper, seine Verwendung. Statt strenger Selbst- und Körperdisziplin sowie Verleugnung der individuellen Bedürfnisse setzte sich zunehmend in den Nachkriegsjahren der Wunsch nach mehr Autonomie, Lebensfreude und selbstbestimmter Körperlichkeit durch. Bereits Ende des Jahrzehnts machte sich die Aufbruchstimmung der Jugend bemerkbar, die ein Aufbegehren gegen die ältere Generation mit jugendkulturellen Mitteln – wie Mode, Musik und Tanz – darstellt. Beliebte Tänze dieser Zeit waren der Boogie-Woogie und seine salonfähige Weiterentwicklung zum Jive, der in den Tanzschulen gelehrt wurde, sowie der Jitterburg. In den USA war der Jitterburg (Zitterkäfer) bereits seit Ende der 30er *der* angesagte Tanzstil, in Deutschland sollte der Jitterburg erst in den 50er und 60er Jahren zum Rock'n'Roll getanzt werden. Es war ein schneller expressiver Tanzstil in Paarformation. Wenn man ihn sehr gut beherrschte, konnte man schwierige Figuren wie Sprünge und das Herumwirbeln der Partnerin integrieren. Beliebt war auch, die Frau von hinten durch die gespreizten Beine des männlichen Partners zu ziehen und in die Luft zu werfen. Die meisten Paare wählten jedoch gemäßigte Varianten des freien und körperbetonten Tanzstils. Gaststätten mit Musikbox, Kino, Konzert- und Tanzveranstaltungen wie privat organisierte Parties bildeten in den 50er Jahren den Bezugsrahmen der Rock'n'Roll- und Halbstarkenkultur. Im Gegensatz zu den männlich geprägten Halbstarkencliquen, in denen patriarchalische Strukturen vorherrschten und die dem Moped oder (weniger häufig) dem Motorrad einen Kultstatus beimaßen, konnten im Rock'n'Roll Mädchen wie Jungen gleichermaßen im expressiven Tanzstil ohne genormte, feste Regeln den eigenen Körper lustvoll erfahren. Körpererfahrung und Körperinszenierung jenseits der Normierung und Steifheit war auf der Rock'n'Roll-Tanzfläche zu finden. Dem lustvolleren Spiel mit der Körperlichkeit der Jungen stand die Körperverleugnung der Elterngeneration gegenüber, Körpernähe ersetzte deren Körperdistanz. Die Körperfeindlichkeit der Kriegsära wurde mit der Wiedererkennung einer positiv besetzten Körperlichkeit und einem aufkommenden Lebenshunger durch die Tanzkultur der Großstädte im Nachkriegsdeutschland abgelöst. Viele Jugendliche wollten in der Nachkriegszeit mehr als die Werte der Wiederaufbaujahre wie Fleiß und Sparsamkeit und materielle Güter versprechen konnten. Die Halbstarken rebellierten symbolisch – auf jugendkulturelle Art – gegen die im Alltag erfahrene Enge.

Aus dem soldatischen Körperideal wurde das der Lässigkeit und der *Coolness*, aus dem starren Körper wurde der wiederbelebte tanzende Körper. Doch ein intensiver körperlicher Selbsterfahrungsprozeß und eine im Tanz kreierte Mann-Frau-Erotik auf den hämmernden Rhythmus des Rock'n'Roll bedeutete keineswegs, daß diese auch tatsächlich ausgelebt worden wäre. Vor allem die weibliche Sexualität wurde weiterhin unterdrückt gehalten, „ordentliche“ Mädchen nahmen an Halbstarken-Konzerten von Rock'n'Roll-Heroen wie Bill Haley⁴¹¹ nicht teil. Von den damaligen Medien und kritischen Beobachtern als obszön etikettiert, den Moralverfall der Jugend verkündend, erscheint aus heutiger Sicht der Rock'n'Roll vergleichsweise harmlos, wenngleich er die Wiederentdeckung des Körpers nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges symbolisiert und die Tabuisierung des Körpers ein weiteres Stück auflösen konnte.

Die 60er Jahre waren stark durch die Studentenbewegung⁴¹² und ein neues Verständnis von Alltagskultur, Körper und Kunst geprägt. Nacktheit und Freizügigkeit, die in den 50er Jahren nicht denkbar gewesen wären, hielten in den 60er Jahren Einzug in den Alltag.⁴¹³ Die Wochenzeitschrift *Der Spiegel* widmete 1967 eine Ausgabe der „übertriebenen Generation“ und berichtete von einem in Frankfurt von deutschen Schülern organisierten Kongreß, der die „Einführung eines Spezialunterrichts über Verhütungsmittel, die Bereitstellung von Anti-Baby-Pillen für geschlechtsreife Schülerinnen und den Abbau der Diskriminierung der sexuellen Betätigung von Schülern durch die Schulautorität“ forderte (vgl. *Der Spiegel* Nr.41/1967, S.154). Die Anti-Baby-Pille trug dazu bei, daß Sexualität ein Stück unbeschwerter und freier gelebt werden konnte, wenn auch das Stigma des gefallenen Mädchens daneben ungebrochen weiterexistierte. Der jugendkulturelle Protest Ende der 60er Jahre äußerte sich nicht mehr allein im Ausdrucksmedium Musik und Tanz wie noch zehn Jahre zuvor in der Halbstarkenkultur und im Rock'n'Roll. Mit der Studentenbewegung begann ein Prozeß des Umdenkens sowie der Artikulation gesamtgesellschaftlicher Fragestellungen.

⁴¹¹ Bill Haley und Elvis Presley waren die führenden musikalischen Vertreter, James Dean und Marlon Brando die cineastischen Vorbilder der neuentdeckten Körperlichkeit der Rock'n'Roll-Kultur. Peter Krauss und Conny Froboess stellten die harmloseren Varianten der Deutsch-Rock'n'Roller dar.

⁴¹² Die Internationale Studentenbewegung und der Mai-Aufstand im Protestjahr 1968, das in der Folge als Hauptjahr für eine ganze Generation stehen sollte, wurden bereits im Rahmen des Kapitels über die Lettristen und Situationisten thematisiert (vgl. Kap. 8.2).

⁴¹³ In der Öffentlichkeit der 50er Jahre konnte beispielsweise Hildegard Knef Aufsehen erregen, weil sie in einem Film „oben ohne“ zu sehen war. In den 60ern hatten Erotik- und Sexfilmchen Hochkonjunktur, so trug vor allen Dingen Oswald Kolle mit seinen Aufklärungsfilmen zu einer Entmystifizierung der menschlichen Sexualität bei. Von einer „Sexwelle“ – in Analogie zu den Konsumwellen der 50er Jahre wie der Reisewelle und der Freßwelle – zu sprechen, erscheint übertrieben, dennoch, die mittlerweile längst übliche Sexualisierung der Medien und das Prinzip der Verkaufssteigerung für Kühlschränke, Autos und Urlaubsreisen durch Aufnahmen freizügiger Blondinen hielt in dieser Zeit Einzug in die Alltagskultur.

Alles wurde fortan im Kontext politischer Theorie diskutiert, endlich sollten auch die Frauenfrage und die Ausgestaltung des Geschlechterverhältnisses neu bedacht werden. Es etablierten sich „Weiberräte“ als Vorläufer der Frauenbewegung der nachfolgenden Jahrzehnte, das Bewußtsein wurde geschaffen, daß sich politische Frage und Sexualität nicht trennen lassen, der Körper wurde – nun auch auf einer bewußten Ebene – zum Politikum.

Musik und Jugendkultur der 60er Jahre zeichneten sich bereits durch das Merkmal der Vielfalt aus. Aus den Halbstarkencliquen wurden Rocker. Mods, Skins und Teds stellten kleinere jugendkulturelle Bewegungen dar. Neben rebellierenden Studenten suchten die ab Mitte bis Ende der 60er vorfindbaren Jugendkulturen der Gammler, Provos, Hippies, Happeners, Yippies als Einzelbewegungen jeweils nach Alternativen zu herkömmlichen Lebenskonzeptionen der vorgefundenen Gesellschaft. Sie drückten in ihrer Suchbewegung symbolischen und/oder aktiven Widerstand und Protest gegen den Sozialisierungsprozeß dieser Gesellschaft und damit den Wunsch nach sozialer Veränderung in unterschiedlicher Akzentuierung aus (vgl. Hollstein 1969, S.11). Häufig wird der Eindruck erweckt, die 60er seien ausschließlich von Studentenbewegung, Vietnamverweigerung und revolutionären Parolen gekennzeichnet. Vieles davon ist jedoch Mythos bzw. trifft nur auf eine spezifische Teilmenge zu. Die Mehrheit der Jugendlichen zählte nicht zu den „politischen“ Jugendbewegungen, war jedoch interessiert an Musik und Tanz. Die Beat-Musik, die als Fortsetzung des Rock'n'Roll in Kellerclubs britischer Arbeiterstädte Anfang der 60er entstand, schwappte mit der wohl bekanntesten Beat-Band, den Beatles⁴¹⁴, schnell von England nach Deutschland über. Beat-Musik mußte laut gespielt werden, der Grundschatz – der Beat – gab der Musik ihre spezifische Struktur. Getanzt wurden darauf die Beat- als Weiterführung der Twist-Tänze. Der Twist zeigte bereits den Zusammenhang zwischen Tanz und narzißtischer Selbstdarstellung, wie er sich in einer ausgeprägten Form beim heutigen Raven findet. Getanzt wurde ohne direkten Partnerbezug, es ging vielmehr um den eigenen Körperausdruck im Tanz. Die Beatles experimentierten – wie auch viele andere Bands – bereits ab Mitte der 60er Jahre mit moderner Technologie im Bereich der Musik. Aus der bisherigen Ein- oder Zweispurtechnik der Aufnahme entstand die verbesserte Vierspurtechnik, die Perfektionierung der technischen Aufzeichnungssysteme machte den Live-Auftritt im gleichen Zuge zunehmend unwichtig.

⁴¹⁴ Die Beatles, die 1955 vom 15-jährigen John Lennon als Schülerband unter dem Namen *Quarrymen* gegründet wurde und bis zum großen Erfolg mit *She Loves You* 1963 jahrelang durch kleine Clubs tingelten und danach sogar vor der königlichen Familie spielen durften, waren das große Vorbild für die zahllosen Beatbands, die sich überall formierten.

Die amerikanische „Flower Power“-Bewegung, vor allem das „Hippie-San Francisco“ in den Jahren 1965 bis 1967, markierte gleichzeitig Beginn und Höhepunkt einer Bewegung, die sich ausgehend von den USA in Europa ausbreiten und in einer Art Urahnenschaft von allen nachfolgenden Jugendkulturen zitiert werden sollte. Im Hippie-Stil stand das Musikhören im Vordergrund, sie zu empfinden war weitaus wichtiger als der körperliche Ausdruck im Tanz. Die Hippies bevorzugten die Musik, die sich mit den wichtigen Aspekten ihrer Kultur auseinandersetzte und entwickelten diese weiter. Vor allem Liedtexte⁴¹⁵, die von Drogen handelten, waren angesagt, beispielsweise Songs wie *White Rabbit*, *I Can Hear the Grass Growing*, *Strawberry Fields Forever* und *Stg. Peppers Lonely Hearts Club Band*. Wie Paul Willis in seiner Studie *Profane Culture*⁴¹⁶ illustrativ darstellt, wurde Musik bei den Hippies laut gespielt, um das Erleben des Zuhörens zu steigern, „bis zu dem Punkt [...], an dem der Brustkorb und das Trommelfell vibrieren, und um alle anderen Stimuli auszuschalten.“ Der Hippie-Stil drückte sich kaum durch autonome körperliche Bewegung aus. Wenn getanzt wurde, dann möglichst „freaky“, eine Art „verrückter Tanzstil“. Relativ unwichtig war das Tanzen an sich, das Zuhören der Musik stand eindeutig im Vordergrund. Der Rhythmus, der Beat, wurde in erster Linie nicht als Ermunterung zum Tanzen angesehen, sondern war ein Mittel, „um intellektuelle Aufmerksamkeit zu erzeugen.“ (Willis 1981, S.197)

Die Popmusik der Gegenwart entwickelte sich in den letzten drei Dekaden durch eine Verbesserung der technischen Möglichkeiten, durch Innovation im Bereich der Musiktechnologie. *Pink Floyd*, die ab Mitte der 60er Jahre als britische Hippie-Band begannen, und die deutsche Band *Kraftwerk* gelten als die großen Musikingenieure bzw. technologischen Avantgardisten der Popmusik und damit als Urahren der Techno-Culture. Die Popband *Pink Floyd* nutzte schon früh die innovative Technologie für die Verzerrung und Bearbeitung der Klänge optimal aus und integrierte das Mischpult als „fünftes Instrument“. Damit hatten sie – wie es Ulf Poschardt in *DJ-Culture*⁴¹⁷ ausdrückt – „den Rest der Welt [bereits] Mitte der 60er Jahre technisch und aufgrund dessen auch ästhetisch überholt.“ (Poschardt 1995, S.360) Auf dem Cover ihrer Platte *The Dark Side of the Moon* wurde in Folge der optimalen Ausnutzung und Anwendung der modernen Technik als Dank an die benutzten Synthesizer das Kürzel VCS3 auf der Besetzungsliste auf-

⁴¹⁵ Die Thematik in den Liedern machte damit eine Wandlung durch. Themen wie Liebe und emotionale Beziehungen nahmen nicht mehr die erste Stelle ein.

⁴¹⁶ Der zum *Center for Contemporary Cultural Studies* gehörende Paul Willis legte mit *Profane Culture – Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur* auf der Basis einer 1969/70 durchgeführten mehrmonatigen teilnehmenden Beobachtung eine empirisch und theoretisch fundierte Analyse des Hippie- und des Rocker-Stils vor.

⁴¹⁷ Poschardt, U.: *DJ-Culture*. Hamburg 1995.

geführt (vgl. ebd.). Die in der Musik der Techno-Bewegung propagierten Prinzipien knüpfen ebenfalls an den gesamten sogenannten *Krautrock* – die führende deutsche Musik der 70er – an.

Eine weitere Quelle der Techno-Culture stellt die Disco-Culture dar, die neben dem Punk zur wichtigsten Jugendkultur der 70er zählt. Im Disco-Stil erfuhr der tanzende Körper ein Revival. Der Disco-Stil stellte anfänglich eine Bewegung „von unten“ dar, entstanden in Nischen für Homosexuelle innerhalb einer repressiven Dominanzkultur. In den amerikanischen Schwulendiscos vor der Aids-Zeit, in denen freie Körperlichkeit inszeniert und hemmungslos getanzt werden konnte, wurde die Disco-Musik als DJ-Stilart am Turntable, dem Plattenspieler, erfunden. Disco steht damit als Vorläufer für die Musikrichtungen HipHop, Techno und House. Der modische Disco-Tanzstil war der sogenannte Hustle, aber auch noch der Twist (vgl. ebd., S.119). Von den USA aus – vom dortigen subkulturellen Milieu der Homosexuellen der Großstädte – entwickelte sich Disco ab Mitte der 70er Jahre zum Euro-Disco.⁴¹⁸ Die Subkulturströmung breitete sich schnell zum Mainstream aus, das Motto des energievollen Tanzens blieb jedoch gleich. Die typischen Drogen der Disco-Szene waren Speed, Kokain, Cannabis und LSD. Im Zuge des „Disco-Fiebers“ bis Ende der 70er fanden viele Elemente der Subkultur der Schwulen Eingang in den Mainstream. Die Techno- Housebewegung bezieht sich sowohl musikalisch als auch in der Körperbetonung auf die Club-Szene der 70er Jahre. Das Zusammenspiel von Musik, Drogen, Glitzer-Mode und inszenierter Körperlichkeit findet seine direkte Fortführung im House-Stil der Gegenwart. Der House-Stil wird in Anlehnung an den Vorläufer als der „neue“ Disco-Sound bezeichnet und stellt somit die direkte Fortsetzung des alten Underground-Disco-Stils dar. Anfang der achtziger Jahre wurde in Chicago im (halb-) legalen Club *Warehouse* – einer alten Lagerhalle – von innovativen DJ-Musikern der nach ihm benannte House-Stil kreiert, eine Musik, die von den Tanzenden begeistert aufgenommen und mit „music plaid in that *house*“ beschrieben wurde. Der Detroitier Juan Atkins, der 1981 die Band *Cybotron* gründete, gehört zu den ersten DJ-Produzenten der neuen Bewegung. Gemeinsam mit Richard Davis, der sich *3070* nannte, entwickelten sie unter dem Namen *Cybotron* den Elektro-Stil.⁴¹⁹ 1985 erschien deren Single *Techno City* und gab damit der neuen Musik ihren Namen.

⁴¹⁸ Die Disco-Welle schwappte sehr schnell nach Deutschland über, die Disco-Queen Donna Summer hatte in Deutschland ihre Haupterfolge, wie beispielsweise *Love to Love You, Baby*.

⁴¹⁹ Abkürzung für Elektronische Musik oder Electronic Music.

Ab 1988 bildeten sich in Europa ausgehend vom amerikanischen Detroit-Techno und dem Chicagoer *Warehouse*-Sound verschiedene Techno-Substile wie House⁴²⁰, Acid House, Jungle⁴²¹, Drum'n'Bass, Goa⁴²², Hardtrance, Gabber⁴²³, Trance⁴²⁴, TripHop, Ambient⁴²⁵, Tekkno-Hardcore⁴²⁶ und Dancefloor-Techno⁴²⁷, um die wichtigsten zu nennen. Die Club-Culture ist abhängig von dem jeweiligen Club und kann stark variieren. Die gegenwärtige Club-Szene ist sehr ausdifferenziert, jeder Club, der etwas auf sich hält, und diesen Anspruch findet man innerhalb der Techno-Culture mehrheitlich vor, grenzt sich zum nächsten ab. So zieht beispielsweise ein Club, in dem vorrangig House-Stil gespielt wird, ein bestimmtes Club-Publikum an, da die House-Culture sich in der direkten Traditionslinie der Disco-Culture begreift. Aber selbst innerhalb der House-Clubs findet eine Ausdifferenzierung statt. Es gibt sowohl Clubs der traditionellen heterosexuellen Nightclubszene, die als Droge eher Kokain als Ecstasy⁴²⁸ konsumiert und bei einem Discobesuch primär „Balzrituale“ ausleben möchte, als auch Clubs, in denen sich Homosexuelle treffen, als Ort, an dem sie ihre Körperlichkeit ausleben und inszenieren können. Die Eventkultur des Rave – ob in alten Industrieruinen oder in großen Veranstaltungs- und Mehrzweckhallen – vereinte die bislang getrennten musikalischen Linien der minimalistischen Techno-Produktionen (wie dem Detroit-Techno) und der Housemusik der Clubs zur körperbetonten Gemeinschaftserfahrung, dem Rave.

⁴²⁰ House oder auch Techno-House ist weicher, souliger und mit Gesangslinien versehen, während andere Substile sich weitgehend durch Textfreiheit auszeichnen.

⁴²¹ House und Techno-Musik, angereichert mit Elementen aus Reggae, Classic Soul oder Ragga.

⁴²² Drum'n'Bass stellt die Fortsetzung des Jungle dar. Die Substile Goa und Jungle drücken sowohl musikalisch als auch in ihren Bezeichnungen eine Nähe zu archaischen Rhythmen aus.

⁴²³ Gabber-Techno stellt mit ca. 250 Beats (Schlägen) pro Minute die schnellste Variante dar. „Gabber“ wird vom holländischen Gabba abgeleitet, was soviel wie Kumpel bedeutet.

⁴²⁴ Trance oder auch Techno-Trance zeichnet sich durch eine stringente Monotonie aus, die mit zunehmender Dauer ein hypnotisches, beinahe spirituelles Eigenleben bekommt und sich dadurch als Musik für den Chill-Out-Raum – der Ausruheraum auf jeder größeren Technoveranstaltung – besonders eignet.

⁴²⁵ Ähnlich dem Techno-Trance, eine Variante, die nahezu ohne Beats auskommt und sich durch endlose Zeitlupen-Schleifen voll ruhiger, schwebender, kosmischer Klänge auszeichnet, in die Naturgeräusche, beispielsweise Walgesang, einbezogen werden.

⁴²⁶ Je mehr „kkks“ im Wort vorkommen, desto schneller ist der Rhythmus, es handelt sich um einen eher hektischen und aggressiveren Techno-Beat.

⁴²⁷ Dancefloor-Techno oder Techno-Pop stellt die kommerzialisierteste Techno-Variante dar; einfache, eingängige Melodien-Samples werden dabei über einen Techno-Beat gelegt. Diese Form wird von den Insidern als „Kirmes-Techno“ oder „Deppentechno“ abgelehnt.

⁴²⁸ Auf die Bedeutung der Drogen für die Kultur wird in nachfolgenden Kapiteln eingegangen.

12.2 Die Inszenierung des erotischen Körpers

12.2.1 Körper und soziale Erfahrung

Eine Auseinandersetzung mit Tanz bedeutet stets eine Analyse eines komplexen Bezugssystems. Norbert Elias zeigte in seiner Zivilisationsanalyse bereits deutlich die Korrespondenz zwischen Veränderungen in der Gesellschaft und körperlichen Veränderungen bzw. Verhaltensänderungen wie zunehmende Triebkontrolle und wachsendes Schamgefühl. Der Körper wird im Verlaufe des Zivilisationsprozesses zu einem restringierten Ausdrucksmedium, der natürliche oder freie Ausdruck wird immer mehr reduziert und gesellschaftlich determiniert.⁴²⁹ Im Tanz artikuliert sich deutlich die körperliche Selbstinszenierung der Tanzenden, der Tanz kann somit als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen stehen. So definiert Gabriele Klein in *FrauenKörperTanz*⁴³⁰ die Funktion des Tanzes als Sozialgeschichte menschlicher Körper, denn

„[e]ine von der Gesellschaftsgeschichte wie auch von der Körpergeschichte unabhängige Tanzgeschichte hat auf keiner Stufe des Zivilisationsprozesses existiert. [...] Die Ausprägungen des jeweiligen Zivilisationsstandes werden im Tanz aber nicht nur abgebildet oder gespiegelt. Vielmehr kündigen sich über das Medium des Körpers gleichzeitig gesellschaftliche Veränderungen an. Dies wird in Phasen gesellschaftlichen Aufbruchs besonders deutlich. In seiner Funktion als körperlich-affektives Ausdrucksmedium der Menschen wie auch als Ankündiger und Spiegelbild gesellschaftlicher Umwälzungen läßt sich der Tanz gleichzeitig als Produzent, Instrument und Resultat gesellschaftlicher Veränderungen charakterisieren.“ (Klein 1992, S.280)

Jede Tanzkultur ist Ausdruck ihrer Zeit, in ihr zeigt sich mehr als ein oberflächliches, künstlich erzeugtes Amüsement der Tanzenden, jeder populären Tanzkultur kommt eine spezifische gesellschaftliche Artikulationsfunktion zu. Tanz heißt immer auch Einübung in soziale Verhältnisse, Distanzverhältnisse und in die Konvention des Geschlechterverhaltens. In Tanzstilen des 19. Jahrhunderts, etwa dem Walzer oder dem Cancan, wurde eine soziale Codierung im Ausdruck der Körperhaltung und der Körpersprache deutlich, weibliches und männliches Rollenverhalten wurde in Tanzformen auf subtile Weise eindeutig modelliert (vgl. Wicke 1998, S.71). Die Cancan-Welle, die in den Pariser Amüsiertheatern ab 1870 entstand, sprengte die traditionelle Rolle der Frau als schwachem Geschlecht zumindest im Tanz. Dennoch, der Objektstatus der Frau wird gerade im Cancan nicht aufgehoben, sondern verstärkt, anständige Mädchen tanzten keinen Cancan, zeigten sich nicht auf eine solche Weise. *Der populäre Tanz im 19. Jahrhundert*

⁴²⁹ Vgl. Kap. 2.4.

⁴³⁰ Klein, G.: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Weinheim und Berlin 1992.

war der Walzer, nicht zuletzt aufgrund der guten Vermarktungsstrategien der Strauß-Walzer-Dynastie breitete sich der Wiener Walzer zur Massenkultur aus. Der Wiener Walzer spiegelt wie andere übliche Ballrituale im 19. Jahrhundert das Patriarchat und die hierarchische Rollenverteilung – sowohl in Bezug auf Geschlecht als auch bezogen auf die soziale Hierarchie – deutlich wider. Adolph Freiherr von Knigge verweist bereits im *Knigge* aus dem Jahre 1788 bezogen auf die Darstellungsfunktion des Gesellschaftstanzes auf die weitreichenden Konsequenzen für das Individuum als Teil des gesellschaftlichen Gefüges. So schreibt er:

„Ich habe bemerkt, daß man (dies ist besonders bei Damen der Fall) sich beim Tanze oft von einer nicht vorteilhaften Seite zeigt. Wenn das Blut in Wallung kommt, so ist die Vernunft nicht mehr Meister der Sinnlichkeit; verschiedene Arten von Temperamentsfehlern werden dann offenbar. Man sei also auf seiner Hut! Der Tanz versetzt uns in eine Art von Rausch, in welchem die Gemüter die Verstellung vergessen. – Wohl dem, der nichts zu verbergen hat! [...] Das Alles würde in der Tat nicht verdienen, daß man ein Wort darüber verlöre, wenn nicht in der heutigen Welt Mancher der Beobachtung oder Vernachlässigung solcher Kleinigkeiten sein zeitliches Glück oder Unglück verdankte.“ (Knigge 1788 zit. n. Wicke 1998, S.73f.)

Von jeher korrespondiert mit dem Tanzen Sinnlichkeit, die Lust am eigenen wie fremden Körper. So läßt sich die Erotisierung der populären Tanzmusik im 20. Jahrhundert vom Tango Anfang des Jahrhunderts, über den Rock'n'Roll der 50er Jahre bis zur Club-Culture der Gegenwart aufzeigen.

In der Tanzkultur zeigt sich – wie bereits die historischen Beispiele populärer Tanzbewegungen des 18. und 19. Jahrhunderts deutlich machen – prägnant die Funktion des Körpers als Kristallisationspunkt sozialer Erfahrung. Der Körper ist gleichsam individuell und gesellschaftlich determiniert, er ist stets auch klassen-, schichten- und geschlechtsspezifisches Ausdrucksmedium. Wie Pierre Bourdieu in *Die feinen Unterschiede*⁴³¹ ausführlich darstellt, artikuliert sich im Geschmack die gesellschaftliche Distinktion, der Körper dient hierbei als bevorzugtes Distinktionsmedium. Kleidung, Musik, Sportarten, Tänze und Eßgewohnheiten stellen allesamt kulturell determinierte Ausdrucksformen dar. Bourdieu versteht den Körper als Produkt und Medium sozialer Erfahrung, der Körper wird zum eigentlichen Bezugspunkt sozialer wie kultureller Praxis. Die Idee, den Körper als Ort der sozialen Erfahrung zu sehen, ist keineswegs neu. Die Rückwirkung gesellschaftlicher Verhältnisse auf den Körper und das Körperempfinden des Einzelnen wurde bereits ausführlich bei modernen Theoretikern wie Norbert Elias und Georg Simmel thematisiert. So beschreibt der Philosoph des letzten Fin de Siècle im

⁴³¹ Bourdieu, P.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (1979). Frankfurt/Main 1996. Vgl. Kap. 2.2.

Essay *Die Mode*⁴³² diese als Ausdruck einer dem Menschen innewohnenden Dualität, die das individuelle Handeln maßgeblich steuert. Nach Simmel entsteht die Kulturgeschichte einer Gesellschaft aus einem Kampf, einem steten Kompromiß

„[...] zwischen der Verschmelzung mit unserer sozialen Gruppe und der individuellen Heraushebung aus ihr [...]. Innerhalb der sozialen Verkörperung dieser Gegensätze wird die eine Seite derselben meistens von der psychologischen Tendenz zur Nachahmung getragen. Die *Nachahmung* könnte man als eine psychologische Vererbung bezeichnen, als den Übergang des Gruppenlebens in das individuelle Leben. Ihr Reiz ist zunächst der, daß sie uns ein zweckmäßiges und sinnvolles Tun auch da ermöglicht, wo nichts Persönliches und Schöpferisches auf den Plan tritt.“ (Simmel 1983, S.27, Hervorhebung im Original)

Das Individuum ist Kraft seiner Eigenschaft als duales Wesen in der Lage, seine „fragmentarische Wirklichkeit“ auf eine konstruktive Weise schöpferisch zu gestalten und eine „Einheit des Gesamtlebens“ herzustellen (vgl. ebd., S.26). Der für den Menschen charakteristische Dualismus findet sich in allen Facetten seines Lebens wieder, beispielsweise im Streben nach Freiheit und Bindung, Bewegung und Ruhe, Sehnsucht nach Sozialität und Individualität. Georg Simmel sieht in der Mode als Artikulationsform in erster Linie die Momente Nachahmung und Unterscheidung ausgedrückt, eine Feststellung, die nicht an Aussagekraft verloren hat, die sich auch in der Gegenwart auf die Bedeutung des Stils für das Individuum im Verhältnis zur sozialen Einheit übertragen läßt. Stil läßt sich als Integration der Elemente Zeichen, Symbol, Emblem, Ritual verstehen. Stil kann als *Bricolage*, als Stilbasterei, die eigenen Normen und eigenem ästhetischen Empfinden folgt, als bedeutungsvolle Abweichung und symbolischer Widerstand verstanden werden.⁴³³ Eine spezifische stilistische Präsentation verweist auf eine soziale Orientierung, auf einen spezifischen Habitus, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe. Der Körper als Zeichenträger (Kleidung, Haarfrisur, Accessoires, Sprache), ritualisierte Handlungen, die milieuspezifischen Interaktionsweisen und Symbole u.a. drücken die vielfältigen Aspekte der jugend(sub)kulturellen Alltagskultur aus.⁴³⁴ Heute ist das Potential an Stilisierungsobjekten unüberschaubar groß, jedoch führt erst die spezifische Objektauswahl zum kennzeichnenden Stil, die Jugend(sub)kultur definiert sich selbst durch Homologien und Beziehungen zu den gewählten Objekten. Stilschöpfung beinhaltet damit einen kreativen Akt der

⁴³² Simmel, G.: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays (1923). Berlin 1983.

⁴³³ Vgl. Ausführungen zu Claude Lévi-Strauss (Kap. 3.1) und zur Forschungstradition des *Centers for Contemporary Cultural Studies* (Kap. 1.1 und Kap. 16.2).

⁴³⁴ So können gruppenspezifische Rituale wie z.B. besondere Drogenrituale, der scheinbar sinnlose Austausch von Floskeln oder ein bestimmtes Emblem auf einem Konzertplakat mit der Methodik der teilnehmenden Beobachtung wie der Analyse von alltagsnahen Gruppengesprächen, die sich aus der aktiven teilnehmenden Beobachtung im Feld ergeben, erfaßt werden.

Entnahme von Objekten und Symbolen mit spezifisch innewohnender Bedeutung aus ihrem herkömmlichen Kontext zur Bildung eines neuen kohärenten Ganzen.

12.2.2 Techno-Ästhetik

Die Techno-Culture ist neben der Musik signifikant durch einen Modestil gekennzeichnet, in dem sich das Prinzip des Samplings wiederfindet, der Raver wird somit zur gesampelten Erscheinung. Die Parallele zwischen gesampelter Musik und gesampelter Kleidung als wichtiges Merkmal für die Szene zeigt sich auch deutlich in dem von Birgit Richard beschriebenen Prinzip der Schichtung, das unter anderem in der Mode als „Layering“ bekannt ist und indiziert, daß mehrere Lagen an Kleidung übereinander getragen werden. In der Szene wird häufig zwischen den verschiedenen Kleidungsstypen differenziert, so wird etwa von *Clubwear* (Club-Kleidung) und *Streetwear* (Straßenkleidung) gesprochen. Techno als Mode definieren zu wollen ist nicht leicht, da die Wirkung des Modebusiness groß ist und die Kleidung nicht immer unmittelbar die Zuordnung zu einem musikalischen Stil zuläßt. Außerdem gibt es neben der großen Anzahl der stilbewußt Gekleideten auch innerhalb dieses Partykultur-Lifestyles eher puristische Raver, bei denen Musik und Tanzen im Mittelpunkt stehen. Vieles von dem, was vor einigen Jahren extravagantes Styling für einen Clubabend oder Rave war, kann man heute unter der Zuordnung *Clubwear* in jedem größeren Geschäft kaufen. Durch eine kommerzielle Ausbreitung und Vereinnahmung des spezifischen *Clubwearstyles* wird der Kleidungsstil der Techno-Culture zunehmend zur gängigen Jugendmode unserer Tage. Es läßt sich jedoch insgesamt eine eher undogmatische Haltung feststellen, wengleich es so etwas wie einen Kleidungscode in der Techno-Culture, vor allem innerhalb der Substil-Zuordnung gibt. Es werden neben der kommerziell angebotenen *Clubwear*-Kleidung auch „exzentrischere“ und wildere Styling-Montagen gewagt.

„Also es gibt schon sowas wie ‘n House-Style oder so ‘ne Richtung so, weiß nich’ der Hang zum bißchen Trashigen und [...] das is’ wohl mit da drin so, vielleicht gehört das auch zusammen so. Aber es is’ auch so ‘ne Zeitgeistgeschichte so, würd’ ich mal behaupten. Anzihsachen sind ja auch immer Lifestyle so, also ich könnte eigentlich auch ‘n ganz normalen Pullover anziehen und, na ja mir die

Haare wieder umfärben und weiß nich', aber das gehört irgendwie auch mit dazu, find' ich schon. " (DJ Mick)⁴³⁵

In der Techno-Mode wird gleichfalls – wie bereits bei den Lettristen üblich⁴³⁶ – mit codierten Botschaften auf der Kleidung operiert, Codes wie beispielsweise *IST (International Stüssy Tribe)* können nur von Insidern verstanden werden bzw. nur sie geben diesen Buchstaben die Bedeutung, entweder dem Stüssy-Tribe zugehörig oder nicht zugehörig zu sein. Hatte die Lettristische Internationale noch die Idee, mit subversiven Parolen auf den Kleidern „die nichtsahnenden Agenten der spektakulären Warenökonomie aufs Korn“ zu nehmen, so sind die Stüssy-Klamotten längst Teil der Warenökonomie. (Marcus 1996, S.334) Dennoch ist auch in der Techno-Culture der Humor ein integraler Bestandteil der symbolischen Gesellschaftskritik. Ein Beispiel dafür ist die humorvolle Verfälschung von Werbe-Slogans bzw. Logos der Dominanzkultur. Das ironische Spiel mit Symbolen aus der Alltagskultur wird neben dem Styling auch in allen anderen Bereichen der Techno-Culture betrieben, zum Beispiel im Layout der Flyer⁴³⁷, in den Printmedien und in der Musik. Das Prinzip der bewußten Verfremdung und Kari- kierung von herkömmlichen Firmenlogos bzw. Schriftzügen als Aufdruck von T-Shirts findet jedoch nicht ausschließlich in der Techno-Mode eine Anwendung, sondern ist in sämtlichen Jugend-Stilen der Gegenwart vorfindbar. Für Paul Willis unterscheiden sich heutige Jugendkulturen von früheren gerade durch die Tatsache, daß sie bewußt Marken und kommerzielle Signets in ihre symbolische Arbeit miteinbinden und so ihre *Bricolage* um einige Variationen erweitern (vgl. Willis 1991, S.23). Die Stil-*Bricolage* der Techno-Culture wird in einer dynamischen Bewegung fortgeführt und neu codiert. Der Prozeß ist weder einseitig noch statisch, kommerziell angebotene Sampling können aufgegriffen oder zurückgewiesen werden. Die Techno-Mode besteht größtenteils aus einer Neuorganisation verschiedener Stil-Elemente und Einflüsse der letzten Jahrzehnte. Im sogenannten Retro-Stil werden bunte Hippie-Klamotten, Trainingsanzüge und Sportschuhe aus den 70ern, bunte Frisuren aus der Punktradition oder Glatze zusammengebracht. Bunt gefärbte Kurzhaarfrisuren haben eine lange Tradition. Sowohl Charles Baudelaire als auch die exzentrische Surrealistin Claude Cahun färbten sich ihre

⁴³⁵ Ich führte am 23.04.1997 ein dreistündiges Interview mit Mick, Jahrgang 1971, der seit dem Auszug bei seinen Eltern von Gelegenheitsjobs und vom DJ-ing – stets am Rande des Existenzminimums – lebt und eine künstlerische Karriere als DJ anstrebt. Das Gespräch fand in Micks Wohnung in Münster statt.

⁴³⁶ Vgl. Kap. 8, Abbildung 11.

⁴³⁷ Eine postmoderne Bezeichnung des alten Handzettels. Ursprünglich wurden damit – als schwarz-weiß Billigkopie – illegale Veranstaltungen angekündigt, heute gibt es kunstvolle Varianten.

Kurzhaarfrisuren zeitweise grün bzw. im Falle Cahuns, die ab ihrem 20. Lebensjahr ihre Haare färbte oder sich den Schädel gar kahl rasierte, blau, rosa, gold oder silber. Baudelaire und Cahun konnten in ihrer exzentrischen Selbstinszenierung in Bezug auf ihre bürgerliche Umwelt noch in jedem Falle mit Irritation oder Schokiertheit rechnen.⁴³⁸ Kahlrasierte oder extrem kurz geschorene wie bunt gefärbte Frisuren der Raver beiderlei Geschlechts sind gegenwärtig in allen Milieus und Altersgruppierungen verbreitet und haben längst ihren Schockcharakter verloren. Viele Jugendliche sind im Alltag unauffällig gekleidet und putzen sich dann für die entsprechenden Events, die Veranstaltungen im Techno-Bereich, am Wochenende heraus. Um mitzuhalten, muß man über ausreichendes ökonomisches Kapital verfügen, denn auch wenn viele Raver für den Betrachter ähnlich gekleidet sind, dient das Styling in erster Linie der Selbstvergewisserung der eigenen Individualität. Wie wichtig der richtige Szene-Look ist, bestätigte auch im Interview DJ Mick, der sich intensiv mit dem adäquaten Styling beschäftigt:

„Also ich würde mich schon eher als Ästhetin bezeichnen, ich achte halt auch auf Kleidung und solche Sachen halt so. Also [...] ich mag halt einfach so extravagante Sachen so und die trag' ich halt dann auch und ich hab' damit auch keine Probleme so. Ich mach' [...] das schon seit ich denken kann so, such' mir halt merkwürdige Sachen aus dem Kleiderschrank aus und kombinier' die miteinander [...].“ (DJ Mick)

Im Styling der Raver kann teure Kleidung aus einem Edel-Szene-Laden mit einer alten Klamotte vom Flohmarkt kombiniert werden, vor allem der Discolook der 70er Jahre mit dessen Plateauschuhen und reflektierenden Glitzer- und Satinstoffen ist in der Szene sehr begehrt. Manche Styling-Montage erinnert an die futuristische Mode, wie sie Anfang des Jahrhunderts von den Avantgardisten propagiert wurde. Die Futuristen wollten ihre Ideen auch auf dem Feld der Mode verwirklicht sehen und forderten deshalb eine futuristische Kleidung, die „dynamisch, aggressiv, Anstoß erregend, schwebend leicht, heftig, fliegend, munter machend, fröhlich, illuminierend, phosphoreszierend, geschmückt mit elektrischen Lampen“ sein sollte. (Balla in: Schulenburg 1992, S.30) Die von den Futuristen propagierten glitzernden Stoffe finden sich Jahrzehnte später zuerst in der Disco, dann in der House- und Techno-Szene wieder. Paul Virilio, der seinen dromologischen Ansatz⁴³⁹ stets sehr weit faßt, verweist in seinen Texten immer wieder auf die Bedeutung von Helligkeit und die Funktion von reflektierenden metallenen Far-

⁴³⁸ Vgl. Kap. 7.

⁴³⁹ Vgl. Kap. 4.3.

ben in Bezug auf eine Intensitätssteigerung. Der helle oder angestrahlte Körper wirkt durch seine Transparenz und Sichtbarkeit verführerisch, „die Mode der gebleichten Haare und Lamé-Kleider, der spiegelnden Stoffe aus blinkenden Metallen“ kreierte ein Wesen, „das keine feste Form besitzt und so durchscheinend ist, als würde das Licht den Körper durchdringen.“ (Virilio 1986, S.60f.) Für Virilio muß ein Star für sein Publikum „leuchten“, gleichsam gehören für ihn Erotik und Helligkeit zusammen.

Parallel zur Ausbreitung des House- und Techno-Stils wurde auch das Outfit immer körperbetonter und aufreizender, die Miniröcke immer kürzer, die Stoffe immer durchsichtiger und die Stretchhosen immer gewagter. Tanzende Mädchen in Unterwäsche, Jungen in engen Radlerhosen und auch Bodies sind längst keine Seltenheit mehr. Die Lack- und Lederkleidung der Schwulenszene sowie auch Sado-Maso-Accessoires feierten Einzug in die Clubscene. Man zeigt gerne und häufig Haut, und diese ist oftmals mit Tätowierungen und Piercings geschmückt. Das Durchstechen des Nasenflügels, der Lippen, der Zunge, der Augenbrauen, Brustwarzen oder des Bauchnabels, um an diesen Stellen einen Ring oder einen Stecker zu tragen, ist von der anrühigen Körperpraxis stigmatisierter Subkulturen in den letzten Jahren zur populären kulturellen Praxis geworden. Tätowierung, Piercing wie Branding – eine Methode, die an die Brandmarkung von Tieren und Sklaven anknüpft – sind gleichzeitig Ausdruck einer Körperveränderung – im Sinne einer veränderten Ästhetik –, als auch einer Ästhetik der Selbstzerstörung, eine Variante postmoderner Autoaggression. Methoden aus archaischen Gesellschaften bekommen in den postmodernen Wohlstandsgesellschaften eine neue Funktion, die Selbstzerstörung wird lustvoll inszeniert und ästhetisiert. Zerstörung und Lust bilden die Kehrseite ein und derselben Medaille, der Spaß an der Selbstzerstörung ist gleichsam historisches Phänomen wie Ausdruck der gegenwärtigen Ära des „überreizten Menschen“.⁴⁴⁰ Die Ästhetik des Häßlichen und der Zerstörung wird heute in Video, Film und Musikclip verherrlicht, immer mehr Blut, immer mehr Gewalt, immer mehr obskure Gewaltphantasien werden in der Medienkultur umgesetzt. Kann in der Gewaltfaszination der surrealistischen Avantgarde⁴⁴¹ noch ein existentieller oder künstlerischer Antrieb – in der Form einer wie auch immer gearteten subversiven gesellschaftsverändernden Motivation – vermutet werden, so fehlt heute ein solcher Begründungszusammenhang, vielmehr kann unterstellt werden, daß die Faszination an Destruktion aus purer Lust und Langeweile geschieht.

⁴⁴⁰ Vgl. Ausführungen zu Virilios These der Überreizung des Menschen in vorangegangenen Kapiteln.

⁴⁴¹ Vgl. Kap. 7.4.

Neben dem Motiv der (lustvollen) Selbstzerstörung finden sich gleichfalls Zeichen des Krieges im populären Modestil. Ob auf klassischen Karnevalsanzügen, den jährlichen Paraden der homosexuellen Szene am *Christopher Street Day* oder auf der *Love Parade*, erstaunlich ist die ungebrochene Faszination an der Uniform. Das modische Spiel mit Kriegszeichen ist Teil der Stil-Bastelei der Raver, in die alte und neue Elemente, nutzlose und zweckmäßige Kleidungsstücke gleichermaßen integriert werden. So stehen neben den Zitaten des androgynen Discolooks in der Kleidungs-Montage Anleihen an Sportkleidung und an Uniformen wie Feuerwehrjacken, Polizeiuniformen, Müllabfuhrkleidung etc. gleichberechtigt nebeneinander. Bereits in Masken- und Kostümbällen des 18. Jahrhunderts bestand die Union aus Musik und Verkleidung, wie sie in den gegenwärtigen Straßenparaden signifikant auffällt. Die Inszenierung der anonymen Körperlichkeit unter der Verkleidung; das auf die Spitze getriebene Spiel mit dem Körper als Zeichenträger zeigt sich hier deutlich, wenngleich die damalige Bedeutung der Masken zur Verschleierung der Identität heute eine untergeordnete Rolle spielt.

Paul Virilio, der sich bezugnehmend auf die Mode mit der Bedeutung der Helligkeit und den reflektierenden Eigenschaften bestimmter Stoffe auseinandersetzt, interpretiert an anderer Stelle die Entwicklung und Funktion von Uniformen. So ist die Uniform seit ihrer Einführung sowohl Zeichen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe als auch Teil einer vielschichtigen Inszenierung, der abhängig davon, ob es sich um eine befriedete oder eine kriegerische Zeit handelt, ein unterschiedlicher gesellschaftlicher Prestigewert beigemessen wird. Die Parallelität der Mode zum Krieg wird gerade von Virilio hervorgehoben, für ihn geht die Entwicklung der Mode einher mit der Weiterentwicklung der Kriegsführung, (militärische) Mode, Schminken und körperliche Gewalt bilden damit einen Gesamtkomplex. Der Ursprung des Verkleidens liegt – folgen wir seiner Interpretation – in der Tarnung, im sich tarnenden Versteckspiel, der militärischen Maskerade zum Schutz der Truppen. Die Uniform dient dem Zweck der Inszenierung und der Verkleidung, die letztlich einer „Ästhetik des Verschwindens“ entspricht. Die Farbe der Uniform muß neutral sein, damit der Träger möglichst „unsichtbar“, gleichzeitig trotzdem unterscheidbar von den anderen „unsichtbaren“ Trägern bleibt, auf grelle Farben wird verzichtet, um die Sichtbarkeit der Soldaten zu vermindern. Die Tarnfarben Khaki und Grau bewirken demnach in ihrem Effekt eine Entkörperlichung des kämpfenden Menschen. Militärische Strategien beinhalten für Virilio zwangsläufig eine „Ästhetik des Verschwindens“, die der „Ästhetik der Geschwindigkeit“ verwandt ist. Für Virilio steht damit fest, daß das Schminken wie die Uniformierung der Soldaten eine Tarnung darstellt, die vordergründig als schön betrachtet werden kann, in Wahrheit jedoch tödlich ist.

Sein Transfer zum weiblichen Schminken, zum Make-up als Kriegsbemalung, erscheint jedoch etwas weit hergeholt: Der Krieger als *homme fatal* wird zum Vorbild der Frau, das militärische Schminken als Selbstschutz und „Vorspiel des Tötens“ eines Gegners wird von der Frau in das „Vorspiel der Liebe“ transformiert. Es handelt sich nach Virilio um einen Übertragungsprozeß, der letztlich nichts anders als die „Verführung durch den transvestierten Krieger“ und damit eine Form der Homosexualität darstellt, eine Homosexualität, die er als „Ursprung des Schönen“ deutet, eines „Schönen, das nur die erste Stufe einer den Körpern zugefügten Tortur darstellt, die über Schnitte, Stiche, Narben bis zu Verstümmelungen und Tod führt.“ (Virilio 1989, S.93)

12.2.3 Der tanzende Narziß

Tanz und sinnliches Erleben bilden von jeher eine zusammengehörige Erscheinungsform. Im Ausdrucksmedium Tanz spiegelt sich die Einheit von Körper und Geist wider, Tanzen dient dem ganzheitlichen Ausdruck und damit der sinnlichen Expression des Individuums. Die Erotikinszenierung ist – wie prototypisch bereits am Beispiel des Walzertanzens als der führenden Tanzkultur des 19. Jahrhunderts abgelesen werden kann – wesentlicher Bestandteil historischer wie aktueller populärer Tanzkultur. Der Tanz bietet sich auch im Techno idealiter an, „den vollständig beherrschten Körper öffentlich zur Schau zu stellen“, er stellt bestmöglich das Instrument zur „Selbstvergewisserung und Selbstdarstellung in einem“ dar. (Wicke 1998, S.74) Ebenfalls zeigen die medial vermittelten Bilder der *Love Parade* eine variantenreiche sexualisierte Körperinszenierung auf Musik.

Das üblicherweise ungleiche Verhältnis zwischen Tanzenden (Frauen) und herumstehenden observierenden Nichttanzenden (Männern) der „normalen“ Disco-Szene ist in der Techno-Szene, wenn man von einigen harten Substilvarianten wie dem schnellen, harten Gabber absieht, weitgehend aufgehoben. Sowohl Insider als auch Beobachter der Techno-Culture betonen stets die Tatsache, daß innerhalb der Rave-Szene eine gelebte Gleichheit, ein verwirklichtes Gemeinschaftsgefühl zwischen den Geschlechtern anstelle der alten „Aufreißermentalität“ auffindbar sei. In der Techno-Culture gibt es prinzipiell keine stereotypen Tanzrituale, es ist alles erlaubt und getanzt wird überall. Der Körper wird zelebriert, und jeder und jede kann sich hier den Freiraum nehmen, sich selbst zu inszenieren. In vielen Clubs gibt es Vortänzer, die sich auf einem Podest, manchmal sogar in einem Käfig, der über den Köpfen der Tanzenden an der Decke angebracht ist, zur Schau stellen.

Bewußt oder unbewußt gleichen sich die tanzenden Raver in ihrer Körperhaltung und Körpersprache einander an. Auch wenn das Tanzen nicht im herkömmlichen Sinne eine „Anbaggerfunktion“ innehat, so findet trotzdem eine körperliche Kommunikation unter den Tanzenden statt. Man lächelt sich an, übernimmt Tanzbewegungen von anderen. Der getanzte Dialog der Körper kann auf eine unverbindliche Weise aufgenommen und abgebrochen werden. Der Raver nutzt die Möglichkeit einer körperbewußten Selbstinszenierung im Spiegel der anderen, die sinnliche Erfahrung und der Selbstgenuß am eignen Körper wird durch den kollektiven Tanzrausch verstärkt. Innerhalb der Techno-Culture wird Sinnlichkeit und Sexualität inszeniert und zelebriert, ohne jedoch eindeutig auf das Ziel der Vollstreckung des Sexualaktes angelegt zu sein, vielmehr handelt es sich hierbei um ein Spiel. Das Gruppenritual Rave kann metaphorisch als Erotik des Spiels oder Spiel der Erotik bezeichnet werden.

Durch den Konsum der Szenedroge Ecstasy wird zwar ein stundenlanges, pausenloses und sexuell-aufgeladenes Tanzen ermöglicht und der Körper als Powermaschine an seine Leistungsgrenzen gebracht, doch hat Ecstasy keine sexuell stimulierende, sondern eine dämpfende Wirkung auf den Organismus. Körperkult und stilechtes Outfit, gekoppelt mit dem individuellen Tanzstil, sind wichtig, um eine erotische Stimmung zu erzeugen, es besteht hier jedoch der Zwang zur Perfektion und die Angst vor realer Nähe und vor allem vor Gesichtsverlust. Die perfekte Inszenierung darf nicht durch menschliche Störfälle unterbrochen werden. Für den Raver impliziert der Tanz eine narzißtische Aufführung, die in erster Linie auf Körperbeherrschung und Künstlichkeit beruht. Durch die Inszenierung des Körpers im Styling, durch das Zulegen eines perfekten Looks, soll gleichzeitig eine unverwechselbare eigene Identität geschaffen werden. So sieht Jean Baudrillard in den Strukturen eines kurzlebigen Augenblicks-Look und einer übertriebenen Inszenierung des Selbst letztlich gar die „Austreibung des Körpers“ verwirklicht. Baudrillard stellt für das Subjekt der Gegenwartsgesellschaft die These vom gesteuerten Narzißmus auf. Er knüpft in seinem Ansatz an Freuds Narzißmus-Begriff – dem libidinösen Ichtrieb – an und erweitert diesen, in dem er ihn ausdifferenziert und von einer Weiterentwicklung des primären Narzißmus zu einem gesteuerten Narzißmus, – einem Narzißmus im Zeichen des Wertes –, ausgeht:

„Es ist ein *gesteuerter* Narzißmus, eine gesteuerte und funktionale Überschätzung der Schönheit, die dazu dient, die Zeichen zur Geltung zu bringen und ihren Austausch zu sichern. Diese Selbstverführung hat nur den Anschein von Zweckfreiheit, in Wirklichkeit ist jedes Detail durch eine Norm für den optimalen Einsatz des Körpers auf dem Markt der Zeichen festgelegt. Welche Phantasmen auch immer die moderne Erotik in Umlauf bringt, sie wird von einer rationalen Wertökonomie reguliert, und darin besteht die ganze Differenz zum primären oder infantilen Narzißmus.“ (Baudrillard 1991, S.173f., Hervorhebung im Original)

Das Subjekt der Postmoderne im Sinne Baudrillards ist für die (auto)erotische Inszenierung seines Körpers selbst verantwortlich. Im „synthetischen Narzißmus“ geht es um eine Dekonstruktion des personalisierten Körpers im Hinblick auf ein funktionales kollektives Modell und einen kollektiven Eros, damit korrespondiert die „narzißtische Verführung“ des anderen. Den Inbegriff der Verkörperung der Autoerotik stellt für Baudrillard die Striptease-Tänzerin dar. Die Funktion des Striptease ist für ihn nicht – wie es auf den ersten Blick erscheint – die „rituelle Entblößung“, sondern die öffentliche Inszenierung des eigenen Körpers und der eigenen Erogenität:

„Die Starrheit des Blicks ist ein wesentliches Mittel der guten Striptease-Tänzerin. Man interpretiert ihn gewöhnlich als Distanzierungstechnik, als coolness, die die Grenzen dieser erotischen Situation abstecken soll. Ja und nein: der starre Blick, der nur das Verbot sichtbar machen sollte, würde genau damit den Striptease zu einer Art von repressivem Pornodrama machen. Aber der gute Striptease ist das nicht, die Beherrschtheit des Blicks ist keine gewollte Kälte [...]. Dieser Blick ist der neutralisierte Blick der autoerotischen Faszination, der Blick der Objekt/Frau, die sich selbst betrachtet und ihre weit geöffneten Augen in dieser Selbstbetrachtung verschlossen hat. Dies ist nicht die Folge eines zensierten Wunsches: es ist der Gipfel der Perfektion und Perversion. Es ist die Vollendung des ganzen sexuellen Systems, das die Frau nur dann so verführerisch und ganz sie selbst sein läßt, wenn sie es akzeptiert, zunächst *sich selbst* zu gefallen, wenn sie Gefallen daran findet, außer ihrem eigenen Bild keinen anderen Wunsch, keine Transzendenz zu kennen.“ (ebd. S.170, Hervorhebung im Original)

Kritisch muß hier angemerkt werden, daß Baudrillard – wie auch Sigmund Freud oder Georges Bataille – sich in seiner Analyse auf das Bild einer männlichen Sexualität stützt. Baudrillard bezieht sein Konzept der Verführung auf die Frau als autoerotisches Wesen, als Trägerin des Körperfetischismus, wengleich – wie im Falle männlicher Stripper wie den *California Dream Boys* und der männlichen wie weiblichen Raver – seine Aussagen geschlechtsübergreifenden Charakter haben. Die Inszenierung von Coolness und Erotik und die Spiegelung im Blick des Anderen hat in der körperbetonten Techno-Culture eine signifikante Bedeutung erlangt. Das spannungsgeladene Spiegeldrama und das Drama des unbefriedigten Begehrens, wie es im Narcissus-Mythos geschildert wird, erfährt im Raver neue Bezugspunkte. Das im ersten Teil dieser Arbeit dargestellte Subjektverständnis Jacques Lacans geht vom Spiegelstadium als „Matrix aller identifikatorischen Prozesse“ aus,

„[w]enn Lacan die Spiegelfixierung als das dominierende Moment der frühkindlichen Ichbildung beschreibt, so erschöpft sich dieser Prozeß keineswegs in dem Instrument Spiegel. Vielmehr steht der Spiegel als Modell für die Deskription einer imaginären Intersubjektivität. Er verdeutlicht den narzißtischen Charakter menschlicher Selbstfindung, insofern diese der Illusion des Eins-Sein-Wollens mit sich selbst als einem anderen unterliegt. Eine Anstrengung, die ebenso notwendig wie vergeblich bleibt.“ (Pagel 1989, S.33f.)

Das Subjekt kann sich durch Sprache konstituieren, in der Frage sucht der Sprechende die „Antwort des Anderen“. Analog ließe sich eine Suche nach dem Anderen im Tanz – als einer nicht sprachlichen Kommunikationsform – formulieren. Es kann hier die These aufgestellt werden, daß der Raver sein Spiegelbild in den perfekten Körpern der anderen Raver sucht und somit das narzißtische Begehren des Ravers nach sich selbst auf den anderen verlagert wird. „Der Träger des Blicks“ wird somit zum Anderen des Subjekts. In der Bespiegelung durch die anderen Tanzenden fühlt sich der einzelne Raver als Ganzes, als Einheit. Im Tanzkollektiv kann sich für einen begrenzten Moment die Sehnsucht nach Vollständigkeit, nach Integrität, erfüllen.

12.2.4 Body Image

Mit dem sozialwissenschaftlichen Terminus des *Body Image*, der der Baudrillard'schen Beschreibung des Looks ähnelt, läßt sich die Analyse körperlicher Prozesse, die zu den prägenden Erfahrungen in Pubertät und Adoleszenz gehören, um die Aspekte der Imagination und Spiegelung erweitern. Am *Body Image* bemessen postmoderne Jugendliche – wie die körperbetonten Raver – ihren individuellen Wert. Stand das Nacktsein in der Freikörperkultur im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts unter dem Motto „Nackt und Frei“, und wollten die Licht- und Sonnenkämpfer noch die neue Freiheit einleiten, so hat der *Sexy Body* der Raver, wie er auf der *Love Parade* gezeigt wird, keinen solchen Impetus mehr. Der nackte Körper ist längst aus dem Schlafzimmer – von Norbert Elias als „einem der ‚privatsten‘ und ‚intimsten‘ Bezirke des menschlichen Lebens“ bezeichnet – tanzend auf die öffentliche Bühne der Straße getreten. (Elias 1969, Bd.1, S.222) Natürlich war der sexuelle Körper immer Teil des öffentlichen Lebens, wie etwa die Geschichte der Prostitution deutlich zeigt, doch ist er erst mit dem Anliegen einer „sexuellen Befreiung“ in der Bewegung der 68er deutlich ins allgemeine Bewußtsein getreten. Dennoch: Hunderttausende Männer wie Frauen makellos gebräunt in Bikinis, knappsten Shorts, in Leder oder in Strapsen, den gepiercten Bauchnabel zeigend, viele oben ohne, manche nackt und bemalt von einem bunten Bodypainting, vereinzelt auch ganz nackt auf der Straße zu Techno-Beat tanzend, ist als Massenphänomen neu. Der nackte (makellose) Körper wird nicht mehr „hinter die Kulissen“ verbannt, sondern stolz zur Schau getragen. Bezogen auf seine Gegenwartsgesellschaft Mitte des Jahrhunderts stellte Norbert Elias bereits eine Tendenz der Lockerung innerhalb des einmal erreichten Niveaus der Schamgrenzen fest. Das Schamgefühl, das in Folge einer Verinnerlichung

gesellschaftlicher Erwartungen durch die Umwandlung einstiger Fremdzwänge in Selbstzwänge, entstand, unterliegt Transformationsprozessen. Die zunehmende Tabuisierung und Ausschließung des nackten Körpers und der Sexualität aus dem öffentlichen Raum seit dem Mittelalter, hat nach Elias die menschliche Zerrissenheit, den steten Kampf zwischen Wunsch nach freier Selbstverwirklichung und Triebentladung und gesellschaftliche Restriktion bzw. verinnerlichtem Selbstzwang zur Folge. Mit der fortschreitenden Zivilisation teilt sich das gesellschaftliche Leben immer stärker in „eine intime oder heimliche Sphäre und eine öffentliche Sphäre“, analog dazu entwickelt sich ein heimliches und ein öffentliches Verhalten des Individuums, eine Spaltung, die dem Individuum letztlich selbstverständlich wird, die es zur Gewohnheit verinnerlicht, die sich tief ins Unbewußte eingräbt. (ebd. S.262) Elias – und mit ihm Freud – geht von einem triebgesteuerten und gespaltenen Wesen aus, einem Menschen, der an seiner Kultur leidet und einen konstanten inneren Kampf auszutragen hat.⁴⁴² In der Gesellschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts haben das Bett und der Körper weitgehend die Bedeutung als „psychische Gefahrenzonen“ – so der Terminus von Elias – verloren. Doch mit einer Zunahme der sexuellen Selbstbestimmung und einer größeren Unabhängigkeit besonders der Frauen durch die Errungenschaften der letzten Jahrzehnte, allen voran die Bemühungen einer „sexuellen Revolution“ in den 60er Jahren, korrespondiert ebenfalls ein Mehr an Körperdisziplin. Auch in der Gegenwartsgesellschaft finden im Elias’schen Sinne Zivilisationsschübe – Veränderungen der Schamgrenze und Rationalisierungsschübe, die beide als Symptome für die Vor- und Langsicht der sozialen Existenz innerhalb der Gesellschaft stehen – statt. In postmodernen westlichen Zivilisationsgesellschaften ist für das Subjekt die Gefahr einer Bedrohung durch Gewalt von außen im Vergleich zu mittelalterlichen Gesellschaftsformen weitgehend gebannt. Aus der Gefahr, die vom Anderen ausging, ist die sublimere Variante der Furcht vor dem eigenen Versagen geworden. Der Elias’schen Diagnose einer zunehmenden Triebdämpfung, einer differenzierten Regelung der Affekte wie einer immer stärkeren Ausbildung einer Selbstzwangapparatur kommt auch gegenwärtig noch Gültigkeit zu, wenngleich sich die Kristallisationspunkte verschoben haben. Die gegenwärtigen Schamängste und Selbstzwangmechanismen beziehen sich nicht so sehr auf das Tabu eines nackten Körpers als auf das Tabu des nicht perfekten Körpers. Film und Werbung zeigen – und erzielen damit eine umsatzfördernde Wirkung – den unverhüllten, perfekt modellierten Körper.

⁴⁴² Vgl. Kap. 2.4 und Kap. 3.4.1.

Das Subjekt der Postmoderne muß heute in weiten Teilen nicht mehr mit Liebesverlust und Bestrafung rechnen, wenn es seinen nackten oder wenig verhüllten Körper zeigt. Doch Selbstzwang und gesellschaftlicher Kontrollmechanismus in bezug auf den Körper sind nicht verschwunden, sondern zeigen sich gegenteilig im neuen (subtileren) Gewand. Das Subjekt der Postmoderne wird von der permanenten Frage gequält: Bin ich ästhetisch genug? Schönheitsoperationen, Veränderungen am Körper durch die Methoden der Schönheitschirurgie und der Pharmaindustrie, Eßstörungen wie Bulimie und Magersucht bei jungen Mädchen und Frauen, aber auch zunehmend bei jungen Männern, autoaggressives Verhalten anstelle von Selbstakzeptanz und Körperakzeptanz sind die Auswirkungen dessen. Das *Body Image*, das Bild des Körpers, das das Subjekt über seinen Körper entwickelt, sein individuell imaginerter Körper steht in Abhängigkeit zum gesellschaftlichen Ideal. Die vermeintlich geltenden und durch die Medien transportierten Attraktivitätsvorstellungen und Körnernormierungen werden bewußt oder unbewußt übernommen, der perfekte (nackte) Körper als sexualisiertes Objekt der Begierde in der Werbung wird zur Sollgröße.⁴⁴³ Das Idealselbst sieht sich in einer coolen und erotisch-lasziven narzißtischen Erscheinung verkörpert, ist lässig, souverän und strebt nach immer mehr Perfektion und Künstlichkeit. Für den Pessimisten Baudrillard erscheint es aussichtslos, die Entfremdung des Selbst aufheben zu können, eine Wiederaneignung des Selbst und ein Begehren außerhalb des künstlichen Systems ist für ihn schlichtweg nicht mehr möglich. In der Simulationsgesellschaft hat sich die Funktion des Anderen verschoben und „[j]edermann hat sich und sein Begehren verteufelt gut im Griff.“ (Baudrillard 1992, S.191) Als Ausweg der verfahrenen Situation des Subjekts der Postmoderne bleibt nur der Vorstoß zum „Anderen des Anderen“, zur „radikalen Andersheit“, um die Entfremdung möglicherweise doch aufheben und damit Verführung und Begehren neu definieren zu können.

12.2.5 Androgynität und Transsexualität

In der Techno-Culture findet ein kreatives Spiel der Erotik statt, in das gleichfalls eine Auflösung der dualen Vorstellung von Mann oder Frau integriert wird. Der Wunsch nach Androgynität ist in keiner anderen Jugendkultur der Gegenwart so offensichtlich wie hier. Ein Grund ist sicherlich in der Tatsache zu sehen, daß die Dicso-Culture, auf die sich die Techno-Culture in ihrem Stil bezieht, in erster Li-

⁴⁴³ Nach neuesten Erkenntnissen wird jeder Mensch durch die Medien täglich circa vierzigmal mit Abbildungen des perfekten Körpers konfrontiert (vgl. DIE ZEIT, Nr. 46, 11.11.1999).

nie in der Homosexuellen-Szene, entstand. Die (jugend)kulturelle Inszenierung der Androgynität ist jedoch – wie bereits ausführlich dargestellt – kein neues Phänomen. Knabenhafte Mädchen, feminine junge Männer, homosexuelle wie heterosexuelle Männer, die sich erotisch inszenieren, all dies sind Erscheinungsformen des Androgynitätsmythos, der Suche nach dem dritten Geschlecht. Das Geschlecht ist wie der Körper in der Bedeutung für das Individuum sozial determiniert, das dritte Geschlecht integriert die Eigenschaften beider Geschlechter und impliziert die Aufhebung des Entweder-Oder-Denkens, zugunsten eines sowohl weiblich als auch männlich sein. Im Androgyn kommt es zur Auflösung einer kulturellen Determinierung als geschlechtliches Subjekt wahlweise männlicher oder weiblicher Prägung inklusive des kulturell geprägten Rollenverhaltens. Ein Blick zurück auf die Avantgarde des 20. Jahrhunderts macht deutlich, daß es sich hierbei um eine kontinuierliche kulturelle Auseinandersetzung und Entwicklung handelt. So beschreibt etwa die Futuristin de Saint-Point den Menschen des dritten Geschlechts im *Manifest der futuristischen Frau*⁴⁴⁴ mit Bezug auf den Übermenschen, wie er von Nietzsche im *Zarathustra* formuliert wurde, als „ein vollkommenes Wesen“, weil er „aus weiblichen und männlichen Elementen besteht“. Für sie ist ein „nur-männliches Individuum [...] ein Vieh; ein nur weibliches Individuum das Weibchen.“ (de Saint-Point 1912, S.92) Gleichfalls sprengte die spartenübergreifende surrealistische Künstlerin Claude Cahun in ihrer Biographie und ihrem Werk die Geschlechtergrenzen. Ihre Bilder der 20er und 30er Jahre nehmen bereits die postmoderne Diskussion über Identität und Subjektivität vorweg. Cahun kann als Prototyp der modernen Androgynität stehen, sie befand sich auf der kreativen Suche nach dem Nullzeichen, nach dem Nullgeschlecht. Damit ist nicht die Negation der Geschlechtlichkeit, vielmehr die Aufhebung der vermeintlich kontradiktorischen Opposition zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht gemeint. Eine geschlechtliche Identität wird im Androgyn zugunsten einer Mehrperspektivität aufgelöst, anstelle einer vermeintlich festen Identität, die sich auf ein Geschlecht bezieht, tritt die fragmentierte oder multiple Persönlichkeit (Ich bin viele) hervor, oder mit den Worten Claude Cahuns „Unter dieser Maske eine andere Maske“ (vgl. Weibel 1997, S.35f.). Cahun gehörte im Paris der Vorkriegszeit zu jenen schillernden Frauengestalten, die nach neuen Lebenskonzepten und Rollenmodellen suchten, die über ein halbes Jahrhundert später von der Mehrheitsgesellschaft immer noch nicht als gleichwertig anerkannt sind. In den 20er und 30er Jahren verkörperten auf dem Sektor der Kunst ebenfalls zahlreiche Tänzerinnen des modernen Bühnentanzes und der Wackeltänze den androgynen Ty-

⁴⁴⁴ Saint-Point, V. de: Manifest der futuristischen Frau (1912). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.91-95.

pus. So wurde Josephine Baker von den Medien ihrer Zeit gleichsam fasziniert wie irritiert wahrgenommen. Beispielsweise wurde nach der Premiere der *Revue Nègre* im Oktober 1925 im Pariser *Champs Élysée Théâtre* der Auftritt der Charleston-Tänzerin vor allem in bezug auf ihre androgyne und sexualisierte Selbstin-szenierung thematisiert:

„Ein Mann? Eine Frau? Die Lippen sich schwarz bemalt, die Haut bananenfarben, das ohnehin kurze Haar an den Schädel geklebt wie eine Kappe aus Kaviar. Ihre Stimme ist schrill, die ganze Person wird von ständigen Konvulsionen geschüttelt, der Körper windet sich wie eine Schlange [...], sie schießt, bläst die Backen auf, macht die unmöglichsten Verrenkungen, fällt in den Spagat und geht schließlich auf allen vieren ab, steifbeinig, den Hintern höher als den Kopf, wie eine junge Giraffe... Und schon ist sie wieder da, ungestüm wie ein One-Step; das ist keine Frau, das ist keine Tänzerin, das ist etwas so Undefinierbares und Unfaßbares wie die Musik, das Ektoplasma, wenn man so sagen darf, aller Klänge, die zu hören sind... Und dann das Finale... Dieser beispiellose unschickliche Tanz ist der Triumph der Geilheit, die Rückkehr zu den Sitten der Urzeit... die wortlose Aufforderung: Die Arme über dem Kopf erhoben, den Bauch vorgereckt und das Hinter-teil in frenetischer Bewegung. Josephine ist völlig nackt, bis auf einen kleinen Kranz aus blauen und roten Federn um die Hüften und einen zweiten um den Hals.“ (zit. n. Wicke 1998, S.144f.)

Bakers kurze Haare, die Uneindeutigkeit in der geschlechtlichen Zuordnung und ihr „unweibliches“ Benehmen sprengte das Rollenverständnis ihrer Zeit. Was heute auf Straßenparaden wie der *Love Parade* nicht mehr als ein amüsanter Anblick ist, in Discos längst spätestens seit den 70ern dazu gehört, stieß einige Jahrzehnte zuvor noch auf großes Unverständnis.

In der Historie der Jugendkultur nach dem Zweiten Weltkrieg wird das Motiv der Androgynität in vielen Stilen deutlich. Auch in den auf den ersten Blick rein männlich dominierten Jugendkulturen lassen sich Verweise auf androgynes Verhalten aufzeigen. Beispielsweise gab es im Halbstarkenstil neben der Inszenierung des coolen Machismus mit den Stilmitteln Lederjacke, Blue Jeans und Cowboy-Stiefeln den – der Tendenz nach – weiblichen Habitus, der Haarfrisur viel Aufmerksamkeit zu schenken, sie mit Haarcreme zu stylen, sich eine „Entenfrisur“ oder Elvis-Tolle zuzulegen und es überhaupt auf eine „unmännliche“ – bis zum Ohr – Länge wachsen zu lassen. Ein Ähnlichsein der filmischen Vorbilder wurde angestrebt, James Dean, Marlon Brando und Elvis Presley prägten ein „neues“ Idealbild des jungen Mannes. Sie inszenierten sich mit Männlichkeitsattributen und spielten gleichfalls mit dem „reizvollen Verhüllen und Enthüllen des Körpers“ in einem erotischen Spiel. (Maase 1992, S.121) Feminine Züge und das Spiel mit der Erotik prägten auch die Stile nachfolgender Jugendkulturen, beispielsweise die der Mods, Teds, Hippies und Popper.

Auf den ersten Blick scheinen die jungen Raverinnen der Gegenwartskultur Techno ein traditionelles Frauenbild weitgehend abzulehnen. Dies kann gleichsam als nicht verbal artikulierter Versuch, die vorhandene Geschlechterdifferenz auf-

zuheben, interpretiert werden. Obwohl das Verhältnis zwischen tanzenden Frauen und Männern innerhalb der Techno-Culture zahlenmäßig ausgewogen ist, haben es dennoch im Bereich des DJ-ings die weiblichen Künstler weiterhin schwer. Unter den Top-DJs sind – wie in vielen Bereichen der Gegenwartsgesellschaft, aber auch in den beschriebenen avantgardistischen Künstlergruppen – mehrheitlich Männer zu finden, auch wenn man beispielsweise in der Techno-Queen Marusha eine Vorzeige-DJane als Gegenbeispiel gefunden hat. Die Ideologieproduktion des offenen freien Geschlechterverhältnisses im Sinne eines postulierten *Love, Peace, Unity and Respect* steht im krassen Gegensatz zum männlich besetzten DJ-Kult. Damit wird letztlich die konventionelle Hierarchie auch in der Techno-Culture erneut reproduziert.

„Es scheint, glaube ich, weniger Frauen zu geben. Ich weiß auch nie, woran das liegt. Das sieht man ja erstmal [daran], wie schwer's erst mal Frauen hatten überhaupt so als Disc-Jockeys anzukommen. Es gibt ja vielleicht zehn zu hundert DJanes, obwohl es eigentlich völlig egal is', wer da Musik macht, Hauptsache die Ideen sin' gut und es kommt was rüber so.“ (DJ Mick)

In der Techno-Culture wird eine Gleichzeitigkeit von Körperzentriertheit, pseudo-sexueller Aufladung und Entsexualisierung des weiblichen und männlichen Körpers sichtbar. Auch kann in der Szene ein „neues“ Geschlechterverhältnis eingeübt werden. Männer können ihr traditionelles Männerverhalten ablegen, zärtlicher miteinander umgehen, heterosexuelle Männer stehen nicht unter dem immerwährenden „Anmachdruck“ und schwule Männer können mit wenig Klamotten am Leib ihre Körperlichkeit freier erfahren, können ihre „weibliche“ Seite im geschützten Raum ausprobieren.

Jean Baudrillard charakterisiert in *Transparenz des Bösen*⁴⁴⁵ die Androgynie als künstliche Wesensart, als „eine Art mystische Prothese und künstliche Maschine, die uns dank ihrer Vollkommenheit zugleich vom Sex wie von der Ästhetik befreit.“ (Baudrillard 1992, S.29) Der Körper wird nicht mehr nur zu einer Ressource der Selbstinszenierung und narzißtischen Lustmaximierung, er steht gleichfalls für eine Perfektion des Künstlichen wie der Geschlechtsneutralität und dem Spiel mit multiplen Identitäten. Dem transsexuellen Menschen Baudrillards entspricht hierbei der „überreizte Mensch“ Virilios. Pop-Ikonen der letzten Jahrzehnte wie Andy Warhol, David Bowie und Prince spielen allesamt mit der Künstlichkeit des Androgyns, allen voran Michel Jackson, der nur wenig Verweise auf seinen ur-

⁴⁴⁵ Baudrillard, J.: *Transparenz des Bösen* (1978). Berlin 1992.

sprünglichen, den natürlichen *Body* duldet, stattdessen seinen Körper wie ein Instrument gebraucht. Baudrillard macht gleichfalls auf die versöhnenden Eigenschaften aufmerksam, die in der Perfektion Jacksons als künstliches, androgynes Wesen zum Ausdruck gebracht werden:

„[...] Michael Jackson [hat] sich das Gesicht [...] neumachen lassen, die Haare entkrausen, die Haut aufhellen, kurz, daß er sich feinsäuberlich aufgebaut hat: das macht ihn zu einem unschuldigen und reinen Kind – zu einem künstlichen androgynen Fabelwesen, das besser als Christus über die Welt regieren und sie versöhnen kann, da es besser ist als ein Gotteskind: ein Prothesenkind, ein Embryo aller erträumten Mutationsformen, die uns von der Rasse und dem Geschlecht erlösen.“ (ebd. S.28f.)

Statt des alten Unterdrückungsverbotens der Sexualität herrscht für Baudrillard gegenwärtig eine „Strategie der Austreibung des Körpers durch die Zeichen des Geschlechts, der Austreibung des Begehrens durch seine übertriebene Inszenierung“ vor, die in ihrer Wirkung sehr viel effektiver sei. (ebd. S.30) Auf der Ebene des Körpers findet eine Transfiguration statt, aus dem früheren Körper wird der „Körper der Metamorphose“, der Körper befindet sich nun im Zustand der Transsexualität, der aufgelösten Geschlechterdifferenz. Der Baudrillardsche Terminus der Transsexualität verläßt den Bereich der Sexualität, er verweist vielmehr – analog seiner Begriffe der Transpolitik, der Transökonomie und der Transästhetik – als Zeitdiagnose auf die Auflösung jeder Differenz und Unterscheidbarkeit. Für ihn haben sich insbesondere nach 1968 die Auflösungstendenzen beschleunigt, denn, wenn alles politisch geworden ist, ist nichts politisch mehr, wenn alles sexualisiert wird, ist die Sexualität längst verschwunden. Die Metapher der Transsexualität sprengt jeden Rahmen eines begrenzten Bezuges zu Körper und Geschlechtlichkeit, sie beschreibt vielmehr einen kategorialen Zustand, in dem sich die Gegenwartsgesellschaft insgesamt befindet. Die „sexuelle Revolution“ wird bei Baudrillard zur Vorstufe zum Transsexuellen, sie stellt jedoch nicht mehr als eine Übergangsphase dar. Anstelle einer „gattungsmäßigen und sexuellen Identität“ findet sich das Subjekt der Postmoderne als Teil einer freien Zirkulation der Zeichen,

„[s]o sind wir [alle] Transsexuelle geworden. Wie wir Transpolitische geworden sind, politisch indifferente und undifferenzierte, androgyn und hermaphroditische Wesen, die sich die widersprüchlichsten Ideologien reingezogen haben, sie verdaut und wieder von sich gegeben haben und nunmehr Masken tragen und in ihrem Kopf vielleicht ohne ihr Wissen Transis des Politischen geworden sind.“ (ebd. S.32)

12.3 Der hypnotische Tanz

12.3.1 Tanz und Ritual

Wurde die Tanzjugendkultur des Rock'n'Roll in den Medien mit Tanzexzessen des Mittelalters verglichen, so wird die heutige Tanzkultur der Techno-Culture direkt mit archaischen Ritualen gleichgesetzt. Ein möglicher spiritueller Hintergrund kann durchaus in der Parallelität zwischen einigen Substil-Varianten der Techno-Culture und archaischen Ausdrucksformen konstruiert werden. Gemeinsames Merkmal von beatbetonter Techno-Musik und Trommelmusik sind der Tanz als Medium der Ekstase und der Trance. Weiterhin finden sich spezifische Drogen-Rituale; auch können Analogien zum Tanz der Derwische und zum Dionysos-Kult gefunden werden. Einige Techno-Rezipienten deuten den DJ gar in der Rolle des Schamanen. Bei Substilen wie Goa oder Tribal House und Jungle wird – obschon technisch aufwendig produziert – sowohl musikalisch als auch in ihren Bezeichnungen eine direkte Nähe zu schlichten archaischen Rhythmen offensichtlich. Vor allem im Substil Goa, der am Strand von Goa entwickelt wurde, zeigt sich deutlich die direkte musikalische Vernetzung von afrikanischer Trommelmusik und Techno-Musik. Als weiterer Verweis auf archaische Tanz-Riten können die aufgrund einer (unvorhergesehenen) Änderung der Rhythmusstruktur der Musik ausgestoßenen „ekstatischen Schreie“ gedeutet werden.

Rudolf von Laban, der wie Mary Wigman bereits im Dadaismus im Rahmen des Zürcher *Cabaret Voltaire*⁴⁴⁶ und in der Lebensreformbewegung der Weimarer Republik Bedeutung hatte, charakterisierte bereits den Shimmy der 20er Jahre in der Intention einer Tanzkultur gegen den „Gehirnmenschen“. Er wählte damit eine Formulierung, die auf eine fehlende Natur- und Gefühlsbezogenheit des Menschen in der Moderne verweist. So geht Laban in seiner Tanzphilosophie von einer tiefen menschlichen Sehnsucht nach Ganzheitserfahrung, ganzheitlichem Erlebnis und Ekstase aus:

„When we search more deeply we find hidden in man`s dance an ecstatic state of mind. Dance is often described as born of kind of frenzy, that means, that all dancing involves a change of mental state, a change from a comparative inner quietude and stillness to exultation and excitement. This excitement is connected with or results in that kind of extreme concentration which we call unity of body and mind and in which subconscious awareness of unified space and time is present. In such an ecstatic state the dancing person is nearer to a natural and less conscious life. He ist [sic!] in a state of mind comparable to one we sometimes experience, for instance, in our sleep, when we

⁴⁴⁶ Bereits am Dadaismus läßt sich eine Analogie zu Elementen einer archaischen Kunst im Bezug auf Lautsprache-Lyrik und dadaistischen Maskenbau v.a. von Marcel Janco aufzeigen (vgl. Kap. 6).

seem aware of nothing but a simple feeling of existence. Such is the feeling that accompanies the state of ecstasy.“ (Laban zit. n. Peter-Bolaender 1992, S.22)

Interessant aus heutiger Sicht erscheint auch Fritz Böhmes Aussage aus dem Jahre 1926 in einer Abhandlung über den modernen Ausdruckstanz, in der er das Defizit der verloren gegangenen Bedeutung des Tanzes als ekstatisches Gruppenritual beschreibt:

„Wir sind ja gar nicht mehr so naturnah und naturstark, daß wir die Möglichkeiten voll auszuleben imstande wären. Das heidnische Element, die Ekstase des Sichverlierens, ist uns so völlig abhanden gekommen, wir stehen einer rückhaltlosen Äußerung dieses Triebhaften so fern, daß wir selbst da, wo die gleiche Basis wieder erstanden ist, nicht den gleichen Inhalt erleben können. Der sich als Wilder gebärende [sic!], zahme Salonmensch ist eine Karikatur von ehemals inhaltserfüllten Formen. Aber: Gerade diese Blutlosigkeit und marionettenhafte Naturärmlichkeit charakterisiert unser Zeitalter so scharf, daß man sagen muß: In dem modernen Gesellschaftstanz ist schon ein gut Stück des Wesens unserer Menschen kristallisiert... In diesem Wunsch nach einer Lebendigkeit aus dem Körperlichen einer neuen Ekstase, an der auch der Leib teil hat und nicht nur das Gehirn, ist der Verbindungskanal zu sehen, der vom Gesellschaftstanz zu der großen und breiten und vielströmigen Bewegung hinleitet, zu der in unseren Tagen das leibliche Leben zu erwachen beginnt.“ (Böhme 1926, S.12 zit n. Wicke 1998, S.127f.)

Der Tanz gehört von der Frühzeit bis in die Gegenwart zur kulturellen Ausdrucksform des Menschen. Zwar verlor er im Zuge der Säkularisierung der Gesellschaft seine magisch-rituelle Bedeutung, jedoch finden sich rituelle Elemente auch in allen nachfolgenden Tanzformen. Die Urform des Tanzes artikulierte den Wunsch des Menschen, seine Innenwelt mit der Außenwelt, mit den „Kräften des Universums“ zu vereinen. Tanzend suchte der primitive Mensch nach Antworten auf seine Sinnfragen, suchte den „Zustand des Gespaltenseins“ wieder aufzuheben, denn solange er tanzte, war er eins mit sich und der ihn umgebenden Welt (vgl. Wosien 1985, S.9). Martina Peter-Bolaender unterteilt in *Tanz und Imagination*⁴⁴⁷ das Phänomen Tanz in den sakralen und den säkularisierten Tanz. Der Tanz habe zwar „die Grenze des Sakralen ins Profane überschritten“, befinde sich jedoch auf der permanenten Suche nach dem „Sakralen in sich“. Der Tanz ist für sie von der Intention her „vom Ursprung bis zur Gegenwart ein Ritual geblieben.“ (Peter-Bolaender 1992, S.15) Peter-Bolaender stellt die Bedeutung des rituellen Tanzes in bezug auf die gemeinschaftsbildende Funktion heraus, gleichzeitig besteht diese

„[...] bezogen auf das Individuum – in der Vermittlung eines kosmischen Einheits-Erlebens und Einheits-Bewußtseins. Auf beiden Bedeutungsebenen hat der rituelle Tanz heilsame Wirkungen gezeigt. In der Distanzierung von der archaischen Funktion von Tanz verliert der Mensch seine Fähigkeit und Bereitschaft zu Einheits-Erlebnissen und Ganzheitserfahrungen. Der Tanz in der mentalen Bewußtseinsstufe überläßt das Individuum einer einseitigen, verflachten Weltsicht. Die

⁴⁴⁷ Peter-Bolaender, M.: *Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozeß.* Paderborn 1992.

magisch-mythische Brücke zwischen Innen und Außen ist abgebrochen, aber der moderne Tanz, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschaffen wurde, bezog sich rückbesinnend und kreativ entfaltend auf die archaischen Wurzeln und magisch-mythischen Praktiken, das heißt im besonderen auf den Bewußtseinszustand der Trance, die Versunkenheit in die naturhafte Einheit, die rituelle Praktik des Ekstasetanzes.“ (ebd. S.84)

In der Regel weiß der Raver nichts vom kultischen Ursprung des Tanzens, gleichwohl wird im Tanzgruppenritual des Raves unmittelbar an die magisch-mythische Erfahrung früherer Tanzkulte angeknüpft. Um die neue Erscheinungsform der Tanzkultur Techno hinlänglich zu klären, ist eine Reflexion über den Ursprung des Tanzes als rituellem und sakralem Tanz notwendig.

So beschreibt etwa Claude Lévi-Strauss in *Mythologica II*⁴⁴⁸ die strukturelle Ähnlichkeit zwischen der Musik und dem Mythos.⁴⁴⁹ Für den Ethnologen besitzen Mythos, Maschine und Träume gemeinsame Strukturelemente, sie dienen jeweils – wenngleich auf unterschiedlichen Ebenen – als „Maschinen zur Aufhebung der Zeit“. (Lévi-Strauss zit. n. Leach 1991, S.141) Lévi-Strauss stellt fest, daß klassische Sinfonien – beispielsweise von Beethoven – den letzten Satz bereits am Anfang vorweg nehmen, ähnlich wie das Ende eines Mythos bereits im Anfang enthalten ist. Musik und Mythos operieren beide mit Wiederholung und thematischer Variation, emotionale Wirkungen werden neben intellektuellen hervorgerufen. So führt eine „Strukturanalyse von Mythos und Musik [...] zum Verständnis der unbewußten Strukturen“, da „gerade der unbewußte (natürliche) Bereich des Gehirns durch diese speziellen kulturellen (nicht-natürlichen) Mittel zu Reaktionen angeregt wird.“ (Leach 1991, S.141f.) Wenngleich Lévi-Strauss sich in seiner Interpretation auf E-Musik oder Hochkulturmusik bezieht, trifft seine Analyse in weiten Teilen auf die Musikstruktur im Techno zu, die sich gleichfalls durch das Moment der motivischen und strukturellen Wiederholung charakterisieren läßt.⁴⁵⁰

In archaischen Kulturen dient Musik dem Zweck, Botschaften zu übermitteln und existentielle Situationen zu beschreiben, auf der Flöte spielen, um zu weinen oder sich mittels eines Instruments zu beklagen. Durch den Einsatz von (Takt)Instrumenten wie Taktstöcken, Rasseln und Schwirrhölzern können in primitiven Kulturen böse Geister und Dämonen durch rhythmisches Schlagen fern-

⁴⁴⁸ Lévi-Strauss, C.: *Mythologica II: Vom Honig zur Asche* (1966). Frankfurt/Main 1972.

⁴⁴⁹ Vgl. Kap. 3.1. Ähnlich wie Lévi-Strauss definiert auch der Strukturalist Roland Barthes in seinem 1957 erstmals erschienenen Buch *Die Mythen des Alltags* den Mythos als Mitteilungssystem. So beantwortet Barthes die von ihm formulierte Frage: Was ist ein Mythos heute? abschließend wie folgt: „Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht. Es gibt formale Grenzen des Mythos, aber keine inhaltlichen. Alles kann also Mythos werden? Ich glaube, ja, denn das Universum ist unendlich suggestiv.“ (Barthes 1970, S, 85)

⁴⁵⁰ Der Aspekt der technischen Reproduzierbarkeit der Musik wird bei Lévi-Straus an anderer Stelle thematisiert, da seiner Meinung nach auf die serielle Musik ein Zeichen- und Bedeutungssystem nur bedingt anwendbar ist (vgl. dazu auch Benjamin 1979, Eco 1984).

gehalten und vertrieben werden, durch Schellen und Trommeln können den Menschen göttliche Botschaften vermittelt werden (vgl. Lévi-Strauss 1972, S.364f.).

„Daß aber die Musik eine Sprache ist, mit deren Hilfe Botschaften vermittelt werden, daß solche Botschaften von vielen verstanden, aber nur von wenigen ausgesandt werden können, und daß allein die Musik unter allen Sprachen die widersprüchliche Eigenschaft besitzt, verständlich, aber nicht übersetzbar zu sein, das macht die Schöpfer der Musik zu göttergleichen Wesen und die Musik zum höchsten Geheimnis für die menschliche Erkenntnis. Alle übrigen Erkenntniszweige berühren sie, sie enthält den Schlüssel ihres Fortschritts.“ (Lévi-Strauss zit. n. Leach 1991, S.141)

Ähnlich wie Lévi-Strauss setzt sich auch Ernst Cassirer mit der Bedeutung magischer Rituale auseinander.⁴⁵¹ Für Ernst Cassirer stellen Riten „motorische Manifestationen psychischen Lebens“ dar, in ihnen zeigen sich „fundamentale Strebungen, Begierden, Bedürfnisse, Wünsche“. Es handelt sich hierbei um Strebungen, die in Bewegung transformiert werden, „in rhythmische, feierliche Bewegungen oder wilde Tänze, in geordnete und regelmäßige rituelle Handlungen oder in heftige, orgiastische Ausbrüche.“ (Cassirer 1978, S.41 zit. n. Breyvogel 1999, S.58) Im Dionysoskult, den Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie*⁴⁵² als Vorläufer des griechischen Musikdramas beschreibt, machte der Mensch die außeralltägliche Erfahrung des Einsseins mit dem Universum. Im rauschhaften Tanzen und Singen äußerte sich der Einzelne „als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit“. So hat er, wie Nietzsche schreibt, „das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen.“ (Nietzsche, KSA 1, S.30) In der Tradition der rauschhaften Dionysos-Feste steht gleichfalls der Rave der Gegenwart, wengleich sich die Motive der Tänzer nur marginal ähneln können. Kollektive Tanzrituale dienten einst der Bewältigung existentieller Krisen, leiteten Jahreszeiten ein und beendeten diese, waren Teil jeder historischen Kultur und entwickelten sich zu religiösen Ritualen. So werden etwa Tanzrituale auch im Alten Testament und im Judentum beschrieben. Rituelle Tänze bestehen aus der Kombination strukturierender und improvisierender Tanzelemente. Ähnlich handelt es sich auch im Techno um eine nicht festgelegte Tanzform, in der jedoch bestimmte Elemente – wie die Arme in die Luft zu reißen und das Hochspringen – zyklisch wiederkehren. In gewisser Hinsicht knüpfen die Megaraves der Gegenwart *Love Parade* und *Mayday* direkt an magische Tanzrituale ganzer Dorfgemeinschaften an, stehen als aktuelle Form des Gruppenrituals in einer Linie mit

⁴⁵¹ So bezieht sich Cassirer beispielsweise auf die von Malinowski im 1926 erschienenen Werk *Crime and Custom in Savage Society* dargestellten rituellen Stammesfeste der Eingeborenen auf den Trobriand-Inseln (vgl. Cassirer 1990, S.150).

⁴⁵² Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie*. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. In: Colli, G./ Montinari, M. (Hg.): *Nietzsche Werke*. Kritische Gesamtausgabe, Band I. München 1999. Vgl. Kap. 3.2 und Kap. 3.3.1.

den Kultttänzen der Frühgeschichte. Der Rave als Tanzritual kann die Spannung zwischen „unbewußter Sinnlichkeit zum Bewußtsein und die Spannung zwischen Individualität und Kollektivität“ zur Auflösung bringen. (Lorenzer 1981, S.35) Musik und Tanz erreichen in der Funktion einer gleichsam kollektiven wie individuellen Symbolsprache eine große Menschenmenge, zudem primär ohne jede sprachliche Äußerung. Tanzrituale schaffen soziale Verbundenheit und intensives Erleben im Hier- und Jetzt, gleich ob es sich hierbei um archaische Tanzrituale der Frühgeschichte, den modernen Ausdruckstanz oder freie Tanzformen handelt. Die Tanzkultur Techno muß auf dieser Folie interpretiert werden. Der Wunsch nach Integrität und das Streben nach einem Aufgehen in einem großen kosmischen Ganzen spiegelt sich gerade im postulierten *Unity*-Gedanken der Bewegung wider. Im Kollektivtanz Rave artikuliert sich erneut der Wunsch nach Ganzheits-erfahrung im Gruppenritual, in einer Gesellschaft, die einen großen Mangel an gemeinsamen Symbolen und Ritualen aufweist.

Wilfried Breyvogel charakterisiert im Essay *Jugendkultur – Sozialität und magischer Kosmos*⁴⁵³ den Wunsch nach Gemeinschaft und Sozialität – Sozialität in der Bedeutung vormoderner Gesellschaftsformen – als Motiv jugendkulturell orientierter Jugendlicher. Analog der Verschmelzung zwischen dem einzelnen Fußballfan und seinem Verein kann jene zwischen dem einzelnen Raver und den Mitfeiernden auf einem Megarave konstruiert werden. Ferner weist Breyvogel mit Simmel auf die korrespondierenden Funktionen von Mode und Stil in bezug auf Nachahmung und Sozialität bzw. Abgrenzung hin, Funktionen, die – wenngleich nicht auf Jugendkulturen festgelegt – hier signifikant zum Ausdruck gebracht werden. Jugendliche Subkulturen können als „magischer Kosmos“ begriffen werden, der sich durch ein spezifisches Zeichen-, Sprach- und Ritualsystem konstituiert und eine eigene magische Weltsicht beinhaltet. Von Jugendlichen wird die Welt zwar nicht permanent, jedoch partiell im „magischen“ Kosmos, einem eigenen Deutungsmuster folgend, erfahren (vgl. Breyvogel 1999, S.52ff.). In eine ähnliche Richtung führt auch die Argumentation von Gabriele Klein. Für die Techno-Forscherin scheint es offensichtlich, daß die vom Raver in der Event-Kultur gemachten Erfahrungen von Rauscherlebnis und dem Erleben der Körperlichkeit auf den Alltag übertragen werden können, da Kultur stets weniger kognitive denn körperliche Aneignung derselben bedeute. So müssen die Erlebnisse des Ravers

⁴⁵³ Breyvogel, W.: Jugendkultur – Sozialität und magischer Kosmos. In: Loccum Protokolle. Evangelische Akademie Loccum (Hg.): Dokumentation der Ernst Cassirer-Tagung vom 10. bis 12. Juli 1998. Loccum 1999, S.49-62.

„[...] nicht unbedingt an der Oberfläche hängenbleiben, sondern können durchaus mit Sinn gefüllt und im Rahmen der eigenen Lebensgeschichte gedeutet und verleblicht werden. Aus dieser Perspektive ließe sich angesichts der Event-Kultur nicht sogleich ein genereller Erfahrungsverlust konstatieren; vielmehr geht es um die Frage, welche Dimensionen von Erfahrung in diesem Rahmen möglich sind.“ (Klein 1999, S.47)

12.3.2 Das Glücksgefühl

In der Techno-Culture bedingen Musik und Tanzen einander, mehr als in jeder anderen Jugendkultur zuvor, Techno impliziert in erster Linie Tanzkultur. Wenngleich es natürlich auch hier vereinzelt Fans gibt, die wie in der traditionellen Rockmusik, die Musik rein auditiv-intellektuell genießen wollen. So formulierte der Interviewee Stefan die Notwendigkeit des Tanzens bei Techno-Veranstaltungen zwar nicht als hinlänglich, jedoch als Bereicherung:

„Aber es gibt auch Leute, ich sach’ das mal so, die stehen auch da zwei Stunden und hören nur halt und tanzen nicht zwei Stunden lang, und sagen dann auch ‚Baah, das hat mir gut gefallen.‘ Also ich meine, aber live is’ halt der schönste Moment, wenn ‘de halt irgendwie spielst, ich denke genau das sagt dir auch jeder DJ, die Leute stehen da und hotten halt irgendwie ab, alles andere is’ irgendwie halt nur die halbe Miete.“ (Stefan, Techno-Musiker)

Raven als Dauertanz auf Techno-Musik beinhaltet sowohl körperliche Selbsterfahrung, lustvolle Körperlichkeit im freien Tanz, als auch im optimalen Fall eine kollektive Rauscherfahrung. Das Tanzen auf Rockmusik erfolgte noch nach dem Schema Song und Pause, ein Schema, das das musikalische Gefüge vorgab. Die Auflösung der musikalischen Struktur in der Techno-Musik kennt diese Unterteilung nicht mehr, das Ziel ist eine Endlosbeatfläche, in der jegliche Begrenzung aufgehoben wird. Raven heißt idealiter, die ganze Nacht durchzutanzten und wenn möglich am nächsten Morgen in einem After-Hour-Club weiterzufeiern. Raum- und Zeitgrenzen werden analog zur Musikstruktur aufgelöst. Die Musik stellt hierbei das verbindende Moment aller Tanzenden dar. Der Rave steht für ein kollektives Tanzritual, ein Gruppenritual, in dem sich gleichzeitig der Wunsch nach kollektiver Intensität wie der nach individueller Ekstase ausdrückt.

Das Hauptmerkmal der meisten Techno-Stilvarianten ist wie in der *schwarzen* Musik der Rhythmus, der Beat. Gerade bei einer beatbetonten Musik kann im Tanz Kraft ausgedrückt, und damit Körperspannung und Aggression des Tanzenden abgebaut werden. Bereits die Musik des Rock’n’Roll richtete sich direkt an den Körper. Die Kombination aus Rhythmus und Lautstärke animierte den Körper

dazu, sich zu bewegen. Eine ähnliche und gesteigerte Wirkung kann dem Techno und der House-Musik der Gegenwart zugeschrieben werden. Techno beinhaltet – bis auf wenige Subarten, die nahezu beat-frei sind – per definitionem prägnante schnelle Beatbetonung bei voller Lautstärke im Sinne einer Endlosliedfläche. In der Techno-Musik – v.a. im Substil House – als „peitschende“ Endlosmusik geht es den Tanzenden primär um die Ekstase als Ziel. Für Ulf Poschardt kann Tanzen als „Selbstzüchtigung“ oder als „Akt der Selbstbefreiung“ verstanden werden, die Entscheidung heißt entweder mittanzen oder rausgehen, denn der Beat wird „nicht nur gehört, sondern mit dem ganzen Körper gespürt. Jeder Beat trifft den Magen, ist auf den Rippen zu fühlen und macht so eine (physikalische) Reaktion auf die Musik unausweichlich.“ (Poschardt 1995, S.115f.) Raven wird somit zum Körpererlebnis Geschwindigkeit. Die Musik wird mehr als gehört, sie wird vielmehr zusätzlich über den Vibrationssinn erlebt. Es handelt sich um ein körperliches Hören, ein Hören mit allen Sinneskanälen, bei dem das Bewußtsein durch den lauten, peitschenden Rhythmus als Dauerreiz überflutet werden kann. Die Vibrationen der elektronischen Klänge erfassen den Körper als Gesamtheit, der prägnante Beat wird direkt auf das Nervensystem übermittelt. Das Zusammenspiel von Lautstärke und Klangfarbe wirkt dabei physiologisch erregungssteigernd auf den Organismus und erzeugt eine erhöhte Adrenalinausschüttung, die Rausch und Trancezustände hervorruft (vgl. Cossart 1995, S.193).

Markus Maaz überträgt in seinem Essay *Sich einfach nur drehen und an nichts denken. Techno als Flowerfahung*⁴⁵⁴ das Modell des „Flow-Effekts“ des amerikanischen Psychologen Mihalyi Csikszentmihalyi auf die Erfahrung des Ravers in der Techno-Culture. Je länger man tanzt, um so mehr werden Tänzer und Musik zu einer sich bewegenden Einheit. Raum und Zeit lassen sich nicht mehr in die Alltagsschablonen pressen, die Grenzen werden fließend. Viele Raver schildern rauschartige Zustände, haben das Gefühl „abzuheben“ oder „davonzuschweben“. Raven als Dauertanz wird zur „Flowerfahung“ und erzeugt beim Tanzenden eine Hochstimmung“, den „Flow“ als Glücksgefühl.⁴⁵⁵ Beim „Flow“ handelt es sich hierbei um „das autotelische Erleben des völligen Aufgehens des Handelnden in seiner Aktivität.“ Diese seltenen Ereignisse, „bei denen man ein Gefühl von Hochstimmung, von tiefer Freude erfährt“, können in der Folge „zu einem Maßstab dessen[...], wie das Leben aussehen sollte“ werden. (Maaz 1994, S.33). In

⁴⁵⁴ Maaz, M.: *Sich einfach nur drehen und an nichts denken. Techno als Flowerfahung*. In: Kriese, K. (Hg.): *Zwischen Rausch und Ritual. Zum Phänomen des Starkults*. Berlin 1994, S.30-53.

⁴⁵⁵ Markus Maaz geht auf die komplexen physiologischen Abläufe der Flow-Erfahrung beim Techno-Tanz ein, dies kann hier nur angedeutet werden. Ich verweise hier auf die Arbeiten von Csikszentmihalyi: *Csikszentmihalyi, M.: Das Flow-Erlebnis*. Stuttgart 1991 und *ders.: Flow. Das Geheimnis des Glücks*. Stuttgart 1992.

den (zumeist kurzen) Momenten des „Flows“ hat der Mensch nach Czikszentmihalyi seine dualistische Perspektive verloren: „Er ist sich zwar seiner Handlungen bewußt, nicht aber seiner selbst.“ (Czikszentmihalyi zit. n. Maaz 1994, S.33)

Im Idealfall verbindet sich im Tanz Bewußtsein mit Unbewußtsein. Tanz wird so – wie Martina Peter-Bolaender es ausdrückt – zum Selbstaussdruck einer inneren „Bewegtheit, ausgelöst durch Empfindungen, Gefühle, Phantasien, Erinnerungen und Bilder“. Unbewußte Impulse werden zugelassen bei gleichzeitigem Bewußtsein über diese Bewegtheit. Aus „I move“ (ich bewege mich) wird ein „I am moved“ (ich werde bewegt) und damit eine „neue Qualität der Selbst-Erfahrung“. (Peter-Bolaender 1992, S.20) Die Ekstase als Erfahrung der Loslösung von Raum und Zeit kann gleichzeitig als tiefer Ausdruck einer bejahenden Lebensvitalität gedeutet werden. Der ekstatische Tanz zeichnet sich aus der Sicht der Tanzforschung insofern aus, als

„[...] daß getanzt wird, ob man will oder nicht, daß eben gerade der Tanz den Willen und die Kontrolle aufhebt... nicht der Tänzer beherrscht den Tanz und führt ihn aus, sondern der Tanz beherrscht den Tänzer und zwingt ihn zur Aufführung einer Gesetzmäßigkeit, die dem Tanz innewohnen scheint... so daß... der Mensch berührt und verändert wird. Das Ungewöhnliche zu bewohnen, das Unbewußte zu wissen – darum ringt das erwachende Bewußtsein, das eine Ordnung braucht. Tanz, als Gestaltung und Bewegtheit, hat hier die Aufgabe, ... die Gegensätze im Austausch zueinander zu führen, den Leib im Erleben, und damit auch das Bewußtsein zu erweitern.“ (Hoffman 1984, S.42 zit. n. Peter-Bolaender 1992, S.281)

Die Surrealisten, v.a. André Breton beriefen sich, wie dargestellt, auf Rimbauds „philosophisches Glaubensbekenntnis“ und formulierten: „Es ist falsch zu sagen: Ich denke. Man müßte sagen: Man denkt mich.“ (zit. n. Duplessis 1992, S.79)⁴⁵⁶ Analog dazu kann für die Tanzkultur Techno die postmoderne Entsprechung „Es tanzt mich“ benannt werden. Die Hauptmotivation auf einen Rave zu gehen ist der Wunsch der Raver, diesen rauschhaften Zustand zu erreichen, nach stundenlangem Tanzen ekstatisch abzuheben. Trancegefühle oder Flow-Erfahrungen beim Rave sind stets auf die Kombination verschiedener Faktoren zurückzuführen und nicht ausschließliches Produkt des Drogenkonsums, denn zum einen schüttet der Körper beim stundenlangen Rave, ähnlich wie in Extremsituationen⁴⁵⁷, beispielsweise beim Marathonlauf, körpereigene Endorphine aus, die eine rauschähnliche Wirkung haben, zum anderen hat Musik mit ihrem hypnotischen Beat eine große Relevanz. Ein intensiver Club-Abend oder ein stimmungsvoll ekstatischer Rave stellen für die Tanzenden wie für die DJs als Musikproduzenten als

⁴⁵⁶ Vgl. Kap. 7.4.3.

⁴⁵⁷ Ähnlich ist es in der Interpretation von Nahtoderlebnissen eine weit verbreitete Annahme, daß körpereigene Opiate, Endorphine und Enkephaline – ähnlich wie beim Triathlet – euphorische Zustände erzeugen, wie sie von Patienten geschildert werden, die ein Nahtoderlebnis hatten.

Musikkonsumenten ein euphorisches Erlebnis dar. So beantwortete der interviewte DJ Thomas⁴⁵⁸ die Frage, was seine persönliche Motivation als DJ sei, mit Auftanken von „Glücksmomenten“ als Energien für den Alltag.

„Ja, Glücksmomente[...], das is' [...] also der Antrieb, warum ich das überhaupt mache. Aber der is' mir natürlich dann in der alltäglichen Praxis nich' immer so bewußt, das is' ja klar. ‚Ich geh' jetzt mal in die Rote Liebe meine Glücksmomente abholen.‘ [...] Aber das is' schön, also ich leb' dann auch von diesen Wochenenden, Energien, die ich hatte [...].“ (DJ Thomas)

Im tranceartigen Zustand hat der Tanzende das Gefühl, die eigenen Bewegungen würden die Musik erzeugen, mit der Tanzerfahrung korrespondiert eine Bewußtseinsveränderung, zwischen Ursache und Wirkung kann nicht mehr unterschieden werden. Dem DJ und seiner DJ-Musik kommt hierbei eine besondere Funktion zu („Ich versuch' dann meinen Teil beizutragen“, DJ Thomas). Der DJ richtet sich mit seiner Musik „direkt an den tanzenden Körper und versucht so, die Umleitung über das Bewußtsein zu umgehen und den Körper direkt zu beglücken.“ (Poschardt 1995, S.395) Poschardt charakterisiert die Rolle, die dem DJ im Ensemble aus musikalischem Beat, Tanzen und Erotik zukommt, gar als die der Domina, des Verführers oder des Leaders.

Die hier interviewten DJs beschrieben den Aufbau eines mehrstündigen DJ-Sets sowohl als schwieriges, als auch künstlerisch sehr anspruchsvolles Unterfangen. Die Musik wird vom House-DJ idealtypisch im Set so aufgebaut, daß die Struktur der Musik in ihrer Antinomie Spannung und Entspannung bzw. Erlösung das vorgibt, was auf der Tanzfläche passieren soll.

„Na erstmal is' es natürlich grundsätzlich Tension and Release, also Spannung erzeugen und die Kicks zu geben, wo sich was löst oder sowas. Das is' eigentlich 'n Funk-Prinzip, eigentlich immer noch, find' ich. [...] Und das hört sich dann immer so an, also wenn man mit angezogener Handbremse fährt und dann irgendwann läßt man die halt los.“ (DJ Thomas)

Die DJ-Kunst einer „funktionierenden“⁴⁵⁹ Club-Musik, die zum permanenten Tanzen animiert, besteht vor allem in einem flexiblen und spontan-souveränen

⁴⁵⁸ Das Interview mit Thomas, Jahrgang 1968, habe ich am 30.04.1997 in dessen Wohnung, in der er mit seiner Freundin wohnt, durchgeführt. Dauer ca. 1 ½ Stunden. Thomas ist Pädagogik-Student und arbeitete über vier Jahre als professioneller DJ in einem Szeneclub im Ruhrgebiet.

⁴⁵⁹ Alle interviewten DJs/Techno-Musiker benutzten auffallend häufig den Funktionsbegriff als Terminologie.

Arrangement. Es findet ein intensiver Dialog zwischen DJ/Techno-Musiker und Tanzenden statt, ein Dialog, der in Örtlichkeiten wie in kleinen Szeneclubs direkter und einfacher abläuft, jedoch auch auf großen Raves funktionieren kann. Die Tanzenden haben das Gefühl, der DJ mache für ihn oder sie als Tanzende Musik, lege ausschließlich für sie auf. Im umgekehrten Verhältnis hat der DJ oder Techno-Musiker den Eindruck, er sei maßgeblich an der Erzeugung eines Glücksgefühls bei den Tanzenden beteiligt.

„Aber im Broadway bei fünf-, sechshundert Leuten, da war's auch so, daß wir 'n bißchen Angst vor unserer eigenen Courage hatten und wir auf der Bühne dann ziemlich nervös geworden sind, auch weil wir bei dem gemischten Publikum nicht wußten, wie wir die zu dieser Tanz-Ekstase bringen können. Das is' besser so in kleinen Orten meistens. In Eislingen oder so, das war so 'n Laden, da paßten vielleicht hundert, hundertvierzig Leute rein. Das war, ich hab' sowas noch nicht erlebt. Das war so hinterher, wie als würde hinterher der heilige Geist drüberschweben oder so, die Leute sind so ausgerastet und wir auch. Also wir wußten nicht mehr, was wir machen, weiß'de. Wir haben Stücke gespielt, die wir vorher nicht kannten und weiß'de so. Das hat sich auf einmal verselbständigt. Die Sache ging einfach nur so ab und das is' dann dieses Wechselspiel. Du siehst die Gesichter, du siehst die glänzenden Augen, du siehst die Leute, die dich ankucken und sagen ‚das gibt's doch nicht irgendwie.‘ Und dann funktioniert's auch.“
(Stefan, Techno-Musiker)

Der dialogische Prozeß zwischen Techno-Band bzw. DJ und Publikum, mit dem Ziel den ganzen Raum in ein „Gefühl des Glücks“ zu versetzen, wurde von allen Interviewteilnehmern beschrieben. Hat sein musikalischer Einfluß die erwünschte Wirkung, spürt der DJ in der Wechselwirkung ein Hochgefühl, es geschafft zu haben, eine tiefe Befriedigung darüber, daß das von ihm erzeugte Set „gut“ war bzw. „funktionierte“.

„Also für mich is'es 'n gutes Set dann gewesen, wenn ich merke, ich hab' alle Leute, die in dem Raum waren so, die ham das gemerkt so, daß jetzt was im Raum is' so, was Besonderes so und wenn ich dann auch so Leute, die nur so an der Tanzfläche standen und mit denen aber mich unterhalte so und sie dann einfach mal so frage oder so ‚Ey, wie fand's de's ?‘ [...] und die mir dann sagen ‚Ja, irgendwie war's klasse‘, dann is das noch besser so, dann setzt das nochmal einen drauf so, [...] also dann bestätigt mich das auch in dem, was ich so denke in dem Moment so, daß wirklich die Leute gerade alle den gleichen Film fahren so, das

verbindet ja auch so 'n bißchen, wenn Leute zusammen abfeiern und vor allem, wenn das so exzessiv is' so, das verbindet vielleicht dann auch noch 'n bißchen mehr so, deswegen vielleicht auch 'n bißchen dieses Raver-Wir [...].“ (DJ Mick)

Die Beschreibung des empfundenen Glücksgefühls des DJs reichte von Gefühlen, die im Raum „standen“ und von allen erlebt wurden, über Metaphern vom Fliegen und vom Abheben bis hin zu „religiösen“ Momenten. Diese Gefühle wurden als unabhängig von einem möglichen Drogenkonsum charakterisiert. Das vom DJ angestrebte potentielle Ziel kann als Aufhebung der Isolation, als Aufhebung der Trennung sowohl zwischen den Tanzenden untereinander als auch zwischen DJ und Tanzenden bezeichnet werden.

„Ja, der religiöse Moment is' halt, sich so über so 'n Gefühl zu definieren, um sich dann praktisch so aufzubauen oder zu erheben für alles [...] und das Spannende daran is', daß es eben abstrakt is'. Also ich brauch' kein Gospel aufzulegen, um erhebende Momente zu haben, sondern es is' halt abstrakt. Es geht also auch mit ganz minimalistischen Sachen, also die überhaupt keine Verweise, keine Referenzen mehr haben, die man irgendwie erkennen kann.“ (DJ Thomas)

Die Motivation des Ravers wie des DJs liegt im Episodenglück begründet, Raven als Flowerlebnis läßt den Tanzenden für einen kurzen Augenblick den Zustand maximalen Glücks erfahren. Doch auch wenn es – wie Sigmund Freud bereits eindrücklich aufzeigte – zutiefst menschlich ist, nach dem Glück zu streben, so steht sich der Mensch genau durch sein Menschsein selbst im Wege. Das dauerhafte Glücksgefühl ist nicht möglich, Glück stellt nicht mehr als ein episodisches Phänomen dar, wird zum Episodenglück. Für Freud scheidet, um es noch einmal hervorzuheben, der Versuch, Unlust dauerhaft zu vermeiden, und durch Lust zu ersetzen an der „Hinfälligkeit des menschlichen Leibes“ und an der „Übermacht der äußeren Natur“:

„Es ist überhaupt nicht durchführbar, alle Einrichtungen des Alls widerstreben ihm; man möchte sagen, die Absicht, daß der Mensch ‚glücklich‘ sei, ist im Plan der ‚Schöpfung‘ nicht enthalten. Was man im strengsten Sinne Glück heißt, entspringt der eher plötzlichen Befriedigung hoch aufgetauter Bedürfnisse und ist seiner Natur nach nur als episodisches Phänomen möglich. Jede Fortdauer einer vom Lustprinzip ersehnten Situation ergibt nur ein Gefühl von lauem Behagen; wir sind so eingerichtet, daß wir nur den Kontrast intensiv genießen können, den Zustand nur sehr wenig. Somit sind unsere Glücksmöglichkeiten schon durch unsere Konstitution beschränkt. Weit weniger Schwierigkeiten hat es, Unglück zu erfahren.“ (Freud, GW XIV, S.434)

13. Drogen, Musik und Stil

13.1 Techno als Drogenkultur

Ein Grund, warum die Techno-Culture neben der HipHop-Bewegung und der Punk/Hardcore-Szene zur größten Jugendkultur der Gegenwart zählt, ist sicherlich darin zu sehen, daß die Zeit auf einem Rave lustvoll und intensiv verbracht wird. Die Techno-Bewegung setzt sich zusammen aus Jugendlichen, die mehrheitlich unter der Woche ein unauffälliges Leben führen und am Wochenende exzessiv ihren Stil praktizieren. Das Phänomen des Part-time-Hipsters ist weder neu noch ungewöhnlich, vielmehr entspricht die Fixierung einer jugendkulturellen Aktivität auf die Freizeit der gesellschaftlichen Trennung der Bereiche (entfremdeter) Arbeit und (möglicherweise nichtentfremdeter) Freizeit. Die moderne Jugendkultur seit 1945 ist – bis auf wenige Ausnahmen, vor allem im Punkstil – Freizeitstil. So unterscheidet der Jugendforscher Walter Hollstein in seiner 1969 erschienenen *Soziologie jugendlicher Protestbewegungen*⁴⁶⁰ bereits zwischen „Wochenendgammeln und dezidierten Gammeln. Bei vielen Beatniks erwies sich das Gammeln nur als ‚Freizeitbeschäftigung‘, sie stammten in der Regel aus gutbürgerlichem Elternhaus der Mittelschicht.“ (Hollstein 1969, S.42) Ähnlich wie Hollstein junge Hippies bzw. Gammler beschreibt, die als Schüler, Studenten und Arbeitnehmer nach Feierabend ihre Berufskleidung ablegten, um eine andere Rolle einzunehmen, kann auch in der Techno-Culture der entsprechende Kleidungsstil angelegt werden, um defizitäre bzw. schlichtweg andere als die sonst gezeigten Aspekte der Persönlichkeit auszuleben. Für Hans-Georg Soeffner stellt der Rave der Techno-Culture einen „Kurzurlaub vom Alltag“ dar, einen „Einbruch des Außeralltäglichen in den Alltag“ als kindlichen Versuch, die triste Eintönigkeit zu verzaubern (vgl. Soeffner 1995). Das Gefühl integrierter Teil einer bestimmten Jugendszene beziehungsweise einer umfassenden Partykultur zu sein, die eine Funktion als künstliche Familie gegen Isolation und Langeweile einnimmt, entspringt hierbei einem reziproken Verhältnis. Auf Raves oder in einen Club geht man üblicherweise nicht allein, der Raver fühlt sich aufgehoben innerhalb der Gemeinschaft der Partykultur. Nicht zu vernachlässigen ist überdies der szenenübliche Drogen- und Alkoholkonsum, der in der Kombination mit Musik, stil echtem Interieur, Lichteffekten etc. seinen entsprechenden Teil zum Erzeugen eines familiären „Wir-Gefühls“ im vertrauten Club beiträgt. Kennenlernen und

⁴⁶⁰ Hollstein, W.: Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen. Neuwied und Berlin 1969.

Ansprechen von Leuten unter Ecstasy-Einfluß führt zu einer steten Familienerweiterung. Eine gängige Praxis ist weiterhin, nach einem drogenreichen Rave gemeinsam die Party im sogenannten Chillout ausklingen zu lassen, wodurch negative psychische Dispositionen aufgefangen werden können.

Wenn Jugendarbeitslosigkeit vorherrscht und Perspektiven fehlen, wenn das Konzept der Arbeitsgesellschaft sich längst überholt hat, dann kann die einzig konsequente Haltung – neben der Melancholie als Resignation – nur der Hedonismus sein, eine Lebensform der Übersteigerung und maximalen Intensität, einem Leben an der Grenze, wie es bereits bei den Lettristen üblich war. (Jugend-)kulturelle Bewegungen stellen unterschiedliche Ansätze der Suche nach Intensität und Schönheit innerhalb einer „verstädterten Gesellschaft“ dar, eine Rebellion gegen Langeweile, für Phantasie und Aufregung. Hier findet sich ebenfalls eine eindeutige Parallelität zu Lefèbvres „Theorie der Momente“ wie zu der „Theorie der konstruierten Situation“ der Situationisten.⁴⁶¹ Die Sehnsucht nach intensiver und existentieller Erfahrung kann als wichtiges jugendkulturelles Motiv betrachtet werden, ein Motiv, das im Stil der Beatniks, Exis, Rocker, Hippies und in nachfolgenden Stilen wie dem Techno deutlich wird. Bereits in der Beat Bewegung wird die Wechselwirkung zwischen Musik und Drogen deutlich. Im Hipster-Stil der Beatniks hatten Drogen eine ebenso große Bedeutung wie die Musik, vor allem der moderne Jazzstil wurde in vielen Werken der Beat-Autoren, beispielsweise in Jack Kerouacs *Über den Ursprung einer Generation* ausführlich als Hipster-Musik dargestellt. Die amerikanischen Beat-Autoren entwickelten einen eigenen Sprach-Stil, indem neben einem ausgeprägten Großstadtslang Formulierungen aus dem Jazz-Bereich und aus dem Rauschgiftsüchtigen-Jargon integriert wurden. Ähnlich wie in der Beat Bewegung und in der sich anschließenden Hippie-Culture besteht auch im Techno-Stil der enge Zusammenhang zwischen kultureller Drogenerfahrung und Musikerlebnis. Die Analogie zur Beatnik-Bewegung der 50er/60er Jahre wurde gleichfalls von einem Interviewteilnehmer formuliert:

„House-Musik vergleicht sich eher ‘n bißchen mit, also das is’ mein Idealbild, so die Fünfzigerjahre so, diese Jazzkeller, diese Jazz-Cafés, Drogen nehmen, [den] Existentialisten-Stil, so hätte ich das manchmal gerne, so stelle ich mir das auch ‘n bißchen so [vor], das is’ mein Idealbild davon. Also, weil das is’ so, naja eine der Jugendkulturen, [...] diese Beatnik-Kultur, die bis jetzt so als einziges was sacht, oder zu der, mit der ich mich identifizieren könnte so.“ (DJ Mick)

⁴⁶¹ Vgl. Kap. 8.

Drogen, Drogenerfahrung und Stil bilden in der Techno-Culture ein analoges Erscheinungsbild wie bei den historischen Vorläufern, wenngleich die Drogen variieren. Im Unterschied zu den Ravern setzten die Hippies die Drogen in den Kontext von Spiritualität und Bewußtseinsweiterung. Wie Paul Willis in seiner Studie *Profane Culture*⁴⁶² aufzeigt, beschäftigten sich die Hippies sehr stark mit der Möglichkeit der Transzendenz, dem Überschreiten der Erfahrungsgrenzen des Diesseits und mit erfüllteren Stadien des Bewußtseins. Dieses Ziel entsprach jedoch eher einem Fernziel am Horizont und konnte als umfassenderes Bewußtsein nie realisiert werden. Sämtliche Berichte der Hippies über spirituelle Erfahrungen drehten sich um das Gefühl des Einsseins mit allen Dingen, die Überzeugung, daß in einem umfassenden Überbewußtsein alle Widersprüche gelöst, alle Gegensätze zunichte gemacht, alles Bewußtsein vereint würde. Zentral in ihrem spirituellen Monismus war die Erkenntnis: Ich bin selbst Gott. Ihre spirituellen Erfahrungen fanden (fast) immer in Verbindung mit Drogenkonsum statt. Der Monismus gab ihrem Bewußtsein ein Ziel, das jedoch nie erreicht und dauerhaft gelebt werden konnte, gleichzeitig aber auch das Versprechen jeder Art von Ekstase, wenn nur der menschliche Geist eine größere Reichweite bekäme (vgl. Willis 1981, S.114f.). Potentiell war es für einen Hippie zwar denkbar, einen ähnlichen Zustand existentieller Bewußtheit ohne Drogen zu erreichen; Beispiele waren für sie hierbei Yogis, die jedoch ein ganzes Leben dafür brauchten. In der *Haight-Ashbury* in San Francisco, neben dem *East Village* in New York das zweite wichtige Zentrum der amerikanischen „Flower Power“-Bewegung in den Jahren 1965 bis 1967, mußten sich allein im Sommer 1967 in San Francisco über zehntausend Hippies in medizinische Behandlung begeben, „weil sie ihre hallozinogenen Experimente nicht zu kontrollieren verstanden.“ (Hollstein 1969, S.75)

In der Techno-Culture bilden Tanz, Musik und Drogen eine unabdingbare Entität. Auch im Deejaying wird oftmals mit der unterstützenden Wirkung von Drogen operiert. In der Techno-Szene sind neben dem „neuen“ Ecstasy all jene Drogen zu finden, die schon von Beatniks und Hippies benutzt wurden. Cannabisprodukte sind hier an erster Stelle zu nennen, aber auch LSD findet sein Revival, sowie psychedelische Pilze. In der Techno-Culture ist die Tendenz zu psychoaktiven Drogen auffällig, während Amphetamine, Speed und Kokain eine weniger große und Heroin keine Rolle spielen. Ecstasy, auch E, Adam oder Empathy genannt, ist eine synthetische Substanz mit der chemischen Bezeichnung „3,4 - Methylendioxy-N-Methylamphetamin“ kurz: MDMA.

⁴⁶² Willis, P.: *Profane Culture – Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur*. Frankfurt/Main 1981.

MDMA kommt in der Natur als Wirkstoff der Muskatnuß vor. Unter der Bezeichnung Ecstasy werden auf dem illegalen Markt verschiedene Substanzen als Tabletten oder Kapseln verkauft. Die Designer-Droge Ecstasy ist indes nicht neu. Ein deutscher Pharma-Konzern entwickelte bereits 1914 MDMA als Appetitzügler, ein Präparat, das jedoch aufgrund „seltsamer“ Nebenwirkungen nie auf den Markt kam und in Vergessenheit geriet. In den USA tauchte es 1970 erstmals wieder auf und wurde von einer kleinen Gruppe experimentierfreudiger Psychiater als Therapeutikum verwandt. Es wurde zeitgleich für Meditationszwecke und als Freizeitdroge gebraucht. In der Disco-Szene der 70er Jahre fand MDMA bereits in seiner gegenwärtigen Zweckbestimmung als Harmonie- und Tanzdroge eine Verwendung. 1984 wurde MDMA, das dann schon Ecstasy hieß, in den Vereinigten Staaten schließlich auf die Liste der gefährlichen Substanzen gesetzt und verboten. In Deutschland ist die Designerdroge Ecstasy seit dem 1.8.1986 dem Betäubungsmittelgesetz (BtmG) unterstellt und verboten.

Nach neueren Analysen in Großbritannien und Holland werden neben reinem MDMA oftmals auch Mixturen aus LSD und Koffein verwandt bzw. artverwandte Stoffe wie MDA und MDE (auch MDEA) als Ecstasy in Umlauf gebracht. Eine klare Zuordnung ist aufgrund seiner Wirkung nicht möglich, einerseits ähnelt Ecstasy durch den aufputschenden und leistungssteigernden Effekt den Amphetaminen, andererseits wird es aufgrund der sinnestäuschenden und bewußtseinsweiternden Wirkung zu den Halluzinogenen gerechnet. Als Nebenwirkungen von Ecstasy werden ein starkes Ansteigen der Pulsfrequenz und der Körpertemperatur bzw. Brechreiz und nach dem Konsum Einschlafschwierigkeiten, Erschöpfungszustände, Krämpfe, „Kater“ sowie emotionale Symptome wie Nervosität, Depression und Verwirrungszustände genannt. Die Wirkung von Ecstasy setzt nach circa 20 bis 60 Minuten ein und hält etwa drei bis vier Stunden an. Die User vermeiden oft ein gleichzeitiges Konsumieren von Alkohol, um die Wirkung des MDMA nicht zu vermindern. Eine physische Abhängigkeit ist nach dem aktuellen Forschungsstand durch MDMA nicht zu befürchten, da es keine Entzugerscheinungen körperlicher Art gibt, jedoch besteht die Gefahr, in eine psychische Abhängigkeit zu geraten, die beinhaltet, ohne Ecstasy nicht mehr „gut drauf sein“ zu können und offen und spontan Spaß zu haben (vgl. Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung, 1995). Unter MDMA-Einfluß kann es durch langandauerndes Tanzen zu einem Flüssigkeitsverlust, einer Überhitzung und im schlimmsten Falle zu einem Kollaps kommen, wenn die körpereigenen Warnsignale wie Schwindel, Durst, Unwohlsein und Erschöpfung nicht beachtet werden. Überhitzte Räume, schlechte Sauerstoffzufuhr, die schnellen, harten Beats und das

Stroboskoplicht leisten hier ihren additiven Beitrag. Die größte Gefahr⁴⁶³ ist jedoch darin zu sehen, daß der User auf einer Techno- oder Houseparty nie sicher sein kann, was man auf diesem Umschlagsplatz als Ecstasy angeboten bekommt („[...] keiner weiß genau, was in diesem Zeuch drin is' so“, DJ Mick). Oftmals weiß selbst der Dealer, der meistens aus der gleichen Szene kommt, nicht einmal, was sich in der Kapsel befindet, denn manchmal werden diese aufgeschraubt und inhaltlich gestreckt. Kombinationen wie Speed-LSD-Mischungen können den User auf Horrortrips bringen, Angstzustände und Panik erzeugen. Ecstasy kann jedoch nicht als isoliertes Phänomen gesehen werden, denn zwischen Drogen und Stil der Techno-Culture besteht ein enger Zusammenhang. Ausschlaggebend für eine positive oder negative Wirkungsweise von Drogen sind nach Auffassung der *akzeptierenden Drogenarbeit*⁴⁶⁴ das richtige Setting und die Riten des Drogen-USings. Es ist also von großer Relevanz, wie und in welchem Umfeld die Drogen eingenommen werden. Beobachter der *Love Parade* 1999 schätzten einen Ecstasy-Konsum bei circa einem Drittel der Parade-Besucher, deren Durchschnittsalter 18 bis 19 Jahre betrug. Laut einer Befragung des Max Planck Instituts für Psychiatrie in München (MPI) gab es von 1990 bis 1995 einen deutlichen Zuwachs unter den 14- bis 25-Jährigen im Gebrauch von Ecstasy oder verwandten Stoffen. 1995 gaben 4,2% der Befragten an, Ecstasy schon einmal konsumiert zu haben. Die größte Gruppe stellen demnach diejenigen, die circa jedes zweite Wochenende Ecstasy nehmen, die Zahl der gelegentlichen User beläuft sich auf 20%. Nach Aussage des MPI wird der regelmäßige User – derjenige der Ecstasy mehr als fünfmal konsumiert hat – mit großer Wahrscheinlichkeit Halluzinogene benutzen. Nach Forschungslage des MPI gibt es relativ wenige Späteinsteiger im Drogengebrauch jenseits des zwanzigsten Lebensjahres. Auffällig sei weiterhin, daß

⁴⁶³ Die medial forcierte Ecstasy-Angst („Erste Ecstasy-Todesopfer“) erscheint übertrieben angesichts der Tatsache, daß es im Vergleich zu einzelnen Ecstasy-Fällen jährlich 400 000 Alkohol-Opfer gibt.

⁴⁶⁴ Die Debatte der unterschiedlichen Ansätze in der Drogenarbeit, die seit mehreren Jahren geführt wird, läßt sich mit den Schlagwörtern Akzeptanz und Abstinenz beschreiben. Die Aids-Hilfe in Berlin, Kassel, Köln und Münster und einigen anderen Städten versteht sich in der Tradition der akzeptierenden Drogenarbeit und arbeitet eng mit den Clubs vor Ort zusammen. Der Ansatz einer akzeptierenden Drogenarbeit erscheint wirkungsvoll, da er die Bedeutung der Drogen für den Stil anerkennt. Szenespezifische Präsentation, das heißt aufklärende Infos auf Flyer, gehören bei einem solchen Ansatz ebenso dazu wie das Verteilen von Obst und die Beratung an einem Stand im Chill-Out-Room. Als effektiv erweist sich ebenfalls der Ansatz der *Peer-to-Peer-Beratung* (Jugendliche beraten Jugendliche) und das bereits in Holland und vereinzelt von deutschen Einrichtungen umgesetzte Konzept des *Drug-Checking*. Beispielsweise wurde auf der *Love Parade* 1999, wie auch auf anderen Großveranstaltungen der Szene sogenannte „Drogentester“ verteilt, um die tatsächlichen Inhaltsstoffe zu kontrollieren.

als Gründe des Aufhörens vorrangig nicht finanzielle, sondern Ängste in Bezug auf gesundheitliche Schäden genannt werden.⁴⁶⁵

Sowohl kommerzielle Anbieter der Freizeit- und Genußmittelindustrie⁴⁶⁶, die die musikalische Drogenszene als Absatzmarkt entdeckt haben, als auch die mediale Vermittlung in- und außerhalb der Szene tragen ihren Teil dazu bei, das Image einer Ecstasy-Jugendbewegung zu verbreiten. Vor allem diejenigen, die sehr jung zur Techno-Culture stoßen, haben die Vorstellung, alle vorfindbaren Stil-Merkmale integrieren zu müssen. Auch in den von mir durchgeführten Interviews bestätigte sich die Feststellung, daß die regelmäßigen Ecstasy-Konsumenten der Techno-Culture eher jüngeren Alters sind:

„Ja, also was mir auffällt is’, daß die Leute, die da in der Szene sich rumtummeln, daß die immer jünger werden, also. Ich seh’ das wirklich nich’ gerne. [...] Also ich hab’ mein erstes E mit vierundzwanzig, mit dreiundzwanzig genommen so, also auch mit ‘nem ganz anderen Background so, einfach mit ja, mit mehr Bewußtsein so, denn ‘en Fünfzehnjähriger, der kann [...] das noch nicht abschätzen, was der sich da antut und so.“ (DJ Mick)

Ähnlich bestätigen die folgenden Aussagen von Thomas, die Annahme, daß die Jüngeren gefährdeter in Bezug auf Drogen sind:

„Das is’ auch ‘ne Altersfrage [...] Also es deckt sich auch ‘n bißchen mit meinen Erfahrungen, daß die älteren Clubber, also die, die so wie ich oder noch länger dabei sind, da geht’s halt um andere Sachen. Aber die Leute, die jetzt dazukommen, die lernen ja Techno ganz anders kennen.“ (DJ Thomas)

„Wir tragen da manchmal Leute [aus dem Club], das is’ nich’ mehr mitanzusehen. Okay, wenn die denn da halt ‘ne halbe Pille nehmen und dann gut drauf sind oder so, dann okay, das müssen ‘se soundso selber wissen. Aber ich hab’ das Gefühl, es geht einfach nich’ um die Musik bei vielen Leuten, es geht um naja, das was Popmusik eben is, ich such’ mir Identitäten oder so. Zu der Identität gehört,

⁴⁶⁵ Vgl. Referatsbeitrag: Epidemiologische Daten zum Ecstasy-Gebrauch von Hans-Ulrich Wittchen (MPI für Psychiatrie, München), München 24.01.1997, Notizen zur Tagung: Zwischen Lokalkolorit und Universalstruktur. Sozialwissenschaftliche Annäherungen an das Phänomen „Techno“.

⁴⁶⁶ Es ist ein Paradoxon, daß in vielen Produkten auf den synthetischen Drogenkonsum der Techno-Culture, der von offizieller Seite kritisiert wird, direkt angespielt wird, während beispielsweise Heroinabhängige mit Verachtung gestraft werden. Anspielungen auf die Drogenszene finden sich beispielsweise bei dem Produkt *Schweppestacy* der Getränkefirma Schweppes oder dem Energy-Drink XTC.

ich muß mich soundso kleiden und ich muß die und die Drogen dann dazu nehmen und höre dann auch die und die Musik. Ja, dafür bin ich 'n bißchen zu puristisch oder so. Mir geht's natürlich nur um den dritten Punkt. Ich glaub' eben, daß der ausreicht. Ach, ich glaub', das sehen Achtzehnjährige ganz anders.“ (ebd.)

Der Lifestyle wird nach den Erfahrungen meiner Interviewpartner gerade von (jüngeren) Ravern, die den Techno-Stil zur Selbstvergewisserung und Identitätsbildung nutzen, als determinierend erlebt. Ein Genuß der Techno-Musik ohne entsprechendes Styling und unkontrollierten Drogen- bzw. Ecstasykonsum widerspricht dem tradierten Szene-Habitus der postmodernen Partykultur. Mit Hilfe der illegalen Drogen kann in der Kombination mit Beats und Stroboskop schnell ein tranceartiger Rauschzustand erzeugt werden. Die Drogen werden hierbei variabel je nach musikalischen Präferenzen eingesetzt, MDMA bei House, bei härterem Techno und Gabber wird Speed präferiert, zu Jungle Cannabis und auf Goa-Parties LSD und psychodelische Pilze. Neben Ecstasy wurden gerade in letzter Zeit weitere synthetische Szene-Drogen in Labors entwickelt, beispielsweise die Designerdroge Kristall, deren Wirkung zwanzig Stunden anhalten soll und in deren Folge Selbstmordgedanken und Depression auftreten können. Der Drogengebrauch unterscheidet sich natürlich nicht ausschließlich nach Substil-Zuordnung, sondern in erster Linie nach persönlicher Präferenz, wenngleich es sich hierbei um eine reziproke Wirkung handelt.

Da sich die Techno-Culture, analog der Beat Bewegung und der Hippie-Culture, durch das Stilmerkmal Drogenkonsum auszeichnet, nimmt neben dem aktiven Drogengebrauch auch die Artikulation des Erlebten eine zentrale Stellung ein. Musik und Cannabis- bzw. Ecstasyrausch dienen als Transportmedien ins „Wunderland“, weit weg vom tristen, strukturierten Alltag. Ähnlich wie in vorangegangenen Stilen gibt es im Techno einen großen Gebrauchswortschatz zur Spezifizierung von Drogen und Drogenerfahrung: Was hast du eingefahren? Wie geht's dir, auf was bist du gerade? Weißt du, wo man hier was kaufen kann? sind übliche Fragen auf einem Rave. Auch gibt es dementsprechend eine eigene große, häufig benutzte Terminologie für die verschiedenen Drogen bzw. für die Konsumweise, Pillen werden z.B. „eingebaut“, „reingepfiffen“, „eingeklinkt“, „eingeworfen“ oder „geschmissen“. Drogengebrauch und Musikerlebnis stellen die zentralen Gesprächsthemen der Szene dar, wer mitreden will, muß die spezifische Codierung kennen und muß über eine eigene Drogenerfahrung verfügen.

„Die Sachen sin' ja da und die sin' mittlerweile dermaßen frei erhältlich so. Das is' kein Problem an irgendwas dranzukommen so, vor allem gerade in der Szene.

Und ich möchte halt auch gerne wissen, worüber ich spreche so, und da hab' ich halt doch das eine oder andre Mal halt auch mal zugeschlagen so. Aber is' halt auch für unsre Zeit echt normal so, ich hab's auch nich übermäßig betrieben so, vielleicht mal 'ne Zeit lang 'n bißchen viel gekiff't oder so [...].“ (DJ Mick)

Die Stimmung auf einem Event, einem Rave oder einem Techno-Konzert wird häufig in der Wechselbeziehung Musik und Drogenkonsum der Rezipienten beschrieben:

„Wir hatten [...] auch geiles Licht, und ich denke tierisch viele Leute haben sich dann auch einen gequalmt oder so und haben sich dann hingelegt und sich die Projektion angekuckt und sind dann weggeflogen [...].“ (Stefan, Techno-Musiker)

Die Funktion von Sprachcodes als Erkennungsmerkmal wird beim spezifischen Sprachgebrauch zur Zuordnung bzw. Beschreibung spezifischer Drogen und ihrer Wirkungen besonders deutlich. Bei den Ravern wird über *Pillen* oder *Pappen* geredet und allen ist klar, welche Droge gemeint ist. Der Buchstabe *E* steht als Kürzel für die Szenendroge Ecstasy. Jemand, der eine „*Optik schiebt*, steht unter dem Einfluß halluzinogener Drogen und ist gerade dabei, bunte Bilder in seinem Kopf ablaufen zu lassen“, und „der Raver, der allzu viele Drogen konsumiert und daraufhin mit den meist unerfreulichen Nachwirkungen zu kämpfen hat“, ist *verstrahlt*. (Blask/Fuchs-Gamböck 1995, S.138) Analog dem Beatnik- und Hippie-Stil ist es ebenfalls üblich, eine Erzählung, die sich mit szenerelevanten Inhalten beschäftigt, nach Insiderart zu strukturieren und mit Verweisen, die Außenstehenden fremd bleiben, auszuschnücken.

„Dann gibt's halt auch na ja, so'n tanzendes Gangsterpotential, weiß nich', ob mir das gerade hier so auffällt oder so, die halt viel mit Drogen zu tun haben und so und halt auch viele Junge, die erst fünfzehn oder sechzehn sind und die, wer weiß wie mit diesen Leuten reingekommen sind und sich mit Pillen zupacken. [...] Das hat halt auch 'ne negative Seite so. Auf der einen Seite vermittelt es ja auch die Botschaft ‚Glücklich sein und Friede, Freude, Eierkuchen, wir gehen tanzen bis morgens um sieben‘ und ‚Scheiß auf alles‘ und auf der annern Seite sind da echte Drogenkarrieren auch dabei so, das sollte man nicht unterschätzen so. Also, wenn ich jetzt mir mittlerweile so den X-Floor ankucke, der wirklich nur daraus besteht ‚Komm ich verkauf‘ dir ‚ne Pille‘ [...], wo es wirklich dermaßen heftig abgeht und ich als DJ auch da einmal aufgelegt hab' und mir direkt 'n Haufen Speed dahingelegt worden is', ich weiß nich', wo das herkommt. Das is' jedoch

auch was unangenehm so. Dann wird's auch irgendwie dreckig. Also, auch wenn ich Drogen selber nich' so abgeneigt bin, trotzdem also weiß nich', die Form macht's.“ (DJ Mick)

Wie in der Hippie-Culture wird auch partiell im Techno-Stil noch das Spiel „illegaler Drogenkonsum contra Staatsgewalt“ gespielt. Die sinngebende Bedeutung, die Paul Willis jedoch im Hippie-Stil den Staatsorganen zuschreibt, ist in dieser Form gegenwärtig nicht mehr vorfindbar. Aus Freiheit, Abenteuer, Auflehnung und Abgrenzung gegenüber den „Straights“ der Dominanzkultur, gegenüber denen sich die Hippies abgrenzen wollten, ist nun Freizeit mit einem kleinen Schuß Abenteuer geworden. Der Geist von *Freedom, Unity, Equality, Respect, Fun* und *Love* wirkt gestern wie heute. Dennoch sind die Unterschiede deutlich, damals hatte ein illegaler Drogenkonsum – ähnlich wie das Zeigen des unbedeckten Körpers – noch den Nimbus der Rebellion. Der Cannabiskonsum, der im Hippie-Stil den Beigeschmack von Verruchtsein und Geisteskrankheit hatte, beschränkt sich heute nicht mehr nur auf die Jugendlichen. Haschisch wird vom Fünfzehnjährigen bis zum Achtundsechziger genußvoll konsumiert und ist in allen Gesellschaftsschichten verbreitet. Die Hippies konnten die Gesellschaft noch mit einem Joint, langen Haaren und exzentrischem Styling schocken, drei Jahrzehnte später ist man als User mit bunten Haaren im Techno-Outfit lange kein Revoluzzer mehr.

13.2 Das Prinzip der Übersteigerung

Die Auflösung der Raum- und Zeitgrenzen ist charakteristisch für die urbane Techno-Culture. Raum und Zeit werden neu belebt, die „normalen“ Raster, die von der Mehrheitsgesellschaft gelebt werden, werden aufgebrochen. In Großstädten und Ballungszentren kann potentiell von Freitag bis Montag durchgefeiert werden, die Zeiteinteilung in Wochentage und Wochenenden kann aufgelöst werden. Auf jedem Rave als zeitlosem Tanz-Marathon finden sich – neben mehreren verschiedenartig dekorierten Dancefloors mit unterschiedlichen Musik-Stilen und einer speziellen Dramaturgie in der DJ-Musik – sogenannte Chill-Out-Räume, in denen bei beruhigenden sphärischen Klängen ausgeruht werden kann, so daß nach einem Entspannen erneut stundenlang weitergetanzt werden kann. Die Kombination aus Musik, Licht, audiovisuellen Räumen etc. bietet dem Raver für einige Stunden eine künstliche, überreizte Gegenwelt, die ihm Lustgefühle bereitet. Ähnlich den Extremsportarten wie Bungee Jumping, Rafting und Freeclimbing

demonstriert der Bereich der Eventkultur und Megaraves die kollektive Suche nach dem „Kick“, nach der Grenzerfahrung, nach der bewußt initiierten Rauscherfahrung, nach Ekstase und „Flow“. Es geht in der Techno-Culture, wie bereits in anderen Jugendkulturen zuvor, um einen situativen Ausstieg, sei es für ein paar Stunden, einen Abend oder sogar ein Wochenende außerhalb der Rationalität des Alltags. Es handelt sich damit um einen partiellen Rückzug aus der Gesellschaft und um einen zeitlich begrenzten Protest gegen einen vermeintlich vorhandenen Moral- und Verhaltenskodex. Die Raver erhoffen sich von ihrem Eintauchen in den Mikrokosmos des Rave oder des Clubs ein Stück Selbsterfahrung, wollen sich selbst spüren, freier sein, sich vom Leistungsdruck befreien. Drogen beschleunigen und verstärken hierbei die gewünschten Effekte, wie es ein Interviewee ausdrückte, sowohl bei den Tanzenden als auch bei den Musik-Produzierenden, den DJs:

„Ich rauch’ manchmal ‘n bißchen Gras vorher, also einfach, weil ich sowieso gern’ Gras rauche, und das verstärkt das Ganze halt noch ‘n bißchen so, aber ‘s stimmt schon, also ich kann mir den Kick auch selber geben so, dann brauch’ ich eigentlich nich’ soviel. [...] Bei mir stellt sich dann so’n Effekt ein, daß ich damit [...] halt gut Party machen kann so. Also, daß ich es schaffe, auch Leute zu unterhalten halt. Also es macht mich dann irgendwie relaxter mit allem so. Das mag ich ganz gerne [...].“ (DJ Mick)

Bei der Techno-Culture handelt es sich hierbei um ein Paradoxon. Dem nächsten freien Abend, Wochenende oder der Urlaubszeit kommt eine heilbringende Bedeutung zu, endlich ein erlösendes Ausbrechenkönnen aus dem entfremdeten Schema, doch allzuoft wird gerade auch die freie Zeit unter denselben Leistungsdruck gestellt, und anstelle eines Ausruhens wird der Zyklus des Funktionierens und der Beschleunigung nur neu variiert. In der Rave-Culture stehen Tanzende wie Musik-Produzierende unter dem Leistungsdruck perfekt sein zu wollen. Der interviewte DJ Mick schilderte detailliert die „beruhigende“ Wirkung von Cannabis in Bezug auf die Anspannung beim DJ-ing. Er bezeichnete gleichzeitig den empfundenen Leistungsdruck positiv als „Kick“. Ein Auflegen ohne Drogen kann er sich selbst nicht vorstellen.

„Es is’ natürlich auch ‘ne Belastung so, wenn du vor sagen wir mal vierhundert Leuten stehst und dann muß der Mix klappen so. Also ich hab’ dann den Anspruch, daß der Mix gut werden muß, damit die Leute nich’ denken ‚Ey, was is das für ‘ne Pfeife da vorne‘. Und das is’ so’n Druck, den man sich dann selber

auch macht so, der vielleicht auch gar nich' da is' so, aber ich mach' mir dann halt so'n Druck so. Und dadurch geht der Druck halt vielleicht 'n bißchen weg so. Aber man hört auch viel so, zum Beispiel Sven Väth oder so, der jahrelang kokainabhängig war, das kann ich auch gut nachvollziehen so, weil einfach dieser Druck die ganze Zeit da ist. Alle kucken auf dich und jeder Handgriff muß sitzen, wenn du irgendwo nur mit dem Arm an so'ner schieß Plattennadel hängen bleibst, was mir am Anfang auch mal passiert is', dann isses vorbei so, dann respektieren dich die Leute nich mehr so. Du machst dir auch Respekt so, du hast ja künstlerischen Ausdruck und das muß auch so rüberkommen, [...] sonst wirkt das nicht.“
(DJ Mick)

Während historische kulturelle Bewegungen – wie die der Dadaisten, Surrealisten, Lettristen wie Situationisten aber auch die Beat Bewegung und Hippie-Culture – in kreativen Ansätzen der Gesellschaft ihre Verneinung der Profit- und Leistungsprinzipien entgegensetzten, unterwirft die Techno-Culture sich den gesellschaftlich bestehenden Normen, was vor allem in Bezug auf ihre Körperbetonung und den Drogenkonsum deutlich wird. Die Gegenwartsgesellschaft hat ihre Palette an Drogen vergrößert; bis in obere Chefetagen hinein werden illegale Drogen und Amphetamine konsumiert. Der Mensch wird zur funktionsfähigen Maschine, per Input leistungsfähig, per Input glücklich, per Input beruhigt oder überreizt. Mit der Glücks- und Leistungsdroge Ecstasy können die gesellschaftlichen Vorgaben „synthetisch“ eingelöst werden. Die Designerdroge Ecstasy wird aufgrund der aufpeitschenden und damit für die Raver positiv besetzten Wirkung gelegentlich auch von Managern und Yuppies gebraucht, gemäß dem Zeitmotto „Fit for Fun“. Durch Ecstasy ist die Aufhebung der Zeitgrenzen möglich, mit *E* kann man 17 Stunden durchtanzen und zwei bis drei Tage Mammutparties überstehen. Ohne Doping kann ein Mega-Rave kaum durchgehalten werden. Wenngleich ein Trancezustand beim Tanzen auch potentiell ohne Drogenkonsum erreicht werden kann, wollen viele Raver diesen Prozeß durch Drogen beschleunigen wie intensivieren. Das MDMA hat bezogen auf die körperliche Bewegungsmotorik eine lösende Wirkung, der Raver hat so den Eindruck, sein Gehirn sei „direkt mit den rhythmisch pulsierenden Klangmustern der Musik verbunden.“ (Wicke 1998, S.276) Raver und Ecstasy gehören in der Techno-Culture unabdingbar zusammen, ohne die Wirkung der Wunderdroge Ecstasy wäre ein Rave spätestens am frühen Morgen zu Ende, mehrheitlich feiern nur diejenigen auf After-Hour-Parties weiter, die sich mit Ecstasy aufputschen. Es ist durchaus üblich, zwei und mehr Pillen hintereinander zu nehmen, um die Wirkung beizubehalten. So beschreibt

der Interviewpartner Thomas den Prozeß des unreflektierten Drogenkonsums sinngemäß als „Jagd nach Höhepunkten“:

„[Daß] vielen Leuten so eigentlich alles scheißegal is', und die halt Ecstasy nehmen. Das is' dann auch egal wo [...], das is' genauso, als wenn man vom Abend immer nur die Höhepunkte wahrnimmt, ohne zu sehen, daß die natürlich verflochten sind mit dem, was vorher war und daß der ganze Abend ebend ein Stück ist.“ (DJ Thomas)

Drogeneinnahme im Zusammenhang mit Leistungsdruck tritt auf der Seite der Tanzenden wie der Produzierenden auf, doch trotz wechselseitiger Wirkung von Drogen und Kultur wird innerhalb der Techno-Culture eine drogenfreie Haltung nicht negativ sanktioniert. Es gibt durchaus auch DJs, die drogenfrei auflegen und Tanzende, die sich ausschließlich mit Erfrischungsgetränken stärken.

„Also ich selber zum Beispiel, ich rauch' gar nichts und und nehm' auch sonst nix, kiff' nur superselten und deswegen glaub' ich, würd' ich auf so 'ner Techno-party in dem Sinne, die irgendwie so Freitags abends anfängt und Sonntags mittag aufhört, das würd' ich nicht durchhalten. Ich denke schon mal daß, wenn man da richtig dabei ist, dann kommt man da nicht drumrum.“ (DJ Marc)

„Ich steh' halt nich' so auf After Hours, weil das is' eh nur noch Pillen nehmen [...], wogegen ich nichts hab', aber ich nehm' halt keine Drogen. Also gut, ich trink' natürlich Alkohol und ich nehm' Zigaretten, aber halt keine synthetischen Drogen und auch [...] kein Marihuana.“ (DJ Thomas)

„Wir sind die Roboter“ (Kraftwerk)

14. Techno als Maschinenkultur

14.1 Zur Geschichte der elektronischen Musik

Techno-Musik steht grob formuliert als Grundbegriff für eine Musik, die sich durch eine elektronische Klangerzeugung, Rhythmusbetonung und durch weitgehende Melodie- und Textfreiheit auszeichnet. Die Textfreiheit stellt gleichsam die Voraussetzung für die Ideologiefreiheit der Techno-Musik dar. Techno-Musik als offene Klangcollage, in die mögliche Gesangs- und Sprachsamples sowie musikfremde Geräusche und Töne integriert werden können, die je nach Stil und Art variieren, verzichtet auf die klassische Song-Struktur, d.h. die konventionelle Musikstruktur wird aufgelöst, und der Hörer kann diese Leerstellen interpretativ besetzen. Techno-Musik appelliert an ein Musikverständnis, das bereit ist, sich auf Klangexperimente einzulassen und den gängigen Musik-Begriff zu erweitern. Mit Blick auf die Musikgeschichte wird deutlich, daß jede musikalische Innovation zuerst belächelt wird und auf Widerstand stößt, da konventionelle Hörgewohnheiten nur zögerlich abgelegt werden. Techno in seiner heutigen Erscheinungsform ist das Ergebnis einer langen Entwicklung auf dem Feld der Musiktechnologie.

1877 präsentierte Thomas Alva Edison der Öffentlichkeit die „Sprechmaschine“. Für Ulf Poschardt beginnt damit die Geschichte des DJ-Künstlers bei Edison, der ein in den Telefonhörer gebrülltes „hullo“ vom Phonographen aufzeichnen ließ. Mit der Erfindung des Phonographen, des späteren Grammophons, sollte sich die musikalische Rezeption grundlegend ändern. Waren es Anfang des 20. Jahrhunderts vorrangig Opern, Kammermusik und Sinfonien, die aufgezeichnet wurden, so kam es im Laufe der nächsten zwanzig Jahre zu einer Verschiebung hin zur Unterhaltungsmusik, zum Schlager. Die Schallplatte ermöglichte einen unabhängigen Musikgenuß, Musik konnte nun außerhalb von Konzertsaal, Varieté oder Gaststätte konsumiert werden. Tanz, Musik, Technologie und Wirtschaft gingen mit der Entwicklung des Grammophons und der Schallplatte somit von Anfang an eine enge Symbiose ein. Die aufgezeichnete Musik wurde schnell Teil der Alltagskultur und die Phonoindustrie entwickelte sich zum prosperierenden Wirtschaftszweig (vgl. Wicke 1998, S.96ff.).

Der hinter der Techno-Musik stehende Ansatz, Technologie und Musik künstlerisch zu verbinden, ist keine Errungenschaft der Techno-Culture. Bereits knapp ein halbes Jahrhundert zuvor suchte der amerikanische Komponist und Schüler

von Arnold Schönberg John Cage nach innovativen Klangwirkungen. Cage experimentierte 1939 mit Plattenspielern, mit verschiedenen Geschwindigkeiten und Tonfrequenzen und damit mit elektronischer Musik.⁴⁶⁷ Ungefähr zeitgleich zu Debords erstem Film *Geheil für Sade*⁴⁶⁸ setzte Cage das Schweigen in der Musik ein und komponierte als Sinnbild der Sprachlosigkeit ein stummes Opus. In den Endsechzigern experimentierten Bands wie *Pink Floyd* oder *Emerson, Lake and Palmer* erstmals mit elektronischer Popmusik, wengleich vor allem *Kraftwerk* und der Krautrock der 70er, *Tangerine Dream* und *Can*⁴⁶⁹ als Urväter des Techno bezeichnet werden können. Der Kölner Komponist Karlheinz Stockhausen brachte 1966 seine Komposition *Hymnen* (113 Minuten lang) heraus, ein elektronisches Opus, das auf der Verfremdung und dem Sampling verschiedener Nationalhymnen basiert. Stockhausens Ansatz einer klangfarblichen und räumlichen Differenzierung⁴⁷⁰ wurde über seine Kompositionsschüler durch die Band *Can* in die deutsche Krautrock-Szene integriert (vgl. Mießgang 1997, S.47). Zum Krautrock als „Wiege des Elektro“, der im Zuge der Techno-Culture mit Tourneen, Live-Acts und neuen Poduktionen ein großes Revival unter den Techno-Fans⁴⁷¹ erfährt, sind neben der Kölner Band *The Can* Gruppen wie *Tangerine Dream*, *Faust*, die Berliner Band *Ash Ra Tempel*, die Münchner Bohème-Rock Band *Amon Düül* zu rechnen. So sind beispielsweise die Live-Auftritte der Band *Faust* seit ihren Anfängen vor 25 Jahren als eine Mischung aus freier Improvisation, Interaktion zwischen den Musikern, alten Songstrukturen und elektronischen Noise-Experimenten angelegt und werden heute von Szene-Soundkünstlern neu gemixt. *Kraftwerk* wurde 1968 in Düsseldorf unter dem Bandnamen *Organisation* gegründet. Die Gruppe knüpfte in ihrem Verständnis als „Ton-Architekten“ und „Maschinenfreunde“ an den Ansatz einer innovativen Klangbastelei an:

„*Kraftwerk* ist Philosophie, ist Lebenseinstellung! Wir haben uns stets als Mensch-Maschine definiert. In der Gesellschaft erscheint der Umgang mit Maschinen ja oft wie ein Kampf der Menschen gegen eigene Erfindungen: Gegen diese katastrophale Fehleinschätzung der Lage setzen wir mit unserer Arbeit einen Kontrapunkt! Menschen und Maschinen müssen in der Zukunft eine Symbiose eingehen, weil die heutige Entwicklung schon viel zu weit fortgeschritten ist.“ (Hütter zit. n. Blask/Fuchs-Gamböck 1995, S.94)

Die Mitglieder, allesamt Musikstudenten, verfolgten die Idee, mit der Nutzung von Synthesizern und Computern rein elektronischen Sound zu erzeugen. Trotz

⁴⁶⁷ Vgl. Werke wie *Imaginary Landscapes Nr. 1*.

⁴⁶⁸ Vgl. Kap. 8.3.3.

⁴⁶⁹ Irmin Schmidt und Holger Czukay gründeten 1968 die Band *Can*. Der Szene-DJ Westbam brachte neben anderen unlängst einen weiteren Remix von *The Can* auf den Markt.

⁴⁷⁰ Werke wie *Telemusik*, *Mikrophonie I+II* und *Kontakte*.

⁴⁷¹ Um so erstaunlicher, denn die meisten Techno-Kids waren Mitte der siebziger Jahre noch nicht einmal geboren.

erheblichen Widerstands gegenüber ihren Musikexperimenten, arbeitete die Band *Organisation* – ab 1970 unter dem Namen *Kraftwerk* – weiter an ihrem Konzept einer neuen Musik. 1970 erschien die erste Platte, und bereits vier Jahre danach ist *Kraftwerk* ein Begriff in der internationalen Musikszene. In den Stücken der Techno-Avantgardisten weisen eine hypnotisch-monotone Beatbetonung⁴⁷² als Präferenz des Rhythmus' gegenüber der Musik sowie endlose Groove-Schleifen als typische Merkmale auf den heutigen Techno-Sound hin. *Kraftwerk*, die sich stets zwischen Underground-Geheimtip und Hitparadenerfolgsband einstufen konnten, haben sich bis heute nicht aus der Musikproduktion zurückgezogen. Ihr Stil wirkt mit einem großen Einfluß auf nahezu alle Sparten der Techno-Musik, vor allem auf die Substile Acid, House und Jungle (vgl. Blask/Fuchs-Gamböck 1995, S.92f.).

Weil in den letzten Jahren die Preise für die gesamte „Techno-Technologie“ – Sampler⁴⁷³, Computer, Mixer u.a. – erschwinglich wurden, erschienen in Folge dessen eine große Zahl selbstberufener Techno-Künstler. Vorbild für viele DJ-ambitionierte Raver sind die populären und gutbezahlten Techno-Popstars Westbam und Sven Väth sowie Marusha, deren Beispiel zeigt, wie schnell die Karriere von einer unbekanntem Schuhverkäuferin zur Star-DJane verlaufen kann. Es wird oft von einer Demokratisierung der Popmusik durch Techno gesprochen, insofern die vergleichsweise günstige und leicht zugängliche Produktionsweise der Technomusik den Abstand zwischen Produzenten und Konsumenten verringert. Nach der Erstinvestition in das relativ erschwingliche Equipment müssen keine aufwendigen Studiozeiten bzw. Technikerstunden bezahlt werden. Bei Techno-Produktionen besteht häufig die Personalunion von Produzent und DJ. Die verfügbare Technologie schafft die Möglichkeit, „Musik wie in den Zeiten des Punk, schnell und billig im Do-it-yourself-Verfahren herzustellen.“ (Poschardt 1995, S.278)⁴⁷⁴ Wenngleich simple und schnell hergestellte Produktionen häufig sind, können von Insidern Unterschiede zwischen anspruchsvollen und wenig anspruchsvollen Tracks einfach herausgehört werden:

⁴⁷² Der Musiktheoretiker Diedrich Diederichsen geht davon aus, daß ein Musikstil erst dann anfängt interessant zu werden, wenn er von Außenstehenden als monoton und gleichförmig angesehen wird.

⁴⁷³ Der Sampler ermöglicht eine Digitalisierung jeglicher Variante von Tönen und Geräuschen auf der Grundlage eines Analog-Digital-Konverters.

⁴⁷⁴ Die Analogie wurde auch vom populären Szene-DJ Westbam aufgezeigt: „Was Punk für die siebziger Jahre war, ist die DJ-Musik für die neunziger. Mit dem Unterschied, daß Punk das Ende einer Ära – der Rock'n'Roll-Ära – einläutete und die DJ-Musik, viele Traditionalisten werden es nicht gerne hören, der Beginn einer neuen ist.“ (Westbam zit. n. Blask/Fuchs-Gamböck 1995, S.31)

„Aber du hörst, ob einer sich wirklich damit beschäftigt hat oder nicht. Das is' genauso, wenn einer drei Gitarrenakkorde drauf hat, der kann dann an 'nem halben Tag irgendwie so 'n Grungestück drauf haben, da hörste aber trotzdem sofort, ob das gut is' oder nicht, ob das Tiefe hat un' Qualität [...].“ (Stefan, Techno-Musiker)⁴⁷⁵

14.2 DJ-Kunst

Der DJ als „Einmann-Orchester“ ist zur zentralen Figur der Techno-Culture geworden. Ohne ihn als Erzeuger der Soundcollagen wäre die gesamte Techno-Culture hinfällig, er arrangiert die Klangcollage, da Techno-Musik das Ideal der Endlosbeats anstrebt, auf die non-stop getanzt werden kann. Auffällig bei den von mir durchgeführten Interviews war, daß jeder DJ/Techno-Musiker explizit darauf hinwies, daß er nicht Techno im eigentlichen Sinne mache – der Begriff Techno wurde von allen durchgängig negativ besetzt – sondern jeder betonte seine spezifische Substil-Verortung.⁴⁷⁶ Musik, die sich für Außenstehende wie ein monotones Gehämmere anhört, wird vom Techno-Fan differenziert analysiert und zugeordnet. Wo es vor zehn Jahren Pop, Rock, New Wave, Punk und Heavy Metal gab und in diesen Kategorien operiert wurde, gibt es heute eine weitaus größere Bandbreite an Zuordnungen, und die der unter Techno subsumierten Musikstile ist allein größer als die der oben genannten Stilrichtungen der 80er. Techno-Musik wird von den Insidern in ihrer Struktur Stück für Stück auseinandergenommen, gleich ob es sich hierbei um die Analyse eines spezifischen Equipments handelt, um Techniken wie Mixing, Sampling u.a., die Zuordnung der verschiedenen Substile in Styles, die Bestimmung der Rhythmusseinheit für das Tempo eines Technosongs in bpm – beats per minute – und den spezifischen Aufbau eines DJ-Sets.⁴⁷⁷

Der Club- oder Rave-DJ mischt die Musik, verändert sie und gestaltet die Soundcollage neu. Das gekonnte, stilechte Mixen aufeinanderfolgender Platten gilt dabei als Qualitätsmerkmal. Ziel ist es, aus vielen einzelnen Maxi-Singles⁴⁷⁸ einen

⁴⁷⁵ Grunge bezeichnet eine musikalische Richtung, einen spezifischen Rock-Sound, der sich Anfang der 90er Jahre mit Gruppen wie *Nirvana* etablieren konnte.

⁴⁷⁶ „Also Techno mach' ich nicht, ich mach' so Clubsachen, House, Drum'n'Bass und so.“ (DJ Marc)

⁴⁷⁷ Hier ist jedoch anzumerken, daß sich die gesamte MTV- und VIVA-Generation der Gegenwart anders über Musik und Tanz äußert als vorherige Jugendgenerationen und daß sich die Jugendsprache allgemein wandelte.

⁴⁷⁸ Mit der Einführung der Maxi-Single Mitte der siebziger Jahre setzte eine wichtige musikalische Entwicklung in den Discotheken ein, die die nachfolgende Tanzjugendkultur beeinflussen sollte, mit ihr wurden eine verbesserte Klangübertragung und optimiertere Musikmontagen möglich.

einigen Endlos-Song zu kreieren, auf den potentiell stundenlang ununterbrochen getanzt werden kann. Das einzelne endliche Stück geht somit auf in einem unendlichen musikalischen Ganzen (vgl. Blask/Fuchs-Gamböck 1995, S.26; Poschardt 1995, S.115). Volker Marquardt begreift die DJ-Culture als Weiterentwicklung des Konzepts der Band. Er definiert die DJs als „Mittelsmänner aus Clubs, die sich auf Körper, auf Bewegungen des Publikums verstanden.“ (Marquardt 1995, S.86) Die Kunsttheorie der DJs läßt sich schlagwortartig als Reorganisation eines musikhistorischen Archivs mithilfe eines modernen Methodenrepertoires beschreiben. Ulf Poschardt geht in *DJ-Culture*⁴⁷⁹ gar so weit, neben dem Terminus DJ-Culture von einer DJ-Poetik zu sprechen, die sich weder in abstrakten Begrifflichkeiten noch in theoretischer Selbstreflexion äußern will, da sie sich völlig in der Leidenschaft der Musik artikuliert und auf einen theoretischen Überbau der Praxis mehrheitlich verzichten will: „Der DJ stellt den herkömmlichen Künstlerbegriff in Frage, sprengt ihn und wird ihn in renovierter Form re-etablieren.“ (Poschardt 1995, S.15)

Die Geschichte des Techno ist per definitionem eng vernetzt mit der Geschichte des DJ-ing, die mit der des Radios in Beziehung steht. In den USA wurden in den 30er Jahren die ersten Hitparaden eingeführt, bereits wenige Jahre später gab es nach Poschardt den ersten DJ-Kult im heutigen Sinne. Die Glorifizierung des DJ als Kultfigur, als Musikinnovator, als Hipster und Künstler ist damit nichts Neues. Auch bei den Mods der 60er Jahre gab es den Traum vieler Jungs, ein DJ zu werden und somit den gesellschaftlichen Aufstieg zu erreichen. Der DJ-Kult erfährt jedoch gegenwärtig im Rahmen der Techno-Culture und ihrer diversen Substilvarianten seine ausgeprägteste Form. Deejaying ist in den 90ern zu einer eigenständigen Kunstform geworden, zur DJ-Kunst. Die DJ-Ikonen Sven Väth, Piet Blank, Jim Avignon, Hell, Mark Spoon, Marusha, Terrible, Dr. Motte, Woody, Sammy, Jeff Mills u.a. werden wie Pop- und Rockstars verehrt, wenngleich dies der ursprünglichen Techno-Idee, die Musik in den Vordergrund, den Musik-Produzierenden in den Hintergrund zu stellen, im Kern widerspricht.

Als Geburtsstunde der Popmusik benennt Poschardt die Einführung der TOP-40-Hitparaden im Jahre 1949, die zwar einerseits die Kreativität der DJs beim Auflegen einengte, andererseits Publicity und Starruhm der DJs nicht minderte. Alan Freed, neben Bill Randle der zweite große DJ der Nachkriegsära in den USA, war bereits in den 50ern mehr als ein „reiner“ Plattenaufleger. Freed wurde sowohl eine Schlüsselfigur für die Entwicklung des DJ-ing als auch Initiator und Motor einer neuen Musikrichtung respektive einer Jugendkultur, insofern, als er im Ra-

⁴⁷⁹ Poschardt, U.: *DJ-Culture*. Hamburg 1995.

dio schwarze Rock'n' Roll-Musik für schwarze und weiße Jugendliche auflegte, und daneben als Partyveranstalter⁴⁸⁰ tätig war. Alan Freed's nächtliche Plattenpräsentation wurde als *The Moondog's Rock'n'Roll House Party* populär. Den Radio-DJs kam eine zentrale Funktion für die amerikanische Musikindustrie zu, sie konnten mit dem Abspielen einer Platte im Musikprogramm über deren kommerziellen Erfolg oder Mißerfolg bestimmen. Der populäre Freed wurde nach einigen Jahren aufgrund von „Payola“⁴⁸¹ – der Bestechung durch Plattenfirmen u.ä. – vom Radiosender entlassen. Eine enge Verbindung zwischen DJ-ing und Kommerzialisierung ist also kein postmodernes Phänomen, vielmehr gehörten Werbung und wirtschaftliches Eigeninteresse von Anbeginn der DJ-Geschichte im Radio mit dazu (vgl. ebd., S.53-59; Wicke 1998, S.194). Der DJ war von Anfang an mehr als ein Techniker, der die Platten wechselte, sondern im Sinne eines „Personality-DJ“ ein eigenständiger Typ. Bereits seit den 50ern ist eine Personalunion von DJ als Popstar, Co-Produzent und Songautor keine Seltenheit. Hierfür stehen beispielsweise Namen wie Big Bopper (alias Jape Richardson) und Vivien Carter, die ein eigenes DJ-Label⁴⁸² gründete, bei dem u.a. die Beatles waren. DJ Murray „the Kay“ Kaufman, der Ende der 50er bis Anfang der 60er Jahre DJ für das amerikanische Radio WNS arbeitete, vertrat am prägnantesten die Einstellung „viel Musik und wenig Gerede“. Markant für ihn war der Einsatz von sinnleeren Wortfragmenten, schwarzem Slang und Toneffekten in den Pausen zwischen den Stücken. Durch das Sampeln dieser Versatzstücke zu einem neuen Ganzen entstand eine Art „magischer Sog“ (vgl. Poschardt 1995, S.67-75). Den schwarzen DJs kam in Bezug auf die Musikentwicklung und als „Race Heroes“ eine besondere Bedeutung zu. Der schwarze DJ operierte zwischen den Polen Soul und Politik und wurde zur (politischen) Kultfigur, weil er mit den ihm zur Verfügung stehenden Methoden gegen Unterdrückung und Rassismus kämpfte. Er agierte in seiner *schwarzen* Sprache, nutzte Codierungen im „Doubletalk“ und Sprachmanipulation zur politischen Artikulation. Der politische Einfluß der schwarzen DJs wurde bei der Ermordung Martin Luther Kings Ende der 60er besonders deutlich. Obschon generell sehr viel schlechter als ihre weißen Kollegen bezahlt, legten sie Sonder-schichten ein, um über das Medium Radio die Botschaft „Geht nicht zum Kämpfen auf die Straße“ zu verbreiten. Ihr gesellschaftsstabilisierendes Engagement, einen möglichen Bürgerkrieg zu verhindern, wurde jedoch von der US-

⁴⁸⁰ Die enge Verbindung zwischen DJ-ing und Party besteht also schon seit den 50er Jahren. Die vom DJ Alan Freed veranstalteten Partys für hauptsächlich schwarze Jugendliche waren in den USA der 50er ein Stein des Anstoßes. Es kam einmal sogar zu einer Festnahme mit dem Verhaftungsgrund „Anstiftung zur Anarchie“ (vgl. ebd., S.61).

⁴⁸¹ Payola stellt eine Ableitung von „pay for play“ dar.

⁴⁸² Label ist eine übliche Bezeichnung sowohl für das Etikett einer Schallplatte als auch für eine Schallplattenfirma.

Gesellschaft nicht honoriert, statt dessen erfolgte eine Serie von Entlassungen (vgl. ebd., S.85ff.). Die eigentliche Geschichte des DJs als Musiker und Künstler begann laut Poschardt Ende der 60er Jahre – also erst 90 Jahre nach Edisons Ur-schrei – in der New Yorker Subkultur-Szene. Mit den DJs in schwarzen Schwulendiscos entstand ein neuer Typus, fern vom bisherigen „Personality-DJ“. Mit der Wandlung vom eher funktionellen Plattenaufleger zum DJ-Künstler setzte jene neue Tradition ein, die ihre Perfektionierung im heutigen Techno- und House bzw. HipHop-DJ-ing erfährt.

Neben den kommerziell erfolgreichen Technotracks in den Hitparaden, einer Riege von DJs als Variante des alten Pop-Stars, die auf den Großveranstaltungen auflegen, und zahlreichen kleineren und größeren DJ- bzw. Bandprojekten, läßt sich jedoch nur schwer definieren, was das DJ-ing als Kunstform ausmacht. Die ersten DJs bastelten sich ihre Anlage vollständig aus Einzelteilen zusammen, aber auch heute ist es durchaus üblich, das individuelle Equipment regelrecht „zusammenzustückeln.“ Das Elektronik-Equipment (Turntables, Walkman, Light-Effekte) wird untereinander gesampelt, die Grundausstattung des DJ-Equipments ist gebraucht bereits für circa 1000 DM erhältlich. Üblich ist der mittlerweile legendär gewordene Technics-Plattenspieler, den auch alle von mir interviewten DJs benutzten. Die Ambivalenz Technik und Kunst ist beim DJ-ing per se auffälliger als in traditionellen Kunstrichtungen. Westbam, einer der führenden Techno-DJs und Mitveranstalter des *Mayday*, beschreibt in *Mix, Cuts & Scratches*⁴⁸³ ausführlich seine Philosophie des DJ-ings und führt darin den von ihm seit seinen Anfängen Mitte der 80er geprägten Ansatz der *Record Art* weiter fort. Westbam formulierte den oft zitierten Satz: „Am Mix erkennt man, ob man es mit einem Plattenaufleger oder einem kreativen Künstler zu tun hat.“ (Westbam zit.n. Blask/Fuchs-Gamöck 1995, S.26)

Der DJ ist stets Musikkonsument und Produzent. Er ist immer Hörer und Komponist in einem, wenn er seine eigene Kunst-Collage aus dem Rohmaterial seines Plattenarchivs erstellt. Technische Fertigkeit, Musikkennntnis und Rhythmusgefühl sind hierfür die unabdingbare Voraussetzung. Ich habe alle Interviewpartner danach gefragt, wie sie das Verhältnis zwischen technischer Fertigkeit beim DJ-ing und dem künstlerischen Ausdruck beschreiben würden. Die technischen Fertigkeiten beim DJ-ing erwarben alle Interviewpartner durch Ausprobieren, permanente Übung („Aber erstmal, daß man Platten auflegen kann, bevor man sie dann ineinander mischen kann“) und jahrelange Erfahrung („Damit man das dann raushat, muß man einige Zeit das Ganze auch schon machen“, DJ Marc). Ein

⁴⁸³ Westbam/Goetz, R.: *Mix, Cuts & Scratches*. Berlin 1997.

routiniertes technisches Know-How, das jeder durch Training erwerben kann, stellt das Basisfundament für einen potentiell künstlerischen Ausdruck dar:

„Das kann im Prinzip jeder, der ‘n bißchen Übung hat. Also das is’ aber ja umgekehrt. Ich denk also gerade so beim Techno isses [so]. Also Techniker sein is’ erstmal so die Voraussetzung dazu, um Künstler werden zu können, so. Weil, das muß man erstmal können so, ‘ne, [...] wenn man die Platten ineinander mixen kann, ‘ne. Und dann fängt das halt an, wie man so ‘n Abend irgendwie so aufbaut. Da macht das dann schon was aus, daß die einen halt dann besser sind und die anderen dann nicht so gut.“ (DJ Marc)

Das Gespür für Atmosphäre und ein spezifisches Musikverständnis grenzen den DJ-Künstler von einem technisch operierenden Plattenaufleger ab:

„Also da gehört schon mehr dazu, also es gehört natürlich Rhythmusgefühl dazu und es gehört auch so ‘n Verständnis überhaupt für die Musik dazu. Also was wie zusammenpaßt. Also es gilt nicht, einfach nur zwei Platten zu synchronisieren und dann den Regler rüberzuschieben, das isses ja [...].“ (DJ Thomas, Jg. 1968)

Prinzipiell kann alles zusammengemischt werden. Um tanzbar zu bleiben, brauchen zwei Stücke, die gemixt werden, eine ähnliche Zahl der beats per minute-Anzahl, die in der Regel bei neuen DJ-Veröffentlichungen angegeben wird.

„Ja, ich denke mal dabei, daß sehr viele Leute dabei keine Einfälle haben, dann [...] irgend‘n Beat hören und denken ‚Na ja Beat auf der einen Seite, Lied auf der anderen Seite und jetzt bringe ich die beiden mal zusammen, das wird schon klappen und gar nich’ unbedingt so hinhören [...] Ich find’ die meisten DJs so mixen auch nich’ so besonders prickelnd. Also das machen wirklich nur so Top-DJs [...].“ (DJ Mick)

Im DJ-ing müssen zu gleichen Teilen musikhistorisches Wissen, technische Fertigkeit, Rhythmusgefühl und Kreativität zusammenkommen, um aus dem einfachen Zusammenmischen ein Kunstprodukt herstellen zu können.

„Also, da würd’ ich sagen also, daß viele das einfach glaub’ ich zu leicht nehmen. Also eigentlich is’ leicht, du kannst zwei Platten wirklich locker ineinander mischen, das is’ keine besondere Kunst [...], okay vielleicht muß man ‘n bißchen besser zuhören können als andere und sich besonders gut drauf konzentrieren [...].“

Das is' halt relativ leicht so. Aber, was ich gerade die Kunst finde oder wenn ich 'n DJ höre, der gut is' so, der hat Abwechslung halt drin so. Also mir geht's auch oft so, daß ich DJs zuhöre und mir dann irgendwie ganz langweilig dabei wird, so 'ne, weil ich die Stücke eh' alle kenne [...] Da find' ich's meistens schade, daß es da keine DJs gibt, die das Stück mal in einen neuen Zusammenhang setzen so [...].“ (DJ Mick)

Letztlich ist eine Differenzierung zwischen *gutem* und *schlechtem* DJ-ing immer nur graduell möglich, denn bei einer Live-Kunstdarbietung muß der Publikumsbezug in Abhängigkeit der Rahmenbedingungen, beispielsweise *Mainstream-* oder *Szene-Club* als Gradmesser dienen. Die Wechselwirkung zwischen DJ-Kunst und Tanzenden erfordert sowohl routinierte Professionalität als auch Flexibilität und Sensibilität beim Auflegen.

„Ja man muß irgendwie versuchen, sensibel für die Leute zu sein und zu merken, was [...] is' für 'ne Stimmung im Raum. Und was passiert da genau? Ja, weiß ich nich', ich weiß nich', wie man da drüber nachdenkt, natürlich denkt man auch dabei, aber man versucht ja gerade, oder Ziel ist es ja, von diesem Plan irgendwie wegzukommen. Also viele Leute stellen sich ja irgendwie vor ‚Ja dann kommt der DJ, und der hat dann so seine feste Abfolge.‘ Der hat auch immer 'ne gewisse feste Abfolge, das is auch ganz klar, aber um die [...] geht's dann im Endeffekt nicht mehr, die muß am Abend selber dann so aufgelöst werden eigentlich. [...] also man macht natürlich beim Auflegen auch immer bestimmte Erfahrungen, wie Platten zusammenpassen, wie die funktionieren und so weiter und das hat man dann natürlich drauf und das is' dann natürlich auch irgendwie 'n Plan. Also daß man 'n Block hat von vier Platten, die man unheimlich gern zusammenspielt zum Beispiel, aber das sind immer nur so Bausteine [...].“ (DJ Thomas)

Ein gutgestalteter Clubabend oder Rave zeichnet sich dadurch aus, daß sich eine gewisse Choreographie darin befindet. Oft wechseln sich die DJs stündlich ab, um nicht in ein pures, unkreatives Auflegen zu verfallen. Beispielsweise haben Mega-Raves wie der *Mayday* ein ausgefeiltes Aufgebot oder Line-Up an DJs unterschiedlicher Couleur, um dem selbst gesetzten künstlerischen Anspruch zu entsprechen und um nicht nur die Zeit zu füllen.

„Zum Beispiel in House-Clubs [...] geht es eigentlich auch viel darum so, weil die [DJs] müssen halt acht Stunden voll machen mit Musik so und das geht einfach nich', gar nicht vom Zeitaufwand, alles durchhören und kucken, was paßt jetzt

wirklich hundertprozentig zueinander und was ergibt den perfekten Fluß oder welche Lieder lassen sich besonders gut zusammen mixen oder so, das geht einfach gar nicht mehr so. Das ist zuviel für eine Person, das möchte ich eigentlich nicht, da hab' ich auch nicht die Ausdauer und auch keine Lust dazu. Ich möchte lieber richtig eine Stunde, also wenn das jetzt mein Optimum wäre, immer nur eine Stunde, und dann richtig was anderes machen als das, was drum herum war und nicht so.“ (DJ Mick)

Das Anhören der Platten erfolgt beim DJ unter differenzierten Aspekten. So handelt es sich, wie Poschardt es formuliert, um einen „Prozeß, der dem Akt des Mischens direkt vorausgeht“ und der mehr als die Wahrnehmung eines „Musikfreundes“ voraussetzt. (Poschardt 1995, S.374) Das Musikstück wird auf seine potentielle Verwertbarkeit in einem neuen Kontext hin überprüft. Der Interviewee DJ Mick beschreibt diesen Prozeß folgendermaßen:

„Also, was ich jetzt hier so an Platten rumstehen hab', [...] da wusel' ich halt fast täglich drin rum so, ich kenn' also fast alle Sachen in- und auswendig, einfach weil ich's so oft gehört hab' und [...] hab mir halt mittlerweile auch schon 'n recht eigenes Set auch schon zusammengearbeitet so. Also [...] ich versuch' halt jetzt mittlerweile auch was anderes zu machen, also einen neuen Weg zu gehen damit, also mit derselben Technik. Aber es gibt auch Sachen, die halt anders sind. Also ich hab' zu viele Sachen gehört, die einfach langweilen so und irgendwann, desto mehr du hörst so, ich hör' halt nicht nur House, sondern halt die ganze Bandbreite durch so, also alles, was halt irgendwann mal auf den Markt geworfen worden ist so, versuch' ich halt möglichst auch zu hören, also meinen Horizont zu erweitern so. Also.. [...] das versuch' ich halt auch mal langsam so in mein DJ-Set mit einzuarbeiten, daß es halt nicht nur einen Einfluß hat, sondern ganz viele Einfüsse. [...] ich komm' der Sache also dann auch immer näher so, die ich will.“ (DJ Mick)

Stockhausens Auffassung, neue Musik müsse nicht erschaffen, vielmehr gefunden werden, erfährt im DJing seine direkte Anwendung, analog dazu ist das Experiment die ständige Bedingung des kreativen Schaffens (vgl. Poschardt 1995, S.298). Die DJ-Technik der intendierten Transformation eines bestehenden Stückes in einen bestimmten neuen Kontext steht somit per definitionem in der Tradition der Collage und Montage, des lettristischen bzw. situationistischen *Détournement* und des *Bricolage*-Ansatzes des Ethnologen Lévi-Strauss.

Potentiell steht das gesamte musikhistorische Archiv zur Verfügung, im Alltag ist der DJ jenseits des Starruhms auf die geschickte Verwendung seiner musikalischen Ressourcen angewiesen sowie auf eine entsprechende Kaufkraft zur stetigen Aktualisierung seines Repertoires.

„Die meisten Leute, die das dann auch wirklich gut können, die machen meist auch nichts anderes, die sind nur DJ. Die studieren dann auch nicht mehr nebenher und gehen dann auch nicht mehr arbeiten. Also die verdienen ihr Geld dann mit Auflegen, [...] also weiß ich nicht, die gehen dann noch zweimal in der Woche Platten kaufen für was weiß ich wieviel hundert Mark und machen nichts anderes, um dann erstmal die Platten so grob durchzuhören und dann nochmal [...].“ (DJ Marc)⁴⁸⁴

Damit die DJ-Kunst nicht zur Routine wird, hilft beispielsweise DJ Mick mit der Integration des Zufallsmoments⁴⁸⁵ nach.

„Also die meisten Sachen, die hab’ ich einfach so oft gehört, daß ich dann auch genau weiß, was jetzt in der nächsten Minute passieren wird und kann dann darauf eingehen. Also klar, es geht dann auch ‘n bißchen das Spontane verloren. Aber [...] das is’ dann also für mich dann wieder [da], wenn ich dann zum Beispiel einfach wahllos in die Plattenkiste greife und dann mit dem Set dann irgendwohin fahre und dann erstmal kucken ‚Ey was hab’ ich denn da mitgenommen so, mal kucken, was man daraus machen kann so.‘ Also ich möcht’ dann auch nicht einfach nur so verschiedene Stücke spielen, sondern des Ganze jeweils mixen [...].“ (DJ Mick)

DJ Micks Beschreibung des wahllosen Herausgreifens einer Platte, um diese in die Musikcollage zu integrieren, erinnert an die automatischen Techniken der Surrealisten. Ähnlich wie die surrealistische Collage eine Transformation ihrer Träume auf der Ebene der Bildenden Kunst sein sollte, eine „Malerei ohne Stifte und Farben“, geleitet vom Unbewußten, beispielsweise durch den Gebrauch von Photographien und Gravüren als vorgefertigten Symbolen, wird in der DJ-Kunst in-

⁴⁸⁴ Auch das Szenehandbuch *The KLF. Das Handbuch* rät allen angehenden Techno-Künstlern: „Erstmal mußt Du pleite und arbeitslos sein. Niemand mit richtigem Job oder in Vollzeitausbildung hat genug Zeit, die Sache durchzuziehen.“ (ebd. S.14)

⁴⁸⁵ Neben der Beschreibung der *Bricolage* stellt Lévi-Strauss in *Das wilde Denken* in der Differenzierung zwischen primitiver Kunst und Gelehrtenkunst gleichfalls dar, inwiefern Zufall und Intuition den Prozeß des Kunstschaffens determinieren: „Selbst die akademischste Kunst bewegt uns nur unter der Bedingung, daß sie dieser Ausbreitung des Zufalls zugunsten des Vorwurfs rechtzeitig Einhalt gebietet und ihn dem Werk einverleibt.“ (Lévi-Strauss 1968, S.44)

tuitiv auf der Ebene der Musik gearbeitet und das Zufallsmoment bewußt in den künstlerischen Prozeß integriert. Auch der DJ arrangiert – natürlich stets auf der Basis von technischem Können – spontan und intuitiv unter Einbezug des Zufalls die Musikcollage.

14.3 Die Avantgarde der DJ-Ingenieure

Die moderne Technologie, die in der Techno-Culture genutzt wird, ermöglicht sowohl das Techno- bzw. House-Deejaying als Livedarbietung als auch die Produktion von Soundcollagen und Montagen. In der Techno-Culture verbinden sich postmoderne Technologie mit modernen Techniken. Die Techniken Mischen (Mixen), Remix und Sampling werden von Ulf Poschardt als die „Künste des DJ-ing“ beschrieben. Das Mischen (Mixen) zweier Platten – analog zum Mischen bestehender Texte in der Literatur – um daraus etwas Drittes zu kreieren, stellt hierbei die grundlegende Form des Deejayens dar.⁴⁸⁶ Der Remix als kreative Reproduktion eines bestehenden Liedes, das neu interpretiert wird, ist die zweite wichtige Kunsttechnik des DJ-ing. Der Remix muß nicht das Original als Ganzes übernehmen, sondern kann auch nur partiell jene Teile zitieren, „von denen der Remixer glaubt, daß sie funktionieren werden in dem Zusammenhang, in dem er sie einsetzen will. Es geht ihm nicht um die Errettung der Authentizität, sondern um die Erschaffung einer neuen Authentizität.“ (Poschardt 1995, S.33f.)⁴⁸⁷ Das dritte wichtige Element der DJ-Kunst ist die Sampling-Technologie, die ihren Ursprung im Scratching, Mischen und Remixen hat. Das Sampling wurde zur selben Zeit entdeckt wie das Scratching und in der Hip-Hop-Szene von Anfang an zusammengedacht. Poschardt unterscheidet in Anlehnung an Goodwin⁴⁸⁸ drei unterschiedliche Formen und Grade des Samplings. Das Kopieren von Geräuschen und Klängen zu dem Zweck, die Originalinstrumente durch den Sampler (kostengünstig) zu ersetzen, stellt die einfachste Form des Sampling dar. Bei den

⁴⁸⁶ John Cage verfolgte bereits 1969 den Ansatz, aus zwei Platten etwas Neues zu kreieren und entwickelte damit die erste DJ-Culture (vgl. Poschardt 1995, S.107f.).

⁴⁸⁷ Ein prägnantes Beispiel für einen populären Techno-Remix eines alten Klassikers ist der Remix *Somewhere over the Rainbow* der Techno-Queen Marusha. Judy Garland sang 1939 als Dorothy in dem Film *Wizard of Oz* als erste diesen Song, ihre Tochter Liza Minelli über ein halbes Jahrhundert später im Remix der britische Synthi-Pop-Duo der späten 80er *Pet Shop Boys*. DJane Marusha brachte den Song 1994 durch ihren Remix der *Raveland*-CD in die Hitparaden. Techno-Kids, die das Original ablehnen, sofern sie die historische Vorlage überhaupt kennen, tanzen ausgelassen auf den Remix, reißen ihre Arme in die Höhe und singen begeistert die Gesangsfetzen „somewhere over the rainbow da da da...“ mit.

⁴⁸⁸ In: Frith, S./Goodwin, A.: *On Record – Rock, Pop, and the Written Word*. London 1990, S.271ff.

erzeugten wirklichkeitstreuen Klangabbildern ist kein Unterschied zwischen Original und Reproduktion mehr wahrnehmbar. Die komplexere zweite Variante des Sampling bezieht sich auf die Verwendung. Produzent und Remixer können mit dem Sampling den Song verändern, indem sie beispielsweise Musikinstrumente, Melodie(fetzen) u.a. hinzufügen. Weiterhin kann die digitale Klangspeicherung von Anfang an als Kompositionselement benutzt werden. Durch die Montage-Techniken der ersten House-Künstler wurde die klassische Musikstruktur experimentell aufgelöst. Vor der Erfindung des digitalen Samplers war das musikalische Sampling ein mühsames und aufwendiges Montage-Unterfangen. Bei den ersten Soundcollagen bis Ende der 80er war die Montage noch klar erkennbar, wenig später konnte dank der Technologie-Innovationen eine technisch perfekte Klangsynthese aus Samples, Synthies und Beat hergestellt werden. Anfänglich war die Rechtslage des musikalischen Zitats sehr umstritten, denn Sampling heißt de facto Diebstahl, wenn nicht zuvor das Copyright für das benutzte Sample erworben wurde, mittlerweile ist das musikalische Zitieren geläufige Praxis (vgl. ebd., S.229ff.; S.274ff.). Die Nutzung des digitalen High-Techs-Samplers markierte eine wichtige Etappe sowohl in Bezug auf die Technik als auch in Bezug auf eine neue Musik-Ästhetik. Durch digitale Speicherung und Manipulation von bis dahin analogen Klängen und Geräuschen wird es möglich, Originalgeräusche in jeder gewünschten Variante – gleich, ob es sich hierbei um künstliche sphärische Klänge, eine Textzeile aus einem Klassiker oder um Naturgeräusche handelt – „direkt und digital an der gewünschten Stelle des Mixes, Remixes oder selbst komponierter Stücke“ einzusetzen. (ebd. S.383) Der Sampler „erlaubt es, authentische Geräusche aus der Welt in das entstehende Kunstprodukt zu übernehmen“, komplexe Tonfolgen und Geräusche werden zu binären Zahlencodes und können, mit einer entsprechenden Software, vom Techno-Musiker am Computer zur Weiterverarbeitung verwandt werden. (ebd. S.34) Es gab jedoch von Anfang an keine normierte, einheitliche Nutzung dieser Technologie durch die Künstler, vielmehr vergrößerte sich das Spektrum der sich ausdifferenzierenden Stile, Richtungen und Klangexperimente stetig. Die Vorgehensweise im musikalischen Sampling entspricht hierbei dem Sprach-Sampling und der Sampling-Technik im Styling. Dem DJ-Künstler steht potentiell ein beliebig großes Archiv von Soundzitaten und Stilkreuzungen als Rohmaterial zur Verfügung, ein Vorrat, an dem er sich in unendlicher Variation bedienen kann. Für die Pioniere des DJ-ings stellte nach Poschardt die neue Technologie keinen „Abschied von den Menschen“ dar, sondern den „Anfang eines Aufbruchs zu den Menschen, mit denen sie durch die neue Musik kommunizieren“ wollten. Diese „neue“ Musik, diese musikalischen Innovationen, hätte es ohne einen „unorthodoxe[n] Umgang, gegen die Weisun-

gen der Gebrauchsanleitungen“, nicht geben können. Die DJ-Künstler bilden damit „die erste künstlerische Avantgarde im Kontext der Popmusik, die moderne Technologie umkodiert“ (vgl. ebd., S.352ff.). Ohne eine zweckentfremdete Handhabung bzw. die Nutzung technologischen Abfalls hätte es beispielsweise keine Acid-House-Welle gegeben, die 1988 mit der Nutzung der (fehlerhaften) Drum-Maschine TB-303 der Firma Roland zur Herstellung des Acid-Musikstils im sogenannten „Summer of Love“, dem Acid House-Sommer, den Auftakt der Techno-Bewegung markierte. In der DJ-Culture werden häufig gerade die defizitären und zweckentfremdeten Geräte zu „Referenzmaschinen für den Originalklang“. Ein spezifischer Umgang mit der Technologie dient als Unterscheidungskriterium der DJ-Musik seit Ende der 80er Jahre, ein Umgang, der sich auch in der Wahl der Bandnamen – beispielsweise *Digital Underground* oder *808 State* – widerspiegelt. In der Disco-Culture, die in den 70er Jahren die neuen elektronischen Instrumente wie Synthesizer und Rhythmusgeräte nutzte, um einen synthetischen Sound zu erzeugen, wurde bereits der Ansatz entwickelt, Bands mit „technoiden“ Namen zu benennen, zum einen, um Anonymität und Künstlichkeit zu unterstreichen, zum anderen, um Namen und Gesichter hinter der Bedeutung von Musik zurücktreten zu lassen. Ebenso wie in der Techno/House-Culture hatten die Konsumenten beim Disco einen großen Einfluß (vgl. ebd., S.109ff.; S.359). Die appellative Aussage „Jeder ist ein Künstler“, die sich von der klassischen Avantgarde über Joseph Beuys, die Punk-Musik (als Drei-Akkorde-Musik) bis hin zum Techno zieht, erfährt mit dem technologischen Fortschritt seinen bisherigen Höhepunkt. Computergesteuerte Rhythmuspattern lassen aus wenigen musikalischen Versatzstücken ein hörbares Produkt entstehen, desweiteren verlaufen die Übergänge vom Musikkonsumenten zum Musikproduzenten in der Techno- und House-Bewegung fließend. Die DJ-Künstler der Gegenwart haben keinen falschen Respekt vor der Technik, sondern nutzen in größter Selbstverständlichkeit die gebotene High-Tech und wissen genau, wie man mit der vorhandenen Technologie variabel umgehen kann. Sie gehören der Generation an, die von Kindesbeinen an mehrheitlich mit Fernseher, Stereoanlagen, CD-Playern, Videorecordern, Videospielen und Computern vertraut ist. Da DJs im Regelfall keine gelernten Musiker sind, lassen sie sich in Anlehnung an Poschardt als „Musikingenieure, die kein kulturelles Wissen in ihre Arbeit einbringen“ oder als Musik-Techniker bezeichnen. (ebd. S.361) Durch den Computer erschließen sich ungeahnte Möglichkeiten der progressiven Musikproduktion. Während zuvor ein Instrument beherrscht werden mußte und eine Band bzw. ein Orchester notwendig war, kann jetzt potentiell jeder mit Hilfe des Computers, der sowohl das musikalische Wissen integriert als auch die Möglichkeit der Effekt-Simulation bietet, ohne

die bisherige Arbeitsteilung Musik machen (vgl. Marquardt 1995, S.90). Techno-Tracks entstehen meistens als arbeitsteilige Kooperationsprojekte zwischen Technikern und Künstlern, technisches Know-How ergänzt hier (herkömmliche) künstlerische Ideen. Techno Bands wie *Faithless* zeigen, wie sich die poetische Sprache der Songs mit technologischer Perfektion zu einem anspruchsvollen Endprodukt kombinieren läßt. In der Techno-Culture wird die alte Einheit von Autor und Produzent aufgehoben, an deren Stelle treten DJ-Projekte, Ideen und Konzepte. Die traditionelle Begrifflichkeit von Authentizität und Originalität wird in der DJ-Kunst durch Sampling, Remix und Interpretationen verworfen. Es ist üblich geworden, den Akzent auf die Produzenten- bzw. Remixarbeit sowie auf die zur Produktion eines Techno-Stückes verwandte Technik zu legen. Häufig werden auch Remixe von anderen DJs mit auf die Maxi-Single gepreßt. Der Text und damit auch der Song braucht nunmehr kein Original mehr zu sein, „als Konglomerat von Zitaten speist sich das Werk aus Tausenden von Quellen“; damit stellt jeder Text bzw. jedes Kunstwerk ein „potentiell unendliches Zeichenreservoir“ dar, das vom Rezipienten „auf jeweils eigene Art dekodiert wird.“ (Poschardt 1995, S.372f.) Die Auflösung von Identität in der Neudefinition des Künstlerbegriffs wird in der Techno-Culture, wenn auch unbewußt, konsequenter verfolgt als bei vorherigen Avantgardisten. Dies wird auch deutlich an der hinter Techno stehenden Ideologie der codierten Künstlernamen, die den Künstler hinter der Bedeutung der Musik verschwinden lassen will. Es ist keine Seltenheit in der Techno-Culture, daß dieselben Produzenten die unterschiedlichste Musik unter ständig wechselnden Pseudonymen veröffentlichen. Die bewußte Codierung der Künstleridentität durch ein Pseudonym steht gleichfalls in der langen künstlerischen Tradition, in der sich auch Lautréamont, Apollinaire und Claude Cahun befinden, die sich alle Künstlernamen zulegten.⁴⁸⁹ Walter Benjamin datiert die Auflösung des Schöpfersubjekts bereits auf das Ende des 19. Jahrhunderts. Seit dieser Zeit habe sich die Literatur wie das Printwesen zunehmend differenziert und spezialisiert, der Leserschaft stehe – und er bezieht sich in seiner Diagnose auf seine Gegenwartsgesellschaft Mitte der 30er Jahre – eine unübersehbare Bandbreite an politischen, religiösen, wissenschaftlichen, beruflichen und lokalen Organen zur Verfügung, auch gebe es eine stetig ansteigende Quantität an Autoren. Damit löse sich die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum auf, potentiell sei der Leser „jederzeit bereit, ein Schreibender zu werden.“ (Benjamin 1979, S.29)

⁴⁸⁹ Vgl. Teil B. Neben dem Künstlerpseudonym findet sich das Phänomen codierter Namen auch im Graffiti-Stil, einem Stil, dem Jean Baudrillard eine große Artikulationsfunktion zuschreibt. Nach Baudrillard handelt es sich bei diesem kreativen Spiel mit der Identitätsauflösung um ein Spiel unendlicher Wiederholung im symbolischen Tausch.

Das Schöpfersubjekt ist in der DJ-Kunst der Gegenwart vollends seiner Identität beraubt, es kann hier weniger denn je von einem herkömmlichen Schöpfersubjekt ausgegangen werden. Ähnlich wie die Surrealisten in ihrer automatischen Methode, der *Écriture Automatique*, im Schreibakt die Sprache und nicht den Autor auftauchen lassen wollten, tritt auch beim DJ-ing der Autor zurück, ohne natürlich ganz verschwinden zu können.⁴⁹⁰ Entgegen der propagierten Theorie gab es auch avantgardistische Künstler v.a. innerhalb des Surrealismus – Künstler wie Marcel Duchamp und Francis Picabia, aber auch Picasso, Dalí und Andy Warhol sind hier zu nennen – die durch einen Künstlerkult eine moderne Variante des Alten schufen. Nach Ulf Poschardt ist der Ansatz Autor/Künstler gleich Schöpfer das Resultat einer „Konstruktion, die dem bürgerlichen Individuum über die Form des Ich die Gewißheit von Identität“ geben soll. Die moderne Idee der „Dekonstruktion des Autorenbegriffs“ – Autor hierbei verstanden als Schöpfer – stehe ebenfalls hinter dem DJ-Konzept. Die Funktion des Autors werde in der DJ-Culture dekonstruiert, der DJ-Produzent sei als Autor in der High-Tech-Kunst „zum einen hinter den Schaltplänen der Beatboxen und Sampler verschwunden“, zum anderen verweigere seine chaotische „Nutzung fremder Werke jeglichen Respekt vor der Funktion Autor.“ Den Terminus vom „Tod des Autors“ lehnt Poschardt jedoch ab, da dieser Begriff seiner Ansicht nach zu kurz greife. Vielmehr handele es sich hierbei um die gleichzeitige „Errettung und Erweiterung“ des Autoren/Künstlerbegriffs in der DJ-Culture:

„Das ‚Ich‘ des DJs ist in den Plattenkisten verstreut. Je nach Situation auf dem Plattenteller und je nach Platzierung des Schiebereglers am Mischpult ist das Schöpfer-Ich von anderer Konsistenz, gespeist von den Werken anderer Schöpfer-Ichs, die vom DJ in eine neue Kunst-Einheit überführt werden. Aus der Vergewaltigung und Enteignung entsteht ein neues Stück Kunst. Der Prozeß der Enteignung des Ur-Werkes, das dem DJ als Material zur Verfügung steht, mündet, vermittelt durch das Mischen der Platten, in eine neue Werk-Einheit [...].“ (Poschardt 1995, S.371)

Wenngleich den wenigsten Jugendlichen in ihrer alltagskulturellen Praxis der Bezug zu avantgardistischen Linien bekannt ist bzw. relevant erscheint, gibt es jedoch partiell eine bewußte Bezugnahme auf avantgardistische Ahnenschaft. In den von mir durchgeführten narrativen Interviews berief sich nur DJ Mick aufgrund seiner Biographie⁴⁹¹ in der Beschreibung seiner künstlerischen Ambitionen auf die Linie der Avantgarde.

⁴⁹⁰ Vgl. Kap. 7.3.

⁴⁹¹ Mick wollte an einer Kunstakademie Bildende Kunst studieren, scheiterte jedoch an der Eingangsprüfung. Neben der Musik malt er weiterhin, auch konnte er bereits in Galerien Bilder ausstellen.

„Ich bin auf jeden Fall Avantgarde so. So würd' ich mich auf jeden Fall bezeichnen, wenn mich jemand fragen würd'. [...] weil ich halt versuche, aus den Dingen was Neues zu erschaffen so. Ich geh' halt den Schritt weiter und das macht mich natürlich auch 'n bißchen arrogant so, vielleicht auf andre Leute.“ (DJ Mick)

Mick verortet sich außerhalb der Mehrheitsgesellschaft, negiert in seiner Lebensform bewußt gesellschaftliche Werte und entfremdete Strukturen (wie festen Job, Versicherungen) und beruft sich direkt auf Vorbilder der kulturellen Avantgarde des 20. Jahrhunderts:

„Im Moment steh' ich so in der klassischen Bohèmephase, die sehr viele Künstler einfach gemacht haben so. Wenn ich mir Künstlerbiographien ankucke, dann sehe ich einfach, daß 'ne ganze Menge Künstler auch so 'ne Bohèmephase auch hinter sich haben so. Ich find' da auch nichts Verwerfliches dran. Du hast einfach viel Zeit, dich um Sachen zu kümmern, du kannst viel lesen, du kannst exzessiv in den Tag hineinleben so. Du kannst Kunst machen, wann du Zeit und Lust hast so und du bist eigentlich relativ ungebunden, bist eigentlich relativ frei so und gerade für Kunst is' das absolut wichtig. Das fehlt auch zum Beispiel, wenn ich mir Leute ankucke, die auf Akademien sind, so, da fehlt einfach so was Freigeistiges, da is' alles sehr dogmatisch und ‚Hier das is' dein Weg, den hast du zu gehen, dann bist du ein Künstler‘ so. Aber [...] ich finde [das] nich' richtig. Das is' der verkehrte Weg. Und auch die Drogen gehören mit dazu so. Wenn ich mir überlege, daß Picasso seine blaue Serie unter Opium-Einfluß gemalt hat und der seine erste Freundin nur deswegen bekommen hat, weil sie opiumabhängig war und er ihr das erstmal bezahlen konnte. Also ich seh' da so was Verwerfliches nich' dran.“ (ebd.)

DJ Mick ging im Laufe des Interviews sowohl auf Andy Warhol, auf die Beat Bewegung als auch an mehreren Stellen auf den Surrealisten Marcel Duchamp ein. Weiterhin setzte er sich auch kritisch mit der institutionalisierten Kunst und der Frage nach der Zielsetzung von Kunst auseinander:

„Sinn und Zweck eines Künstlers is' ja, glaub' ich, der, [...] gesellschaftliche Zusammenhänge zu erkennen, vorzusehen und die zu dokumentieren und genau das sehe ich in der heutigen Kunst überhaupt nicht mehr. Kunst ist im Moment langweilig, kommerzorientiert und scheiße. Ich hab' mir also sehr viel angekuckt in der Zeit, und ich hab' nichts gefunden, was ich hätte vergleichen können mit meinen Sachen oder überhaupt mit meinen Ansichten erstmal vergleichen. Das sin' ja

erstmal zwei verschiedene Sachen, was man selber für Sachen macht und was für Ansichten man hat so. Aber diese Ansichten konnten nirgendwo Deckung finden, außer [mit] Marcel Duchamp [...].“ (ebd.)

Mick sieht in der Kunst des Surrealisten Marcel Duchamp ein Vorbild für eine von ihm angestrebte innovative (DJ-)Kunst.

„Also ich finde gerade Marcel Duchamp is’ einer, der schon in den Zwanzigern erkannt hat, daß nich’ nur eine Sache zählt, sondern daß es sehr viele Dinge auf der Welt gibt, die man entdecken kann und also. Von ihm stammt auch der Spruch ‚Künstler sind keine Gewinner‘ und ich find’ das ziemlich treffend so, weil die letzten fünf Jahre, wenn ich’s so überblicke, ich bin überall abgelehnt worden und mußte ‘ne Menge einstecken. Jetzt hab’ ich anderthalb Jahre damit verbracht, mir die Sachen anzuhören, mir so die House-Musik zu geben, jetzt isses an der Zeit, was selber daraus zu machen und die Ideen zu verwirklichen.“ (ebd.)

14.4 Techno Art

Techno macht deutlich, daß sich das Konzept einer konservierenden Kunst zugunsten von Augenblicksvarianten verschoben hat. Der Ansatz der radikalen Aufhebung einer institutionalisierten Trennung von Kunst und Leben wurde ausgehend von den Futuristen und Dadaisten, nachfolgend im 20. Jahrhundert immer wieder gefordert und partiell auch verwirklicht, beispielsweise in progressiven Kunstformen ab den 60er Jahren, in den Happenings, in der Aktionskunst, in den Love-Ins, Teach-Ins etc. sowie in den heutigen Events. Die avantgardistische „Idee der Gesamtkunst“ findet sich ausgeprägt innerhalb der Techno-Culture wieder. Angesagte Szene-Discos befinden sich an außergewöhnlichen Orten, in Bunkern, Kellern, oder einem alten Tresorraum eines Kaufhauses und tragen poetische Namen wie die Berliner Techno-Disco *Lovestern Galaktika* oder *Der Tresor*. Bei vielen Konzept-Partys der Szene werden neben der permanenten Möglichkeit des Tanzens Angebote wie Action-Painting und audio- wie visuelle Darbietungen integriert. Beispielsweise stellt die vom interviewten DJ Marc initiierte Konzept-Party-Reihe mit dem bezeichnenden Namen „Garten der Lüste“ durch die Kombination Außengelände, Deko, Filme, Videos und Musik eine Atmosphäre her, die die Raver für einige Stunden in eine Parallelwelt zur real existierenden versetzte. Auch DJ Mick greift die „Idee der Gesamtkunst“ als einer spartenübergreifenden alltäglichen Kunst auf. Er sieht diese im konzeptionellen Ansatz von Andy War-

hol verwirklicht und benennt für sich deren Umsetzung als weiteres Ziel für seine Zukunft.

„Also wenn der Geldfaktor, wenn der jetzt weg wäre, dann würd' ich sagen, ich würde sowas machen, wie Andy Warhol gemacht hat. So 'ne Art Factory, in der kreative Köpfe zusammenkommen und die zusammen 'n eigenes Potential entwickeln so, das sollte alle Sparten der Kunst, also völlig übergreifend sein. Es sollte Film dabei sein, es soll Photographie dabei sein, Bildhauerei, Malen, jeder, der was, der 'ne Botschaft hat, der sollte zu mir kommen, in mein Haus und sollte das dort machen so. Das [...] würd' ich machen, wenn ich Geld [hätte]. Aber da ich keins hab', wird das erst mal noch auf Eis gelegt.“ (DJ Mick)

Neben der Musik bezieht sich Techno Art hauptsächlich auf die Bereiche Mode, Comic, Flyerart, Photographie – hier können Techno-Photographen wie Sam Oath oder Yukinotri Tokoro genannt werden –, Computeranimation und Rave-Literatur, beispielsweise von Rainald Goetz⁴⁹², Alexa von Lange oder Irvine Welsch. Das Sampling als postmoderne „technoide“ Variante von Burroughs' *Cut-up*-Technik, dem situationistischen *Détournement*, der dadaistischen und surrealistischen Montage bzw. Collage und der *Bricolage*-Technik findet sich als stilkonstituierendes Prinzip in allen Bereichen der Techno-Kunst wieder. Graphik, Mode und Sprache werden wie die Musik gesampelt. Typische Themen der Kommunikation sind – analog der Beat Bewegung und der Hippie-Culture – Musik und Drogen. Wie erwähnt, existiert ein spezielles Drogen-Vokabular sowie eine bestimmte Interaktionsweise über Drogen. Gleichfalls haben viele Anglizismen Einzug in den Sprachgebrauch gefunden, wie *Clubwear* als Bezeichnung der Techno-Mode, *Rave* als Oberbegriff für alle größeren Techno-Veranstaltungen, *Flyer* als Handzettel zur Ankündigung des nächsten Rave und *Turntable* für das, was bislang Plattenspieler genannt wurde. Die englische Terminologie *Raving Society* oder *Rave Nation* zur (Selbst-) Beschreibung der Techno-Bewegung ist genauso üblich, wie von der kleineren Einheit als *Tribe* oder *House* zu sprechen. Mit Bezeichnungen wie *Partysanen*, in der Bedeutung von einfallenden und auffallenden Partygästen, *Raver*, *Technomanen* und *Technoiden* wird operiert, wenn die Mitglieder der Techno-Culture sich selbst charakterisieren. In das Sprachsampling werden ebenfalls Comic-Partikel und spezielle Formulierungen aus dem Bereich der Computertechnologie integriert, oft wird mit Schlagworten wie beispielsweise *Cyber-Space* und *Cyber-Sex* jongliert. Die Sprache bzw. die Interakti-

⁴⁹² Der zweifach promovierte Akademiker Goetz ist trotz seines verglichen mit anderen der Szene höheren Alters *der* Rave-Literat der deutschen Techno-Bewegung.

on wird – wie alle ästhetischen Erscheinungsformen der Techno-Culture – von den neuen Technologien maßgeblich geprägt, gleichfalls faszinieren Science-Fiction-Gestalten die Szene. In Szene-Printmedien, wie den *Fanzines*⁴⁹³, beispielsweise *Der Partysan*, *Frontpage*⁴⁹⁴, *Raveline* und *Groove* und szeneübliche Flyer als Kommunikationsmedium, wird ein buntes Sampling mit Codes, Symbolen und grafischen Elementen betrieben. Entsprechend der Produktionstechniken der Techno-Musik und der Reorganisation des musikhistorischen Materials der letzten Jahrzehnte, wird auch in Bezug auf Graphik und Layout gemischt, gemixt, zitiert und damit neu kreiert. Anknüpfend an die Comic-Art der Situationisten und an die Pop Art der modernen Kunst bedeutet Techno-Design Sampling auf der graphischen Ebene. Analog dem musikalischen Sampling ist die Gestaltung der Szene-Flyer ebenfalls auf der Kombination verschiedener assoziativer Elemente aufgebaut. Mit Techno einhergehende Bildmetaphern sind weite Landschaften, Weltraum, Wasser und fließende Bewegungsabläufe. Graphik und Layout der Flyer und Fanzines repräsentieren durch die Auflösung des Raumes sowohl einen futuristischen Style als auch die Strukturlosigkeit der Techno-Musik, vor allen Dingen in den sphärischen Klängen einiger Substile. Die (Hochglanz-) Flyer der Techno-Szene zeichnen sich oftmals durch schwer dechiffrierbare Schriften und eine kryptisch verwirrende Gestaltung als komplexe kunstvolle Druckwerke aus (vgl. auch Blask/Fuchs-Gamböck 1995, S.89f.). Sowohl aufgrund der Codierungstechnik als auch aufgrund gewählter Motive und Schriftzüge finden sich Parallelen zur psychedelischen Plakatkunst⁴⁹⁵ der Hippies. Flyer werden von Insidern wie Briefmarken gesammelt und getauscht, sie können mittlerweile im Buchhandel als gebundene Flyerart und im Szene-Vertrieb bestellt werden. Ein häufig angewandtes Prinzip in Szene-Printmedien ist – wie in der Techno-Mode – die Verfremdung und damit Neucodierung von Symbolen der Dominanzkultur bzw. der Werbung. Aufgrund der Computertechnologie ist es einfach, die Ikonen der Alltagskultur, beispielsweise den *Sarotti-Mohr* und den *Bärenmarke-Bär* oder Firmenlogos zu verfälschen und Flyer in der Aufmachung von *Becks Bier* oder *Fanta* zu erstellen. Dem Sampling von etablierten Logos und Slogans sind keine Grenzen gesetzt, aus *Dasch* wird *Hasch*, *Langnese* wird zur *Langnase* und der Kräuterlikör *Jägermeister* erfährt in der Techno-Szene sein Revival als *Ravermeister*. Im Sinne von Paul Willis werden damit durch die sym-

⁴⁹³ Wortspiel aus Fan und Magazine.

⁴⁹⁴ Das größte Szene-Magazin der Techno-Culture mußte im Juli 1997, trotz einer Auflagenzahl von 70 000 Stück eingestellt werden, da sich der Sponsor *Camel* zurückgezogen hat.

⁴⁹⁵ Zahlreiche Plakate zur Ankündigung von Konzerten etc. im San Francisco und New York der Blumenkinder-Epoche weisen Codierungen in Form von Anspielungen auf Stil-Elemente, Drogensymbolik u.a. auf.

bolische Arbeit aus Konsumgütern neue „Kulturwaren“. Die Umdeutung des vorhandenen Materials wird als Möglichkeit genutzt, einen neuen Stil zu kreieren. Die kontemporäre Verfremdung und Neucodierung bestehender Symbole hat hierbei ihre analoge Entsprechung in der Technik der Lettristen und Situationisten, dem *Détournement* – der bewußten Zweckentfremdung –, wengleich der spielerische, kreative Umgang mit der Werbung heute zuallererst aus Gründen des Amusements und der *Stil-Bricolage* geschieht.

Techno-Lyrik und -Prosa findet sich beispielsweise im *Techno House Book*⁴⁹⁶, das von einem Szene-Verlag herausgegeben wird. So erinnert etwa das Gedicht *Was ist AMMMMBIENT?* gleichzeitig an dadaistische und lettristische Lyrik, als auch mit der Betonung des Psychodelischen an Stanley Kubricks Science-Fiction-Film *2001 – Odyssee im Weltraum*. Auf lyrische Weise soll Herkunft und Bedeutung des *ambient* – eines Substils des Techno – beschrieben werden:

„Am Anfang war Schweigen. Traumlicht. Und Langsamkeit. Erwache in einer/Welt ohne Worte und reibe den Schlaf aus meinen Augen. Es ist das Jahr 2012/Und die Gegenwart existiert nicht mehr, nicht einmal in der Vergangenheit./Erwacht/und Stille nur die Ahnung eines Pulsierens an den rosigen Wänden der Membran/Bewegung läßt sie vibrieren und sendet meine Botschaft hinaus/Urknall/ambient/ambient begann am ANFANG und es breitet sich aus/ambient ist das RAUSCHEN von Meer und Radiowellen/ambient ist die Musik ZWISCHEN den Planeten/ambient IST zum Tanzen/ambient ist nicht LANGweilig/ambient hat zu tun mit RESONANZEN/ambient ist was DU hörst um 3 Uhr früh und vor dem Fenster ziehen Lichter auf/dem Glas zerschwimmend vorüber die Umrisse in kräuselnden Wellen vibrierend/gleich dem Glitzern des Meeres als wir in Serpentin die italienische Küstenstadt/erreichten die ohne einen Laut dort unten in buntem Lichterglügen lag um 3 uhr/früh/ambient ist was wir unser ganzes Leben HÖREN ohne es zu hören/ambient ist ÖDE/Kein Fortschritt ohne Konflikt/Radikale Musik/ambient ist die Musik der Zeit nach der Zeit [...]“ (Die Gestalten 1995, S.96, Hervorhebung im Original)

Der Autor des Gedichtes wird nicht genannt, Stimmungen und Bilder sind wichtiger als jede direkte Autorenschaft. Die „Zeit nach der Zeit“ wird in psychodelischem Gestus beschrieben, so handelt es sich um das Zeitalter der Maschine. Techno impliziert per definitionem Maschinenkunst. In den sequenzer-generierten Klangfolgen und dem mechanischen Rhythmus aus dem Drum Computer im Bereich der Musik gleichwie in den gewählten Roboter- und Maschinenabbildungen der Flyer und Partydekorationen zeigt sich deutlich die Verbindung zwischen Technologie und Kunst. Die Maschine wird nicht nur zum bevorzugten Motiv der Techno Art in der Lyrik und auf Flyern, Plakaten wie Plattencovern, sondern auch in Körperdarstellungen dominieren Varianten von Mensch-Maschine-Synergien beispielsweise als computer-animierte Bilder oder als DJ-Portraits in Kombination mit Robotern. Der Roboter wurde auch als Motto des *Mayday* 1998 gewählt – „Save the Robots“ lautete die Losung.

⁴⁹⁶ Die Gestalten (Hg.): Localizer 1.0 – The Techno House Book. Berlin 1995.

Im *Techno House Book* des Autorenkollektivs *Die Gestalten* findet sich neben Techno-Lyrischem und Flyer-Art auch anspruchsvolle Prosa zum Techno-Spirit. So wird beispielsweise im Essay *reisen durch das musikalische zeitalter* der Versuch einer teils poesiereichen, teils philosophischen Selbstdarstellung der Techno- und House-Bewegung unternommen. Wie die modernen Avantgardisten sehen sich auch *Die Gestalten* als Prototypen des „neuen Menschen“, als friedfertige Techno-Ritter für Freiheit und Liebe, als Vorreiter einer neuen und besseren Welt. Ihre Auseinandersetzung mit dem Unterbewußten, als Methode zur Erreichung des anderen Bewußtseinszustandes und ihre Beschreibung synästhetischer Effekte ähnelt den surrealistischen Motiven. Tanz und Trance sowie die Aufhebung von Zeit und Raumgrenzen werden von den *Gestalten* mit Rückbezug auf die rituelle Bedeutung des Tanzes in archaischen Kulturen interpretiert. Natürlich setzt sich nur ein sehr kleiner Teil der Techno-Culture mit einem möglichen philosophischen Hintergrund des Techno auseinander, dennoch dieser kleine Teil ist – wie *Die Gestalten* deutlich machen – vorhanden.

14.5 Subkultur und Massenkultur

Techno hat sich im Laufe der neunziger Jahre zu einer Massenbewegung ausgebreitet. Die Großveranstaltungen der Szene werden, da es sich hier aus kommerzieller Sicht um einen großen Markt handelt, zum Anreiz für Freizeitindustrie und Werbewirtschaft, die mit einer anbietenden Methodik versuchen, die große Zielgruppe der Raver zu erreichen, deren Szene-Habitus eine immense Kaufkraft vermuten läßt.⁴⁹⁷ Techno als Massenkultur umfaßt weniger die Club Culture als die kommerzorientierten Massentanzspektakel, Events wie Air Raves, bei denen die Kids im Flugzeug für 499,- DM zwischen Kreta, Amsterdam und Köln raven können, zur Love Parade das Flug-Special der Lufthansa, Sonderbusse, Sonderzüge mit Dancefloorwagen für 59,-DM/Person von Hamburg nach Berlin, damit das internationale Publikum nach zwölfstündigem Rave wieder bequem, billig und vor allem schnell nach Hause kommen kann. Auf der Love Parade der letzten Jahre waren ebenfalls Wagen der Polizei und der Jungen Union zu sehen, die sich diese Werbemöglichkeit nicht entgehen lassen wollten. Sponsoring der Love Pa-

⁴⁹⁷ Neben Energy-Drink-Produzenten und zahlreichen Kleidungsfabrikanten engagierten sich u.a. auch die Sportzubehörhersteller Adidas und Puma sowie der Reynolds-Tabakkonzern auf dem Techno-Markt, der auf schätzungsweise 1,5 bis 3 Millionen techno-orientierte Konsumenten abzielt. Der Berliner Soziologe Helmut Ahrens geht davon aus, daß ein Techno-Party-Leben im Durchschnitt 3 Jahre dauert. 2/3 aller Raver raven jedes Wochenende. Die Raver geben insgesamt mehr als 2 Milliarden DM für ihren Stil aus. Zwei von drei investieren über 50% ihres Geldes in Kleidung und Parties.

rade durch Camel, ARD, Lufthansa u.a. und letztlich die Stadt Berlin, die freiwillig die Müllkosten für die genehmigte (politische) Demonstration übernahm, bei der in den letzten Jahren Millionen Gewinne zu erwarten waren, zeichnen den Massencharakter der Bewegung aus. Techno heißt vor allem auch permanente Medienpräsenz, besonders MTV und Viva sind als Jugend(kultur)sender mit stundenlangen Live-Übertragungen des Mayday und spezifischen Programmsendungen wie Housefrau und Housenachrichten führend auf diesem Sektor. Auch außerhalb der spezifischen Medien, die auf Jugendliche abzielen, wurden Elemente der Techno-Culture von Anfang an kommerziell eingesetzt, z.B. in die Werbung für Banken und Autos übernommen.

*„Techno is' halt im Moment die Jugendbewegung Nummer eins so. Es is'n so großes Ding geworden so, und wenn schon die SPD anfängt mit Techno Werbung zu machen, dann kann man [...] sich davon verabschieden [...] von der Sache.“
(DJ Mick)*

Jugendkultur befand sich von Anfang an, seit der Rock'n'Roll-Kultur der 50er Jahre, im Spannungsverhältnis zwischen Konsumorientierung und Selbstverwirklichung. Dies ist kein Phänomen, das sich ausschließlich auf Techno bezieht, dennoch tritt hier deutlicher denn je das implizite Spannungsverhältnis zutage. In der Techno-Culture wird das Verhältnis von subversiver Subkultur und Mainstream neu strukturiert. Die in den Jugendkulturen der Gegenwart anzutreffende Gleichzeitigkeit von avantgardistischem Underground und einem breiten Mainstream-Anteil ist ein neues Phänomen in der Geschichte der Jugendkultur. Es handelt sich hierbei um ein komplexes Verhältnis mit einer spezifischen Eigendynamik und ohne klare Abgrenzungskategorien. Für den Interpreten Ulf Poschardt ist in der Postmoderne

„[...] die Dialektik zwischen Basis und Überbau streckenweise unkenntlich geworden, weil sich beide an vielen Stellen bis zur Gänze vermischt haben. Große Teile der Kulturindustrie produzieren quasiindustriell die Ideologie des herrschenden Systems; von Musicals über Schlager und Fernsehserien, von Opern über Gemälde und Tanztheater reicht das Varieté bürgerlicher Unterhaltungsroutine, die sich selbst als Träger und Garant einer demokratisch-kapitalistischen Weltordnung sieht.“ (Poschardt 1995, S.338)

In der Techno-Culture ist die Vernetzung von Konsumtion und Produktion, nicht nur im beschriebenen Bereich der Musikproduktionen – als häufig vorfindbarer Übergang vom Musikkonsumenten zum Musikproduzenten – auffällig. Dies trifft prinzipiell auf alle Bereiche innerhalb der Techno-Culture zu. Es gibt zahlreiche

Veranstaltungsagenturen⁴⁹⁸ aus der Szene für die Szene, szene-eigene Labels, die oftmals Musik und Kleidung gemeinsam vertreiben wie auch Clubs, die von Clubbern gegründet werden. Es handelt sich bei dem in der Techno-Culture von Anfang an existierenden Spannungsfeld Underground und Mainstream-Musikbusiness um ein Verhältnis mit einer spezifisch neuen Dynamik und ohne klare Abgrenzungskategorien. Techno ist ein Zwitterwesen, sowohl Massenkultur als auch Subkultur, sowohl Mainstream, als auch Underground. Der hierarchische Prozeß von Entstehung, Vereinnahmung, Manipulation und Ende eines Stils, den Dick Hebdige, der zum Kreis der Birmingham-Schule zählt, ähnlich als mehrstufigen Zyklus beschreibt, ist bei den derzeitigen Jugendkulturen durch Stil-Ausdifferenzierung bis zur Unkenntlichkeit und gleichzeitiger Ausprägung als Underground und Popkultur nur schwer bestimmbar. Ähnlich drückt es auch der Techno-Musiker Stefan im Interview aus:

„Und der Underground ist da, wo Leute entdecken, daß das ‘ne Musikrichtung is’, in der sie kreativ sein können mit Anstand. Und sie sin’ am Anfang im Underground und irgendwann mal, wahrscheinlich, wenn sie Erfolg haben mal, wahrscheinlich nicht mehr Underground. Das is’ der Lauf der[...] Musikszene. Da hilft kein Stöhnen und kein Schreien. Man muß sich die richtigen Parties aussuchen und versuchen seinen Musikgeschmack zu bewahren. Und es wird in Zukunft immer mehr Leute geben und es wird immer schneller gehen, [...] daß sich ‘ne Musik, die zuerst nur von vier Leuten gehört wird, sich über ‘n gesamtes Land ausbreitet oder über die gesamte Welt.“ (Stefan, Techno-Musiker)

Die sogenannte Underground-Szene stellt sicherlich den kleineren Teil der Bewegung dar. In der Techno-Culture werden mit Underground zum einen unabhängige Vertriebskanäle und Musikproduzenten bezeichnet, die sich um konventionelles Musikbusiness und dessen Regeln nicht kümmern, zum anderen ohne öffentliche Ankündigung stattfindende Raves und Parties. Informationsträger sind hierbei Mund-zu-Mund-Propaganda, die Szene- Flug- bzw. Handzettel und diverse Ankündigungen in den entsprechenden News Groups im neuen Kommunikations- und Informationsmedium Internet. Kurze Wege haben auch dazu geführt, daß neben großen Plattenfirmen weiterhin etliche kleine, unabhängige Firmen existieren, die sich durch eine höhere Kreativität auszeichnen. Der Markt an kleinen Labels im Techno- und House-Bereich ist unüberschaubar und ausdifferenziert für alle Subarten der Techno-Musik. Es werden hier in kleineren Stückzahlen, neben

⁴⁹⁸ Zu den größeren Agenturen gehören beispielsweise die *Partysanen* in München, die sowohl Partys und Urlaubsreisen für Raver organisieren, als auch selbst einen Club betreiben.

der Wiederentdeckung des LP-Formats, vor allem die Maxi-Single in einfarbiger weißer oder schwarzer Hülle produziert, da diese schnell und kostengünstig hergestellt werden können. Interviewpartner Stefan stand zum Zeitpunkt des Interviews in der Vorbereitungsphase für die zweite LP-Produktion beim „eigenen“ Label eines Mitglieds der Techno-Band. DJ Mick, der seit einem Jahr an einem künstlerischen DJ-Set arbeitet, befand sich auf der Suche nach einem Kunst-Label und wollte zuvor die „Funktionsfähigkeit“ seiner DJ-Produktion auf der Tanzfläche im Rahmen einer Club-Tour ausprobieren, um die Erfahrungen in die Plattenproduktion mit einfließen zu lassen:

„Das is’ die Frage, was ich jetzt als nächstes mache. Also die ersten Schritte sind getan so und ich könnte jetzt selber ‘n Label aufmachen, aber das is’ mit Geld verbunden, mit Arbeit [...]. Also mein nächstes Ziel isses mit meiner Sängerin erstmal so ‘ne kleine Clubtour zu machen, also erstmal um zu kucken, wie kommt das an, dann sollte man damit weitermachen. Dann werd’ ich mal einfach die Sachen, die ich schon selber wirklich ganz alleine zusammengemixt hab’ , [...] einfach mal auch zu Labels schicken und dann nachher mal kucken, was dabei rumkommt, ‘ne. Also was ich ganz gerne möchte, ist auf das englische Warp-Label zu kommen, also das is’ halt ‘n kleines Label, ziemlich nett und das auch ‘n bißchen mehr in Richtung Kunst geht so. Ich glaube schon, daß ich da ganz gut aufgehoben wäre.“ (DJ Mick)

Ästhetik dient der subkulturellen Zuordnung, der Abgrenzung vom Ich zum Wir und zu den Anderen, insbesondere aber ist – und dies wird in der Techno-Culture exzessiv ausgelebt – Ästhetik ein Medium von Spaß und Expressivität. Ein politisches Artikulationspotential im musikalischen Ausdruck wird in der Regel am sprachlichen Ausdruck festgemacht. Studentenbewegung und APO stehen für eine politisch orientierte Jugendbewegung, wie sie seitdem nicht mehr in der Größenordnung aufgetreten ist. Techno-Musik verzichtet jedoch auf die klassische Song-Struktur, traditionelle Musikstrukturen werden aufgelöst. Es entsteht bei weitgehender Textfreiheit eine (offene) Klangcollage, deren Leerstellen interpretativ besetzt werden können. Agit-Popmusik dagegen ist Musik mit Texten, die man eindeutig einem (politischen) Spektrum zuordnen kann. Wenn der Mitte der 90er Jahre verstorbene Rio Reiser bei der Kultband der deutschen Gegenkultur der 70er und 80er Jahre, den *Ton Steine Scherben*, sang: „Macht kaputt, was euch kaputt macht“ oder „Wir müssen hier raus, das ist die Hölle“ oder „Der Traum ist aus“, dann wußte jeder, wie er dies meinte, die spezifische Botschaft der Songs wurde deutlich artikuliert. Doch neben der eindeutigen verbalen Gestaltung des

Songtextes kann sich kultureller Widerstand auch „durch die Ästhetik und die Form der Kunstproduktion“ demonstrieren. (Poschardt 1995, S.393) Die gegenwärtige DJ-Culture ist das Resultat einer Entwicklung, die im Underground, in den Gay-Clubs, den Schwulenclubs, in den USA der 70er Jahre ihre Wurzeln hatte und auf die sich vor allem der House-Stil aktiv beruft. Von daher liegt eine Deutung als symbolische Widerstandsform, als agierte „linke Haltung“ nahe.

„Die Ablehnung der herrschenden Lebenspraxis und der herrschenden Ästhetik steht am Anfang aller im Underground formierten DJ-Kulturen. Waren es sexuelle, ethnische oder religiöse Emanzipation, welche Disco, House und Hip-Hop förderten: Immer spielte die gesellschaftliche Randlage eine entscheidende Rolle bei der Grundlegung einer neuen Subkultur. Die ästhetischen Innovationen waren nicht nur kraftvolle Dokumente stolzer Eigenständigkeit, sondern eben auch die hart erkämpfte Beute einer – im kulturellen Freiraum entstandenen – Selbstsetzung sonst unterdrückter Minderheiten.“ (ebd. S.340)

Wenngleich heute Techno ein Massenphänomen darstellt, so liegen doch die musikalischen und jugendkulturellen Traditionen der führenden Jugendkulturen Techno und Hiphop in den Experimenten innovativer DJs begründet, die aufgrund ihrer Herkunft und Rasse zu den weniger Privilegierten der Gesellschaft gehör(t)en. Methoden wie Scratching und Mixing wurden nicht im Studio oder in einer Szene-Disco der Reichen entwickelt, sondern entwickelten sich wie der Rap als kulturelle Stimme der sozial Degradierten. Neben allen Spuren des Underground, kann indes nicht negiert werden, daß die Mehrzahl der Raver an der Techno-Bewegung lediglich als Teil einer tanzenden Masse auf Großveranstaltungen partizipiert. Das Tanzen in der Masse als Bestandteil jeden Raves bedeutet für den einzelnen Raver zugehörig zu einem übergeordneten „Gesellschaftskörper“ zu sein. Techno wurde längst von der Subkultur zur Alltagskultur der Gegenwart, kein Bereich unserer Alltagskultur, der noch nicht vom Techno-Einfluß erfaßt worden wäre: Mode, Werbung, Film, Graphik – der Übergang ging fließend vonstatten. Für Interpreten wie Ulf Poschardt und Diedrich Diederichsen bleibt jedoch selbst im Prozeß der kommerziellen Ausbreitung eines Musik-Stils wie des Techno-Stils der Einfluß der subkulturellen Herkunft in Form von Spurenelementen der Gegen- und Minderheitenkulturen bestehen. So ist Techno gleichzeitig subkulturell verortet als auch mit Songs in die Mainstream-Musik adaptiert, populäre Beispiele für kommerzielle Produktionen sind hierfür Samplings wie *Hier kommt die Maus*, *Eine Insel mit zwei Bergen* und *Berti Vooogts*. Auch wenn der Marketing Trend greift, heißt das nicht, daß die gesamte Techno-Culture pauschal kommerzorientiert ist. Weder werden kritiklos alle kulturindustriellen Produkte in den Stil integriert, noch wird jedes angebotene musikalische Sampling von der Szene akzeptiert. Es gibt Dancefloor-Technostücke, die trotz offensichtlicher

Simplizität kommerziell sehr erfolgreich sind, die jedoch vom Techno-Insider aufgrund ihrer einfachen Struktur nicht anerkannt werden.⁴⁹⁹ Eine kommerzielle Großveranstaltung wird nicht automatisch als gut bzw. schlecht eingestuft, vielmehr wird anhand individueller Kriterien überprüft, ob Angebot und Nachfrage in einem adäquaten Verhältnis stehen, ob sich die hohen Investitionen lohnen werden. In einem Interview wurde gar darauf hingewiesen, daß sich prinzipiell keine Verhaltensänderung bei den Ravenden feststellen läßt, gleich, ob diese sich auf dem *Mayday* unter 25 000 Menschen befinden – gegen ein hohes Eintrittsgeld und eventuell mit organisierter Busfahrt zur An- und Abreise – oder auf einer von Szenemitgliedern veranstalteten Goa-Party im Umland. Das Ziel Hedonismus nach szeneüblichen Ritualen und szeneüblichem Habitus stehe jeweils im Mittelpunkt:

„Ich mein’, ich kenn’s so von Sommerparties, wo tausend Leute mit Privatautos in irgendwelche Pampaorte fahren und sich da dann treffen. Okay, da gibt’s dann halt noch keine Busveranstalter, die da noch ‘ne Mark mit machen. Gut, okay. Aber weiß’de, letztendlich die Leute würden mich da auch nicht mehr stören. [...] Also ich find’s egal. Weiß’de die ganzen Puristischen, die ganzen Freaks, ey, die machen, die bauen da genauso ‘nen Scheiß wie irgendwelche Leute, die einfach nur kommen und doof sind und die Geld bezahlen und die dann da reingehen, um sich [...] zwanzig Stunden zu amüsieren und dann wieder fahren, das is’ doch im Endeffekt egal, weiß’de.“ (Stefan, Techno-Musiker)

Die Etikettierung einer Jugendkultur als konsumorientiert und hedonistisch von Seiten der Erwachsenenwelt ist ein altes Phänomen. Seit der Rock’n’Roll-Bewegung wird die jeder Jugendkultur innewohnende Orientierung an kulturindustriellen Produkten wie Kleidung, Platten, Filmen u.a. in der Rezeption kritisierend hervorgehoben. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um einen einseitigen, vielmehr um einen wechselseitigen Prozeß zwischen Jugendkultur und Kulturindustrie, die heute in größter Perfektion Jugendtrends zu verwerten weiß, indem sie vorzugsweise sogenannte *Trend Scouts* in die Szene schickt, um neue Trends aufspüren zu lassen.

⁴⁹⁹ Es wird nicht jedes offerierte Sampling-Stück angenommen, da jeder Techno-Künstler seine spezifischen Kriterien der Bewertung ansetzt: „[...] jeder, der was davon versteht, wird sofort hören, wie du’s gemacht hast. Jeder wird dir sagen: ‚Da haste keine fünf Minuten drangesessen.‘“ (Stefan, Techno-Musiker) DJ Mick geht davon aus, daß sich auf lange Sicht nicht jeder Techno-Substil halten kann: „Dieser Tanz-House-Geschichte und der Sache gebe ich höchstens noch zwei Jahre oder ein Jahr, und dann sind das Klamotten. Euro-House [...] is’ dann so die schlimmste Variante, die es so in der House-Musik gibt, Captain Jack oder sowas.“ (DJ Mick)

Wie Paul Virilio in seinen Arbeiten immer wieder deutlich macht, kommt in der künstlichen Umwelt des „überreizten Menschen“ der Werbung eine große Bedeutung zu. Virilio stellt die Werbung gar mit dem Terrorismus auf eine Stufe und stellt ihren Verführungscharakter klar heraus. Die Medien zerstören als Form von Terrorismus die letzten gesellschaftlichen Tabuzonen und erzeugen eine kollektive Einsamkeit. Medien und Werbung führen für ihn zur Entrechtlichung der Menschen, da die technische Mediatisierung⁵⁰⁰ direkte und indirekte Gewalt auf ihn ausübt. So sieht er Werbung als ein komplexes System, das alle gesellschaftlichen Bereiche beeinflusst und damit eine politische Funktion innehat.

Auch die Thesen der modernen Kritiker Theodor W. Adorno, Max Horkheimer und Walter Benjamin in bezug auf Massenkultur und Kulturindustrie sind in vielen ihrer Analysestränge zeitlos richtig und können im interpretativen Rahmen der Techno-Culture eine Anwendung finden. In der *Dialektik der Aufklärung*⁵⁰¹ erkennen Horkheimer und Adorno, die den Terminus der Kulturindustrie maßgeblich prägten, bereits den Massenkulturformen ihrer Zeit – dem Film, dem Radio, und den Magazinen – einen künstlerischen Wert ab. Der Massenkultur komme vielmehr eine reine Unterhaltungsfunktion zu. Die Kulturindustrie erzeugt ihrer Meinung nach künstliche Bedürfnisse, die in der Erlebnisorientierung der Freizeit und Kultur vermeintlich gestillt werden. Doch eine wirkliche Bedürfnisbefriedigung durch Warenkonsum kann nicht gelingen, letztlich wird das Individuum gesellschaftlich überformt und verliert den Zugang zu „echten“ Bedürfnissen. Hinter der Erlebnisorientierung steht damit schlichtweg ein falscher Glücksbegriff. Horkheimer/Adorno glauben nur bedingt an die menschliche Fähigkeit, sich den Tendenzen der Vermassung⁵⁰² erwehren zu können, unter Massenerzeugnissen auswählen, diese bewußt und selektiv wahrnehmen zu können, zu sehr stehe der Mensch innerhalb des Manipulationsmechanismus. Kulturindustrie schafft für sie standardisiertes Interesse und eine nivellierte Kultur, durch Manipulationsmechanismen wird dem Konsumenten gar vorgegaukelt, er wolle es nicht anders. Für Horkheimer/Adorno verhindert die Massenkultur weiter jede echte kulturelle In-

⁵⁰⁰ Paul Virilio definiert in *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen* den Begriff der Mediatisierung als eine Form von Freiheitsverlust, „[b]is zum 20. Jahrhundert bedeutete MEDIATISIERT zu sein wörtlich, seiner UNMITTELBAREN RECHTE beraubt zu sein. So mediatisierte Napoleon I. im Laufe seiner militärischen Eroberungen bestimmte Erbprinzen, indem er ihnen ihre Handlungs- und Entscheidungsfreiheit nahm und sie gleichzeitig die äußeren Merkmale einer Macht behalten ließ, die sie nicht mehr ausüben konnten.“ (Virilio 1994, S.14; Hervorhebung im Original) Heute mediatisiert nach Virilio in erster Linie die Werbung in der Konsumgesellschaft. Vgl. auch Kap. 4.3.

⁵⁰¹ Horkheimer, M./Adorno, Th. W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944). Frankfurt/Main 1988.

⁵⁰² Der soziale Weltbezug der Individuen in einer Massengesellschaft läßt sich mit dem Terminus der Vermassung charakterisieren. Bereits die moderne Kritik stellte, ähnlich Virilio heute, die These vom im Kollektiv isolierten Individuum auf.

novation. Das Neue – einst Kategorie der modernen Avantgarde – wird damit verhindert, Kultur ordnet sich willig den herrschenden Tauschgesetzen unter, muß erfolgreich sein, um auf dem Markt zu existieren. Die Kritiker der Frankfurter Schule charakterisieren in der Beschreibung der Kulturindustrie die Strukturen der hedonistischen Spaßgesellschaft ihrer Zeit. Die Helden der Kulturindustrie stellen für sie genormte Schönheiten bezogen auf den herrschenden Geschmack dar, Schönheit heißt nicht mehr als Erfüllung des Reklameideals, als „Gebrauchschönheit“, eine Schönheit der Mittelmäßigkeit und der „Kultur des Billigen“. Für Horkheimer und Adorno wird das Individuum somit zur Illusion, es kann „nur so weit geduldet“ werden, „wie seine rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen außer Frage steht.“ (Horkheimer/Adorno 1988, S.163) Die Eventkultur der Gegenwart hat den Unterhaltungsbetrieb der Moderne mehr als übertroffen. Die kulturindustriellen Mechanismen sind jedoch weitestgehend gleich geblieben. Die stets negativ konnotierte Kulturindustrie erzeugt für die Theoretiker der Moderne unbeugsam neue künstliche Bedürfnisse und spiegelt aufgrund einer gigantischen Maschinerie auch da noch Individualität und individuelle Bedürfnisbefriedigung vor, wo sich längst Nivellierung entwickelt hat. Hinter jedem neuen *Look* – so die Bezeichnung eines Baudrillard – steckt ein weiteres standardisiertes Individuum. Horkheimer und Adorno haben die Postmoderne und ihre Auswirkungen und Entwicklungen nicht mehr miterlebt, nichtsdestoweniger kommt vielen ihrer Aussagen auch Jahrzehnte nach der erstmaligen Veröffentlichung Gültigkeit zu. Dennoch, ihr Diskurs um Konsumgesellschaft und Vermassung ist Resultat der Erfahrungen des deutschen Faschismus und nur vor diesem Hintergrund verstehbar. Stereotype Vergleiche, wie sie in der Techno-Rezeption immer wieder auftauchen, in denen die Berliner *Love Parade* mit totalitären Massenaufmärschen verglichen werden, sind nicht haltbar. Obschon die Bedeutung des Massenphänomens Techno und der Massenumzüge der Szene natürlich interpretiert werden müssen. Mag der Vergleich der *Love Parade* – als Parade, bei der Hunderttausende durch das Brandenburger Tor „marschieren“ – mit Nazi-Aufmärschen aus der Sicht des Auslandes noch bedingt stimmen, so wird im historischen Rückblick der Jugendkultur erkennbar, daß bereits in den 50er Jahren Parallelen zwischen jugendkulturellem Ausdruck und dem Massenmenschen des Faschismus gezogen wurden. Auch wurde in der medialen Berichterstattung über Rock’n’Roll-Konzerte und Krawalle mit militärischen Begriffen operiert. Die Halbstarckenkultur, die sich an Moped und Motorrad sowie am Rock’n’Roll orientierte, wurde in ausländischen Medien bereits Mitte der 50er Jahre mit Massenveranstaltungen im „Dritten Reich“ verglichen.

15. Maschine, Tod und Wiederholung

Seit Sigmund Freud in *Jenseits des Lustprinzips*⁵⁰³ den Zusammenhang zwischen Tod und Wiederholung aufzeigte, kann Wiederholung als Metapher für den Tod stehen. Jede Maschine basiert auf dem Prinzip der Wiederholung, die Auseinandersetzung mit der Maschine verweist somit stets auch auf den philosophischen Tod. Prüfen wir nun das Verhältnis zwischen dem Objekt Maschine und jugendkultureller Bedeutung. Vom Moped der Halbstarke bis zum Drum Computer der Techno-Culture läßt sich die Bedeutung der Maschine für Jugendkulturen aufzeigen. Per definitionem kommt im Techno der Technologie eine große kulturelle Bedeutung zu, die Maschine in ihrer postmodernen Form wird als Plattenspieler, Sampler, Synthesizer und Computer etc. in den Stil integriert, die Maschine wird zum Erzeuger des Stils bzw. der zahllosen Stilvariationen. Zudem beruht die Musik der Techno-Culture mit ihrem Ideal der Endlosbeats auf dem Wiederholungsprinzip. Motive, Bass-Lines und Loops etc. werden so wiederholt, daß der Tanzende das Gefühl hat, er habe stundenlang auf ein und dasselbe Lied getanzt. Den Gebrauchsgütern kommt in allen Jugendkulturen eine große kulturelle Bedeutung zu. Durch die Beziehung zu Objekten, die um- bzw. neu gedeutet werden, konstruieren die Jugendkulturen ihre kulturelle Identität. Das Moped und das Motorrad stellten bereits neben der Rock'n'Roll-Musik die entscheidenden symbolischen Elemente der Halbstarke- und Motorradkultur dar.⁵⁰⁴ Aus der Halbstarkekultur und dem Rock'n'Roll der 50er Jahre entwickelte sich der Stil der Rocker oder Motorrad-Jungs. Neben Marlon Brando, dem schönen Macho in Lederjacke mit Motorrad, stellte James Dean, der den Typus des empfindsamen Rebellen verkörperte, ein männliches Leitbild der Halbstarkekultur dar. Am 30. September 1955 verunglückte James Dean mit seinem Porsche bei Tempo 140, er war mit Vorfahrt in den Tod gerast. Der frühe Tod des sensiblen Dean bei hoher Geschwindigkeit bleibt bis in die Gegenwart mythosumwoben, die charismatische Ausstrahlung Deans wirkt bis in die Gegenwart auf Jugendliche. Aus der roten (James Dean) oder schwarzen (Marlon Brando) Lederjacke der Halbstarke wurde im Styling der Rocker eine Jacke mit Nieten, die häufig mit Buttons und Aufnähern verziert waren, dazu wurden eine Lederhose oder Jeans sowie schwere Motorrad- oder Armeestiefeln getragen. Die Rocker der 60er Jahre orientierten sich weniger an der Popmusik ihrer Zeit als am Rock'n'Roll des vorherigen Jahr-

⁵⁰³ Freud, S.: *Jenseits des Lustprinzips*. Wien 1923. Vgl. Kap. 3.4.2.

⁵⁰⁴ In einer 1958 von Heinz Schimetschke veröffentlichten Studie wird der Typus des jugendlichen Mopedfahrers im Hinblick auf seine Motivation ausführlich charakterisiert. Schimetschke, H.: *Der jugendliche Motorradfahrer. Eine verkehrspsychologische Untersuchung der Verhaltensmotivation männlicher Jugendlicher*. Diss. München 1958.

zehnts. In der Musik Buddy Hollys⁵⁰⁵ und des frühen Elvis Presley sahen sie ihre Männlichkeitsvorstellungen eher verwirklicht als in der zeitgleich populären Beat Music und psychodelischen Musik der Hippies. Die Statussymbole der maskulinen Jugendkulturen der Halbstarren und der Rocker waren das Moped und das Motorrad, ihre jugendkulturellen Stile wurden signifikant durch den Umgang mit diesen Maschinen geprägt. So charakterisiert Paul Willis in *Profane Culture*⁵⁰⁶ den Stil der Rocker oder „greaser“ als Inszenierung des Männlichen. Die Rockerclique einer britischen Industriestadt, die Willis in seiner Studie beschreibt, sah sich in bewußter Opposition zu den Mods, deren femininer Habitus abgelehnt wurde. Beispielsweise war es ein beliebtes Spiel der Rocker-Gruppe, die Motorradroller der Mods mit ihren schweren Maschinen von der Straße abzudrängen.

„Der Stil der ‚Motorrad-Jungs‘ war nicht einfach gewalttätig, er war auf ausgefeiltere Weise maskulin. Ihre äußere Erscheinung war aggressiv männlich. Die Motorradkluft – Leder, Nieten und Jeansstoff – gab ein hartes Aussehen und bekam auch in Zusammenhang mit dem Motorrad etwas von der einschüchternden Qualität der Maschine.“ (Willis 1981, S.39)

Die Inszenierung des Maskulinen zeigte sich vor allem auch im Hinblick auf den Umgang mit Frauen, die in der Gruppe zahlenmäßig und „symbolisch in überwältigendem Maß von Männern dominiert“ wurden, Frauen mußten ihrer Ansicht nach als das schwächere Geschlecht geschützt werden. (ebd. S.48) Die kulturelle Bedeutung des Motorrads spiegelte sich gleichfalls in der Kommunikation und Interaktion wider, ihre gesamten Aktivitäten stellten das Motorrad in den Mittelpunkt. So bestand innerhalb der Rocker-Gruppe eine Hierarchie zwischen kundigen und unkundigen Motorradfans. Demjenigen, der ein großes technisches Können, ein fundiertes Wissen über die Technik des Motorrads und „die Kunst, ein Motorrad zu warten“ besaß, kam Respekt und Anerkennung zu. Die Wertschätzung der Rocker bezog sich sowohl auf das technische Know How als auch auf die generelle Bewunderung der „schnellen“ Maschine. Für Willis steht die Maschine mit ihrer sachlichen Direktheit für die nüchterne Realitätsauffassung der Rocker. Zentral in ihrem maskulinen Stil waren der direkte Körperbezug, Robustheit und Direktheit in der Interaktion sowie ein ausgeprägtes Selbstvertrauen in Bezug auf die körperliche Stärke. Der eigene Körper wurde als kontrollierbar erfahren, dies

„[...] Vertrauen in die Kontrollierbarkeit, die Unzweideutigkeit der physischen Welt, läßt sich auch auf die Wildheit des Motorrads ausdehnen und hält diese in Kontrolle – nicht vice versa. [...] Das Motorrad reagiert zwangsläufig und greifbar auf einen subjektiven Willen, es beschleunigt auf eine

⁵⁰⁵ Auch der Sänger Buddy Holly starb den Unfalltod, er stürzte 1959 mit einem Flugzeug ab.

⁵⁰⁶ Willis, P.: *Profane Culture*: Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur. Frankfurt/Main 1981.

Bewegung des Handgelenks hin bis zu dem Punkt, an dem der Fahrer abhebt. [...] Sogar die Gefahr auf dem Motorrad wurde bei vollem Bewußtsein nüchtern akzeptiert. Auch wurde der Tod nicht auf locker romantische oder abenteuerliche Weise betrachtet. Der Tod auf dem Motorrad war eine hochspezifische Affirmation wichtiger *gelebter* Werte. Diese Werte betrafen nicht etwas Transzendentes, sondern genau das fähige Umgehen mit einem Motorrad: die Beherrschung einer kraftvollen fremden Technik.“ (ebd. S.35, Hervorhebung im Original)

Der Unfalltod in frühen Jahren wurde dem natürlichen Tod im Alter eindeutig vorgezogen.⁵⁰⁷ Der Tod wurde nüchtern und rational als Teil ihrer Motorradkultur betrachtet. Wenngleich der Motorradtod eine große Faszination ausübte und die Todesgefahr bewußt einkalkuliert wurde, war jedoch der Tod eines Motorradfahrers nur dann wirklich bedeutungsvoll, wenn sich das technische Können und das Beherrschen der Maschine bis zum Äußersten zeigte. Die „Direktheit der Motorradwelt“ hatte jedoch nur wenig zu tun mit dem Wunsch nach anderen Realitäten und der Sehnsucht nach Transzendenz, jener jenseitigen Erfahrung und Spiritualität, wie sie im zeitgleichen Hippie-Stil besonders deutlich artikuliert wurde. Die Rocker suchten Selbstvertrauen und Identität im Umgang mit der Maschine, dem Motorrad, sie verließen sich hierbei auf ihre physische Stärke und lehnten im Gegensatz zu den Hippies der 60er Jahre Drogenkonsum – bis auf Alkohol – ab. Für die kulturelle Identität der Gruppenmitglieder stehen das Motorrad und der Motorradtod. Willis interpretiert die Wechselwirkung zwischen Maschine und Tod folgendermaßen:

„Das Zusammenspiel von Motorrad, Lärm, Fahrer und Kleidung, in *dauernder Bewegung*, drückte in beachtlicher Weise kulturelle Identität aus, brachte überzeugend ihre zentralen Werte zum Vorschein. Die vielleicht massivste allgemein dialektische Kraft, die das ausgestaffierte, auffrisierte Motorrad auf die Motorradkultur und deren Bewußtseinsformen ausübte, war der Tod. Der Tod, die Art seiner Vermittlung und die Form, in der man ihn sich subjektiv und sozial aneignete, waren zentral für die Kultur. Man rechnete mit der Möglichkeit eines Unfalls – obgleich man nicht darauf abzielte – und frühere Unfälle waren ein Hauptgesprächsthema. Der Motorradtod hatte eine entscheidende Bedeutung innerhalb der Kultur. Er war die äußerste symbolische Zusammenfassung von Mut, Männlichkeit und Zurschaustellung.“ (ebd. S.83, Hervorhebung im Original)

Motorradfahren bedeutet ein intensives Körpererlebnis, das sich durch Geschwindigkeitserhöhung und technische Veränderungen an der Maschine maximal steigern läßt. Der Körper des Fahrers wird dem Luftwiderstand ausgesetzt, Fahrer und Maschine verschmelzen zur Einheit. Durch das Fahren ohne Schutzhelm, Handschuhe und Schutzbrille wird das körperliche Empfinden der Geschwindigkeit weiter gesteigert. Paradoxerweise geht es hier nicht um die maximale Geschwindigkeit der Maschine, sondern vielmehr um das maximale Empfinden der

⁵⁰⁷ „Ich glaub, so isses am besten. Ich werd ´ne Karre haben, bis ich so 35 bin, weißte. Ich glaub, so stirbt sich´s am besten... Ich würd gern schnell, wohlgemerkt, schnell, hopsgehn, ‚Zack‘... schnell, so mit hundert Sachen ... auf en Auto fahren ... in irgendwas reinknallen.“ (Joe zit. n. Willis 1981, S.83)

Geschwindigkeit. So wurde beispielsweise ein spezieller Typus von Lenker („Hörner-Lenker“) gewählt, der die Geschwindigkeitserfahrung verstärkte, gleichzeitig jedoch die Höchstgeschwindigkeit des Motorrades verringerte (vgl. ebd., S.82). Die Inszenierung von Männlichkeit und Geschwindigkeitserfahrung, wie sie Willis hier für die Rocker-Jungs als charakteristisch darstellt, erinnert an den Rausch der Geschwindigkeit der Futuristen.⁵⁰⁸ Marinettis „Wahnsinnsvergnügen“ Geschwindigkeit, seine lustvoll beschriebene Erfahrung zwischen Geschwindigkeit und Tod entspricht somit der Faszination der Rocker, wie sie Willis erkennt:

„Diese Achtung vor dem Tod, das Fasziniertsein von Todesritualen, das Bedürfnis, die normalen Grenzen ihrer Kultur um dieser Rituale willen zu durchbrechen, bezeugen, in welchem hohem Maß der Tod auf dem Motorrad und die Gefahr auf dem Motorrad integraler Bestandteil der gesamten Kultur waren und wie das in vielen ihrer Sinnelemente eingeschlossen war, wie es ausgedrückt und weiterentwickelt wurde. Das Apokalyptische des Motorradtodes und die prometheische Aufwertung des Opfers kamen auch in einer weiteren dialektischen Übernahme und Modifikation einer Form zum Ausdruck, die ansonsten nicht zu den ‚Motorrad-Jungs‘ paßte, hier aber gewählt wurde, weil sie eigene Kraft besaß, Sinn auszudrücken. Es hieß, ein Tod auf dem Motorrad würde immer in der Lokalpresse gemeldet, der Tod auf einem Motorroller oder im Auto jedoch nicht.“ (ebd. S.86)

Die Verbindung zwischen Maschine und Tod wird deutlich, die Maschine wird von ihrer Funktionalität entbunden und in einen kulturellen Kontext eingebettet, der Unfalltod durch die Maschine wird überhöht, wie es prototypisch im Futurismus und im Rocker-Stil geschieht. Es handelt sich im Rocker-Stil nach Willis weder um eine „morbidie Todesfaszination“, noch um den Wunsch nach transzendenter Erfahrung, vielmehr diene der Wunsch nach dem frühen Tod durch die Maschine der eigenen Selbstvergewisserung, sich selbst und die Maschine bewußt zu erfahren und kontrollieren zu können.

Mit der Bedeutung des unnatürlichen Todes, wie sie bei den Rockern offensichtlich wird, korrespondiert die von Jean Baudrillard beschriebene „Ästhetik des Todes“. So unterscheidet Baudrillard in *Der symbolische Tausch und der Tod*⁵⁰⁹ den idealisierten „natürlichen Tod“ vom nicht kalkulierbaren, von außen erzeugten Tod. In der Gleichsetzung von Unfalltod und Opfertod, von Tod und Opfer; erhält der künstliche, unnatürliche Tod einen Sinn.⁵¹⁰ Der frühe Unfalltod wurde in der (jugend-)kulturellen Geschichte des 20. Jahrhunderts stets mythisiert. Die Geschwindigkeitserfahrung – sei es auf dem Moped, dem Motorrad oder im Auto – wird trotz oder gerade aufgrund des hohen Risikos verherrlicht. Wie Paul Virilio aufzeigt, korrespondiert mit der Geschwindigkeit, mit der zunehmenden Schnel-

⁵⁰⁸ Vgl. Kap. 5.

⁵⁰⁹ Baudrillard, J.: *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976). München 1991.

⁵¹⁰ Vgl. Kap. 3.5.2.

ligkeit der Transportmittel gleichzeitig eine Veränderung der Sinneswahrnehmung. Er konstatiert gar den Verlust der Sinne. In seinem interpretativen Ansatz geht Virilio von der (weitgehenden) Abschaffung der körperlichen Anstrengung durch den Einsatz von Maschinen aus. Dieser Prozeß befinde sich mittlerweile auf seinem Höhepunkt, es gehe nunmehr in der Geschwindigkeitsentwicklung um die Abschaffung des Körpers in seiner Begrenzung. Ziel der Geschwindigkeit sei letztlich das Zurücklassen des „animalischen, sozialen, territorialen“ Körpers. (Virilio 1989, S.121f.)⁵¹¹ Gleichfalls untersucht Virilio den Zusammenhang zwischen Adoleszenz und der Faszination an technischen Objekten. So ist gerade die Pubertät durch Körpererfahrung und -irritation geprägt, der eigene Körper wird als befremdlich oder „verstümmelt“ erlebt, was zu einer psychischen Disposition führen kann. Virilio charakterisiert in der *Ästhetik des Verschwindens*⁵¹² die Jugendzeit deshalb als

„[...] das Alter der ‚schlechten Angewohnheiten‘ (Drogen, Onanie, Alkohol...), die wiederum nur Versuche sind, sich mit sich selbst auszusöhnen, abgeschwächte Nachbildungen des verschwundenen epileptischen Prozesses. Nun setzt auch der unmäßige Gebrauch von Prothesen der technischen Vermittlungen ein (Radio, Motorrad, Foto, Verstärker etc.).“ (Virilio 1986, S.21f.)

Im Sinne Virilios können Musikanlage, Computer und Motorrad etc. als technische Prothesen die verlorene Kindheit, die „grünen Paradiese“, wiederherstellen. Technik, Beschleunigung, Lautstärke, Motorisierung und ihre diversen Varianten dienen dazu, der Langeweile zu entfliehen, die „tote Zeit“ verstreichen zu lassen, „die sich in die Länge ziehende Zeit totzuschlagen“, um damit schließlich der inneren Leere zu entfliehen. Es handelt sich hierbei jedoch um ein Paradoxon, denn gerade Maschine und Motor basieren auf dem Prinzip der Wiederholung und der Monotonie und dienen damit letztlich als Spiegel dessen, was sie eigentlich über-tünchen sollen, die „Ausmergelung der Zeit durch die Geschwindigkeit“ (vgl. Virilio 1994, S.97ff.). Paul Virilio sieht in der Geschwindigkeit die Umsetzung des Wunsches nach Endlosigkeit angestrebt. Geschwindigkeit bezeichnet für ihn eine unlogische Suche nach Stabilität und Beständigkeit. Hinter der „Diktatur der Bewegung“ steht letztlich der Wunsch nach Seßhaftigkeit, nach Ruhe, nach Bewegungslosigkeit.

Mobilität und Geschwindigkeit zählen zu den Charakteristika der Postmoderne⁵¹³, gefordert wird eine Mobilität in sämtlichen Lebensbereichen, eine geographische, soziale, emotionale, politische wie berufliche Mobilität. Die Jugendkultur Techno wird – in der Variante der Übersteigerung – zum Spiegel ihrer Epoche. Der Rave,

⁵¹¹ Vgl. Kap. 4.3.

⁵¹² Virilio, P.: *Ästhetik des Verschwindens* (1980). Berlin 1986.

⁵¹³ Vgl. Kap. 4.2.

der mehrere Stunden oder Tage umfassen kann, steht für eine gegen die Längeweile inszenierte Zeit. Für den Raver könnte formuliert werden, er wünsche sich das Nichtendenwollen der Zeit, der Morgen oder das Ende des Events möge nie heranbrechen. Der Rausch und das Ekstasegefühl des Ravers befreit ihn für einige Zeit von der Last des Denkens und seiner physischen Begrenztheit. Das Gefühl eines „Mangels an Glück“ wird durch die Aufhebung von Raum und Zeit durch Geschwindigkeit – sowohl die der Musik als auch die der Bewegung – in eine Auflösung der gespürten inneren Leere transferiert.

Die Geschwindigkeit wird in der Körper- und Maschinenkultur Techno zum zentralen Bezugspunkt. Geschwindigkeit ist die Bedingung zur Aufhebung von Zeit und Raum, somit auch des menschlichen Körpers. Vergegenwärtigen wir uns an dieser Stelle, daß sich durch die Möglichkeiten des technischen Fortschritts die jahrhundertlang bestehende Dualität zwischen einem transzendenten, allgegenwärtigen göttlichen Körper und dem in Raum und Zeit lokalisierten, sichtbaren menschlichen Körper kontinuierlich im Laufe 20. Jahrhunderts auflöste. Die führenden Theoretiker der Postmoderne setzen sich alle mit der komplexen Thematik einer Körper- und Subjektauflösung auseinander: Führt für Paul Virilio die Geschwindigkeit zur Beschleunigung und damit letztendlich zur Auflösung des Körpers und des Subjekts, so stellt Michel Foucault seine Subjektphilosophie auf die Parameter Sexualität, Macht und Körper. Dieter Kamper und Christoph Wulf gehen von „Transfigurationen des Körpers“ und vom „Phantasma vom ganzen und vom zerstückelten Körper“ aus und knüpfen in ihren Ausführungen unmittelbar an die französischen Theoretiker der Gegenwart und an Jacques Lacans Spiegeltheorie an, während Jean Baudrillard das Konstrukt des transsexuellen Subjekts in einer Hyperrealität entwirft.⁵¹⁴

⁵¹⁴ Vgl. Kap. 2 und Kap. 3.

TEIL D

Fazit und Ausblick

„Es gibt keine Lösung, weil es kein Problem gibt.“ (Marcel Duchamp)

16. Techno und Avantgardekunst

16.1 Kulturelle Provokation durch Ästhetik

Die Techno-Culture knüpft in vielerlei Hinsicht an die Geschichte der kulturellen Provokation im 20. Jahrhundert an. Einflüsse und Anstöße der Avantgardisten werden – wenn dies mehrheitlich auch nicht wissentlich geschieht – aufgenommen und in einer Neuvariation fortgeführt. Das institutionelle Verständnis von (Hoch-) Kultur wird analog der avantgardistischen Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts hinterfragt und sabotiert. Es werden historische Elemente aus Kunst und Jugendkultur in die Techno-Culture transformiert, gleichzeitig weist das spezifisch Neue dieser jugendkulturellen Artikulationsform auf Strukturen der Postmoderne. Die Parallelität der Provokation durch ästhetische Mittel stellt augenscheinlich das verbindende Element zwischen der Avantgardekunst und der Techno-Culture der Gegenwart dar. In der Techno-Culture verbindet sich postmoderne Technologie mit modernen – und eben nicht *post*modernen – Techniken. Hinter Collage und Montage als Techniken der Verwendung verschiedener vorhandener Materialien in einem neuen Kontext, die übernommen vom Kubismus bzw. Dadaismus und Surrealismus die gesamte nachfolgende (Avantgarde-) Kunst des 20. Jahrhunderts prägten, steht die Idee der Integration des Alltäglichen, Trivialen, Profanen. Alltags-Zeichen werden umgedeutet und bekommen damit eine neue Botschaft. Beim Sampling handelt es sich hierbei um eine modifizierte Anwendung der dadaistischen und surrealistischen Techniken der Collage und Montage. Analog zur Sampletechnik in der Musik – dem Neubilden eines Musikstückes aus Versatzteilen, aus dem Rohmaterial bereits existierender Platten – läßt sich diese Technik prinzipiell in sämtlichen Stilmerkmalen der Techno-Culture aufweisen. Dort wird alles gesampelt, gleich ob im Bild-Medium, im Elektronik-Equipment, in der Sprache, in der Kleidung, in der Musik oder im weiteren Sinne auch in der Gruppenstruktur.

Techno legt das Fundament für die Umsetzung der Idee, von der Elite-Kunst zur künstlerischen Produktion aller zu gelangen. Techno-Produktionen sind vergleichsweise schnell und billig produzierbar, und die heutigen DJs arbeiten mit einem erschwinglichen Equipment, zu dem als Grundausstattung zwei Plattenspieler und ein einfaches Mischpult gehören. Die Wege vom DJ-ing zur Plattenproduktion, zum Herstellen eines Remix auf einem kleinen Label, sind kurz geworden; Musikkonsumtion und Produktion sind eng vernetzt. Im übertragenen

Sinne entspricht dies dem Ansatz, daß potentiell jeder Mensch ein Künstler sei, wie er sowohl bei den Dadaisten und Surrealisten als auch bei den Lettristen und Situationisten bzw. von William Burroughs oder Joseph Beuys vertreten wurde.

In der Techno-Culture wird direkt dem dadaistischen Ansatz, aus allem Kunst machen zu können, gefolgt. Die dadaistische Logik ging hierbei davon aus, „alles Triviale, den Schund und die Abfälle dieser Welt“ als Rohmaterial zu nutzen, „um dieser Assemblage anschließend eine neue Bedeutung aufzustempeln“. (zit. n. Marcus 1996, S.192) Die Avantgarde des 20. Jahrhunderts stellte sich bewußt gegen einen starren Kunstbegriff und eine enge Definition des Künstlers. Futuristen, Dadaisten, Surrealisten, Lettristen und Situationisten rüttelten an einem veralteten Künstlerverständnis und strebten mit je verschiedenen Methoden das gemeinsame Ziel der Revolutionierung an. Doch obwohl die Dekonstruktion des Autoren- und Künstlerbegriffs von den Avantgardisten angestrebt wurde, konnte dieses Ziel weder von ihnen, noch von ihren Urenkeln, den Techno-DJs, tatsächlich verwirklicht werden. Neben einer werkimmanenten Selbstreflexion und der Weiterführung des Gedankens der Dekonstruktion des Autoren- bzw. Künstlerbegriffs gelingt in der DJ-Culture mühelos die Transformation „schwierigster“ Anliegen der Kunst-Avantgardisten in die Popkultur. Mit der DJ-Culture sind nach Ulf Poschardt „[d]ie kompliziertesten Sprachexperimente, die wildesten Experimente mit Montagen und Collagen, die schwierigsten Zeichenbrechungen und -verschiebungen [...] Gemeingut geworden.“ (Poschardt 1995, S.388) Die Kulturströmungen der Moderne verstanden sich stets als intellektuelle Angelegenheiten und publizierten mit einer mehr oder minder großen Ernsthaftigkeit ihre Pamphlete und Manifeste, die Dadaisten hierbei noch mit einem offensichtlich zwinckerndem Auge, die Surrealisten und die Situationisten mit größerer Akribie. Das DJ-ing läßt sich dagegen als theorielose Avantgardekunst charakterisieren. Die Avantgarde der DJs konstruiert keine Kulturtheorie, anstelle langatmiger Manifeste vertreten die Nachfahren der Dadaisten und Surrealisten in erster Linie das Spaßkonzept. „Die Idee einer Avantgarde, eines Manifestes oder gar einer weitgespannten Kulturgeschichte, deren Teil man ist, erscheint unendlich weit entfernt“, denn – so Poschardt weiter in *DJ-Culture*⁵¹⁵ – Underground-Musik, die immer auch zu Pop wird, „arbeitet nach ganz eigenen Mustern.“ (ebd.)

Im Vergleich zu vorherigen Jugendkulturen und avantgardistischen Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts scheint die Techno-Culture nur wenig politischen Impetus zu besitzen. Es handelt sich bei der Techno-Culture erstmals um eine Jugendkultur ohne verbal artikuliertes Protestpotential und ohne starre Front zwi-

⁵¹⁵ Poschardt, U.: *DJ-Culture*. Hamburg 1995.

schen den Generationen. Außer plakativen Parolen wie „Ravolution“⁵¹⁶, „Love, peace and unity“ und jährlich wechselnden *Love Parade*-Motti wie „Friede, Freude, Eierkuchen“ (1989), „We are one family“ (1996), „Let the sunshine in your heart“ (1997), „One World one future“ (1998) und „Music is the Key“ (1999) kommt es zu keinen direkten politischen Statements. Während Dadaisten und Surrealisten, Lettristen und Situationisten, Beat Bewegung und Hippie-Culture in kreativen Ansätzen der Gesellschaft ihre Verneinung der Profit- und Leistungsprinzipien entgegen stellten, unterwirft die Techno-Culture sich den gesellschaftlich bestehenden Normen, was vor allem in Bezug auf ihre Körperbetonung und den Drogenkonsum deutlich wird. Und auch wenn das DJ-ing seit Beginn der neunziger Jahre eine anerkannte Kunstform darstellt und die für diese Studie interviewten Techno-DJs bzw. -Musiker expressis verbis einen künstlerischen Anspruch formulierten, wird bis auf wenige Ausnahmen die Trennung zwischen dem Selbstverwirklichungsfeld Techno-Culture und dem „normalen“ Leben nicht hinterfragt und damit das gesellschaftliche Raster reproduziert. Nur einer der Interviewpartner (DJ Mick) hat sich – zu dem Preis einer ungesicherten finanziellen Existenz – ganz der DJ-Kunst verschrieben, alle anderen verlagern die Kunst des Deejayings in den Freizeitbereich.⁵¹⁷

Musik, Kleidung und Tanz drücken jedoch mehr aus als nur eine spezifische Vorliebe, vielmehr repräsentieren sie Teile eines Lebensgefühls und stehen somit in einem (gesamt-)gesellschaftlichen Kontext. Den Gebrauchsgütern kommt im Prozeß der kulturellen Stilbildung eine große Bedeutung zu. Durch die Beziehung zu Objekten, die um- bzw. neu gedeutet werden, bauen Jugendkulturen ihre Identität und Kultur auf. Die Auswahl bestimmter Objekte der Symbolisierung, die eine stilbildende Gruppe trifft, dient sowohl dem Zweck der Wiedererkennung, als auch der Selbstbewußtseinsäußerung. Hierbei spielt die Homologie zwischen der stilbildenden Gruppe und dem potentiellen Bedeutungsgehalt der rekontextualisierten Objekte eine große Rolle. Trotz aller Tendenz zur Konsum- und Massenkultur fordert die Techno-Culture als jugendkultureller Stil die Außenwelt der

⁵¹⁶ Ein Wortspiel, zusammengesetzt aus Rave und Revolution.

⁵¹⁷ Beispielsweise wird der interviewte Thomas seiner Aussage nach mit dem Schritt ins's Erwerbsleben, dem Beginn des Referendariats, das DJ-ing aufgeben („*Fakt is' einfach, daß ich natürlich das machen kann, was ich da mache, weil meine Eltern immer noch so gnädig sind und mich finanzieren*“). Einerseits will er mit vierzig nicht mehr Platten auflegen, um nicht zu den ewig Gestrigen, die von den Jüngeren belächelt werden, zu gehören („*Ich möchte nich' The Who sein, ja nicht, das is' doch furchtbar, grauenvoll*“), andererseits sieht er die gesellschaftlich vorhandenen Möglichkeiten als strikt determinierende an: „*Das sin' eben die Perspektiven, die man [...] hier bekommt, die man überall – ich weiß nich' wo die besser sein sollen, keine Ahnung –, aber so läuft der Hase und das nervt eigentlich, weil das immer noch so [...] Uralt-Kategorien eigentlich sind: 'ne gewöhnliche Existenz werden oder irgendwas mit Kunst, Vergnügen et cetera zu tun zu haben.*“ (DJ Thomas)

Erwachsenen auf, ihre Vorstellungen zu hinterfragen, indem sie die konstituierenden Elemente und Symbole ihrer Stilbasterei aus dem Bezugssystem Gesellschaft ableitet und somit die nach-moderne Gesellschaft in ihrer ganzen Ambivalenz zeigt. In der Techno-Culture findet sich genauso viel Provokations- wie Anpassungspotential, Techno ist immer beides: für und wider die gesellschaftliche Norm. Gesellschaftliche Ambivalenzen finden sich somit auch in der Struktur der Techno-Culture wieder.

16.2 Kultur und das Symbolische

Der Begriff der „Jugendkultur“ verweist bereits sprachlich auf die kulturellen Aspekte von Jugend. Kultur ist stets ein Abbild der jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse und kann somit als Spiegel einer sich verändernden Gesellschaft verstanden werden. Jugendkultur und künstlerische Avantgarde bewegen beide das starre Zeichensystem, hinterfragen gesellschaftliche Normen und Werte und machen dadurch neue oder alternative Wege sichtbar. Durch die Übersignifikanz in der Artikulation der (jugend-)kulturellen Bewegungen können hier Entwicklungslinien abgelesen werden, die eine große Interpretationsweite aufweisen. Als Einzelbewegungen suchten die hier dargestellten avantgardistischen Bewegungen jeweils nach Alternativen zu herkömmlichen Lebenskonzeptionen der vorgefundenen Gesellschaft. Sie leisteten in ihrer Suchbewegung symbolischen und/oder aktiven Widerstand und protestierten gegen den Sozialisierungsprozeß dieser Gesellschaft, sie artikulierten in unterschiedlicher Akzentuierung den Wunsch nach sozialer Veränderung. Sowohl die beschriebenen Künstlergruppen als auch die Techno-Culture üben mit ihren kulturellen Möglichkeiten eine bedeutende gesellschaftskritische wie -verändernde Praxis aus.

Um einen Jugend-Stil wie Techno adäquat deuten zu können, bedarf es der Ebene des Symbolischen. Symbolische Kreativität ist, folgen wir der Darstellung von Paul Willis, notwendiger Teil des menschlichen Alltagshandelns und somit integraler Bestandteil der alltäglichen Produktion und Reproduktion menschlicher Existenz. Schöpferische Tätigkeit, Selbst-Reflexivität und Expressivität werden bei jungen deutlicher als bei älteren Menschen bewußt über ihre symbolischen Handlungen geformt. Die Grundelemente notwendiger symbolischer Arbeit, die der Produktion von Neuem durch die symbolische Kreativität dient, sind die Sprache, der handelnde Körper und das Drama. Sprache kann definiert werden als primäres Werkzeug, das wir zum Kommunizieren benutzen, der handelnde Körper als Quelle von produktiver und kommunikativer Aktivität – er bezeichnet, sym-

bolisiert und fühlt – und das Drama als kommunikative Interaktion, die durch Rollen, Rituale und Aufführungen erreicht wird (vgl. Willis 1991, S.23f.). Kreative Praxen äußern sich in elementaren Ästhetiken, verstanden als Dynamik von symbolischer Arbeit und Transformation in konkret benannte Situationen. Damit ist für Willis

„[d]ie wesentliche und grundlegende Unterscheidung [...] nicht eine idealistische Unterscheidung zwischen ‚Kunst‘ und ‚Nichtkunst‘, sondern zwischen zwei Arten von menschlichem Beteiligtsein an dieser Welt: einer zufälligen oder arbiträren Beziehung und einer reziproken, [...] *dialektischen* Beziehung. Jede materielle Erfahrung ist ein komplexes Zusammenspiel beider, aber wir müssen sie gedanklich trennen, um in den Griff zu bekommen, was das Besondere an neuen Kulturformen ist.“ (Willis 1981, S.19, Hervorhebung im Original)

In der Forschungstradition des *Centers for Contemporary Cultural Studies* drückt ein (sub)kultureller Stil symbolisch das Selbstverständnis der stil-bildenden Gruppe aus und wird als chiffrierte Ausdrucksform von sozialem Bewußtsein (Klassenbewußtsein) und als eine symbolische Kritik an der herrschenden Ordnung verstanden.⁵¹⁸ Der (sub)kulturelle Stil läßt sich als „magische Lösung“ gesellschaftlicher Problemlagen begreifen. Im Sinne des Stil- und Kulturbegriffes der Birmingham-Schule bezeichnet Kultur sodann

„[...] jene Ebene, auf der gesellschaftliche Gruppen selbständige Lebensformen entwickeln und ihren sozialen und materiellen Lebenserfahrungen *Ausdrucksform* verleihen. Kultur ist die Art, die Form, in der Gruppen das Rohmaterial ihrer sozialen und materiellen Existenz bearbeiten. [...] Die ‚Kultur‘ einer Gruppe oder Klasse umfaßt die besondere oder distinkte Lebensweise dieser Gruppe oder Klasse, die Bedeutungen, Werte und Ideen, wie sie in den Institutionen, in den gesellschaftlichen Beziehungen, in Glaubenssystemen, in Sitten und Bräuchen, im Gebrauch der Objekte und im materiellen Leben verkörpert sind. Kultur ist die besondere Gestalt, in der dieses Material und diese gesellschaftliche Organisation des Lebens Ausdruck findet. Eine Kultur enthält die ‚Landkarten der Bedeutung‘, welche die Dinge für ihre Mitglieder verstehbar machen.“ (Clarke u.a. 1979, S.40f., Hervorhebung im Original)

Die Kulturdefinition des *Centers for Contemporary Cultural Studies* basiert auf einem reinen Praxisbegriff, einem Verständnis von Kultur, das aus der Praxis abgeleitet wird. Einen anderen Zugang zur Kultur eröffnen uns Nietzsches und Cassirers philosophische Ansätze.⁵¹⁹

In der Kulturphilosophie Ernst Cassirers nimmt der Begriff des Symbolischen eine zentrale Funktion ein, ihm dient das Symbol als Schlüssel des kulturellen Verständnisses des Einzelnen. Der Mensch unterscheidet sich von anderen Lebewesen durch seine kulturelle Tätigkeit, er ist ein Symbolwesen – ein animal sym-

⁵¹⁸ Das Subkulturkonzept bezieht sich hierbei auf eine „dominante“ Kultur. Nach dem Ansatz des CCCS werden jugendliche Subkulturen als generationensspezifische Subsysteme klassenspezifischer Stammkulturen („parent culture“) verstanden.

⁵¹⁹ Vgl. Teil A.

bolicum –, das mit Symbolen seine Wirklichkeit begreift. Kultur läßt sich mit Cassirer als Selbstschöpfung des Menschen begreifen. Das Symbol dient als Vermittler zwischen Mensch und Mensch sowie zwischen Mensch und Welt, es verbindet stets Subjektivität und Sozialität miteinander. Für Max Fuchs, der Cassirers Symbolbegriff deutet, sind Anthropologie und Kulturphilosophie zwei Seiten derselben Medaille. Fuchs interpretiert die Symboltheorie der Kultur auch als Medientheorie, denn diese sei sinnvoll nur als Anthropologie begreifbar und schlage zweifach einen Bogen, einen historischen – von der Menschwerdung bis zum Internet –, sowie einen systematischen – vom Mythos und der Religion über Kunst, Wirtschaft und Politik bis zur Wissenschaft – (vgl. Fuchs 1999b).

Nietzsches Kulturbegriff verweist auf das Triebhafte und Destruktive. Für ihn ist der Mensch insgesamt ein „dissonantes“ Wesen. Nicht nur in Kunst und Kultur, auch im Einzelnen spiegelt sich der Doppelcharakter der dionysischen und apollinischen Energien wider. Nietzsche sieht in der Verbindung des dionysischen und des apollinischen Prinzips sowohl den Ursprung als auch den immanenten Widerspruch abendländischer Kultur. Die dionysische Energie braucht die Gegenkraft des Apollinischen, um den Trieb des Destruktiven in eine schöpferische Kraft zu transformieren. Am Beispiel der antiken griechischen Tragödie zeigt Nietzsche auf, daß die Kunst, neben der Religion und dem Wahnsinn, eine mögliche Form der Metamorphose dionysischer Energien darstellt. In der Gewalt des Dionysischen liegt für ihn zugleich die Ursache und der Grund für die schöpferische Kraft, in ihr begründet sich das Entstehen von Kunst und Kreativität, denn, so Nietzsche, „alles Wachsen und Werden im Reiche der Kunst muß in tiefer Nacht vor sich gehen.“ (Nietzsche, KSA 1, S.516)

Das Symbolische als Ausdrucksform des Körpers beschreibt stets einen Spannungszustand. Der Körper ist das wichtigste Medium der symbolischen Handlungsfähigkeit des Menschen. Diese Ausdrucksfähigkeit des Körpers kann, wenn wir Cassirer folgen, im Sinne einer Befreiung, wenn wir uns an Nietzsche halten, eher im Sinne einer Beherrschung gedeutet werden. Neben der Vergleichbarkeit von Avantgardeskultur und der Techno-Culture in Bezug auf deren gesellschaftliches Artikulationspotential mit ästhetischen Mitteln, ist auf einer weiteren, tieferen Deutungsebene die analoge Beschäftigung mit dem Triebhaften, Wilden, Unbewußten, dem Leib, von Interesse. Mit einem Verständnis von Kultur, das sich auf Nietzsches Deutungshorizont begründet, können Körperausdruck, Körperri-tuale und die Bedeutung von Tanz u.a. hinreichend interpretiert werden. Bezogen auf unseren Untersuchungsgegenstand muß weiter danach gefragt werden, wie sich der Umgang mit dem Körper veränderte und was sich daraus ableiten läßt.

In den nun folgenden Kapiteln sollen die hier angesprochenen Argumentationslinien, die sich aus der kulturvergleichenden Untersuchung ergeben haben, detailliert analysiert werden. Als erstes werden wir unter Rückbezug auf den Prozeß der zunehmenden Industrialisierung und Mediatisierung im Verlaufe des 20. Jahrhunderts das Verhältnis zwischen Massenkultur und kultureller Avantgarde in den Blick nehmen und die Beziehung zwischen Maschine und Kunst sowie zwischen Technologie und der Entfremdung des Subjekts prüfen. Weiterhin sollen die kulturelle Auseinandersetzung mit dem Dionysischen und – daraus ableitbar – das Motiv der Auflösung eingehend beleuchtet werden, um zu erörtern, auf welchen Ebenen die kulturelle Auseinandersetzung mit den bestimmenden Motiven des 20. Jahrhunderts erfolgte und was daraus abgelesen werden kann.

„Die Welt ist Illusion – und die Kunst die Darstellung der Illusion der Welt.“ (Paul Virilio)

17. Kultur, Maschine und Technologie

17.1 Massenkultur und kulturelle Avantgarde

Avantgardekunst stand bislang mit Massenkultur in einem dialektischen Verhältnis, ein Verhältnis das in Gegenwartskulturen wie dem Techno ohne klare Grenzziehung auskommen muß. An der Schwelle zum dritten Jahrtausend stellen Massenkultur und Avantgarde keinen Gegensatz mehr dar. Die Entwicklung zur Massenkultur korrespondierte hierbei mit der zunehmenden Differenzierung und Verbreitung der Industrialisierung. Durch den Wandel der Bevölkerungsstruktur von der Land- zur Stadtbevölkerung, der hauptsächlich im 19. Jahrhundert stattgefunden hat, veränderten sich nicht nur Wohn- und Arbeitsformen, sondern vor allen Dingen auch das bisherige kulturelle Leben. Zu den negativen gesellschaftsverändernden Prozessen, die mit der Industrialisierung einsetzten, gehörten die Ausbildung von Massenkulturen und damit die Entwicklung zur Massengesellschaft, in der Bedürfnisse zunehmend künstlich erzeugt und homogenisiert wurden. In städtischen Ballungsgebieten begannen sich kulturelle Unterschiede aufzulösen und Verhaltensmuster anzugleichen.

Der deutsche Philosoph Walter Benjamin, der dem Surrealismus nahe stand, setzte sich als einer der ersten Theoretiker kritisch mit der Frage nach dem Einfluß der technischen Möglichkeiten auf die Kunst auseinander. Ausgehend von den modernen Massenmedien der dreißiger Jahre, dem Kino und der zeitgenössischen Photographie⁵²⁰ konstatiert Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁵²¹ den Verlust des Originals durch die technische Reproduzierbarkeit. Mit der Möglichkeit der seriellen Herstellung werde die Aura des Werkes und seine Authentizität als Einzelkunstwerk zerstört. Für Benjamin charakterisiert die Kategorie des „Hier und Jetzt des Originals“ die „Echtheit“ des Kunstwerks, die damit jeder technischen Reproduzierbarkeit widersprüchlich gegenübersteht. (Benjamin 1979, S.12) Der „Verfall der Aura“ des Kunstwerks durch die Massenkultur stellt bei Benjamin den endgültigen Bruch mit dem rituellen Ursprung des Kunstwerkes als Kultgegenstand dar:

„Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen: Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische

⁵²⁰ Für Benjamin stellt die Photographie das erste revolutionäre Reproduktionsmittel dar.

⁵²¹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Frankfurt/Main 1979.

Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.*“ (ebd. S.16, Hervorhebung im Original)

Benjamin stellt eine Verschiebung von der sozialen Funktion der Kunst im rituellen Kontext hin zur neueren Verbindung von Politik und Kunst fest. Die Rezeption von Kunstwerken hat sich damit vom Kultwert zum Ausstellungswert verschoben. Er beklagt bereits 1936 die Entfremdung des Subjekts, die ihren höchsten Grad erreicht habe, da die „eigene Vernichtung als ästhetische[r] Genuß ersten Ranges“ inszeniert werde. (ebd. S.44) Mit der Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks habe sich das Verhältnis der Masse zur Kunst grundlegend verändert; durch die Möglichkeit einer kollektiven Zerstreuung durch Kunstformen werde der Selbstentfremdungsprozeß zukünftig weiter beschleunigt (vgl. ebd., S.32ff.).

Von Walter Benjamin über Theodor W. Adorno und Max Horkheimer bis Peter Bürger wird die Avantgarde der Moderne (bis zum Zweiten Weltkrieg) mit dem Terminus des Neuen charakterisiert.⁵²² Das Neue verhält sich, wie Adorno es in seinem Hauptwerk *Ästhetische Theorie*⁵²³ anknüpfend an Benjamin beschreibt, antinomisch zur technischen Entwicklung im Bereich der Kunst:

„Vom nachdrücklichen ästhetischen Begriff des Neuen sind die industriellen Verfahrensweisen nicht wegzudenken, welche die materielle Produktion der Gesellschaft zunehmend beherrschen [...]. Die industriellen Techniken jedoch, Wiederholung identischer Rhythmen und wiederholte Hervorbringung von Identischem nach einem Muster, enthalten zugleich ein dem Neuen konträres Prinzip. Das setzt sich durch in der Antinomik des ästhetisch Neuen.“ (Adorno 1998, S.405)

Die Kategorie des Neuen beinhaltet bei Adorno – ähnlich wie bei Benjamin – ein Konfliktpotential, sie ist „bedrohlich“ und verlockend mit der Aussicht auf Freiheit, sie „fällt als abstrakte Negation [...] des Beständigen mit dieser zusammen: ihre Invarianz ist ihre Schwäche.“ (ebd. S.404) Durch die neuen Technologien konnte sich die bereits von der Frankfurter Schule seit den 30er Jahren negativ diagnostizierte Massenkultur weiter perfektionieren. Natürlich hat es bereits vor der kulturellen Massenproduktion Amusement und Kulturindustrie gegeben; sie dienen jedoch nach Horkheimer/Adorno nunmehr deutlicher denn zuvor der Verschleierung von Klassengegensätzen. Das wesentliche Element der Kulturindustrie besteht für sie aus dem Motiv der Wiederholung unter Einsatz immer neuerer Technologie. So beschreiben Horkheimer/Adorno in der *Dialektik der Aufklärung*⁵²⁴ die „Totalität der Kulturindustrie“ als Resultat der Wiederholung. Die Logik der Ware mache auch vor der Kultur nicht Halt, eine Gesellschaft der Mas-

⁵²² Vgl. Kap. 1.1 und Kap. 14.5.

⁵²³ Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie* (1970). Frankfurt 1998.

⁵²⁴ Horkheimer, M./Adorno, Th. W.: *Dialektik der Aufklärung* (1944). Frankfurt/Main 1998.

senkultur führe zwangsläufig zu einer Gesellschaft des „nivellierten“ und „standardisierten“ Menschen samt seiner nivellierten falschen Bedürfnislagen. Er werde somit zum Massenmensch der Massengesellschaft. Adorno stellt in der *Ästhetischen Theorie* den massenkulturellen Produkten das Wesen der „wahren Kunst“ entgegen. Seiner Ansicht nach setzt die Kulturindustrie Technik und Effekt vor die „Idee des Kunstwerks“ und verhindert damit jede ästhetische Erfahrung, wie sie das „echte“ Kunstwerk beinhaltet. Adorno unterscheidet – wie Walter Benjamin – zwischen den großen Meisterwerken der Kunst und der Kunst des banalen Vergnügens, der Unterhaltungskunst, der Erlebniskultur usw., die auch von ihm eindeutig negativ besetzt werden. „Echte Kunst“ korrespondiere mit Schönheit als sinnlichem Vergnügen und Wahrheit.⁵²⁵ Vergleichbar mit einem richtigen oder falschen Bewußtsein gebe es auch auf der kulturellen Ebene falsche und richtige kulturelle Ausdrucksformen. Techno und House blieben Adorno als postmoderne Musikrichtungen erspart, stand er doch bereits *seiner* zeitgenössischen populären Musik – etwa dem Jazz etc. – kritisch gegenüber. Der italienische Philosoph und Schriftsteller Umberto Eco sieht das Verhältnis zwischen Kunst und Massenkultur differenzierter. Wie Horkheimer/Adorno und Benjamin betont er in seinem 1964 erschienenen Werk *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*⁵²⁶ das Moment der zunehmenden Marktorientierung in der Kunst. Massenkultur werde wie jedes andere Industrieprodukt vom wirtschaftlichen Mechanismus reguliert und impliziere damit stets ein politisches Verhältnis von Machtgebrauch und Herrschaft. Im Gegensatz zu den Kritikern der Moderne bezieht Eco die Kategorie des Neuen auch auf die massenmediale Kultur, denn

„[e]s ist eine Unterstellung zu sagen, die Massenmedien seien stilistisch und kulturell konservativ. Insofern sie ein Ensemble neuer Sprachen bilden, haben sie neue Redeweisen, neue Stilelemente, neue Wahrnehmungsmuster eingeführt (belassen wir es bei dem Hinweis auf die Wahrnehmung anschaulicher Bilder, auf die neuen Grammatiken des Kinos, auf die Photographie, den Comic strip, den journalistischen Stil...): Ob gut oder schlecht, es handelt sich um Wandlungs- und Erneuerungsprozesse, die häufig dauerhaft auf die sogenannten hohen Künste zurückwirken und deren Entwicklung beeinflussen.“ (Eco 1984, S.47)

Kultur bedeutet im Eco'schen Sinne eine Differenzierung im Nutzungsgrad von Objekten. Eine Revision der Kulturniveaus, die er als *high*, *middle* und *low* bezeichnet, sei dringend erforderlich, um eine „demokratische Kultur“ etablieren zu

⁵²⁵ Adorno bezieht sich in seiner Analyse des Schönen bzw. des Naturschönen auf Hegel, der die „Lehre vom Schönen als dem sinnlichen Scheinen der Idee“ vertrat. (Adorno 1998, S.139) Gleichfalls wird die Analogie zum Ästhetik-Verständnis eines Karl Rosenkranz aus dem 19. Jahrhundert deutlich (vgl. Kap. 7.4.3). Wie dieser vermischt auch Adorno Ästhetik und moralische Bewertung und spricht von guten und schönen Kunstwerken.

⁵²⁶ Eco, U.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* (1964). Frankfurt/Main 1984.

können. Eco interpretiert den Stand der Kultur – Mitte der sechziger Jahre – unter der Berücksichtigung der neuen „Komplexität der Zirkulation von Werten“, die er in theoretische, praktische und ästhetische Werte ausdifferenziert. Massenkultur und Avantgardekunst können in seiner Interpretation zu unterschiedlichen Zeitpunkten einen individuellen Genußwert beinhalten, können ein jeweils anderes Bedürfnis befriedigen, wie etwa Zerstreuung oder Anregung.

„Der Gebildete, der abends gern Bach hört, stellt in der Mittagspause vielleicht das Radio an, weil ihm der Sinn nach ‚Gebrauchsmusik‘ steht. Mit anderen Worten: Erst wenn man akzeptiert, daß die verschiedenen Niveaus komplementär sind und daß sie von allen Mitgliedern derselben Nutzungsgemeinschaft betreten werden können (sollten), läßt sich ein Weg zur kulturellen Verbesserung der Massenmedien öffnen. Das Problem ist – de facto – vor allem ein politisches [...]. Niemand sollte indes glauben, daß dies friedlich und in institutionellen Bahnen vor sich gehen könnte. Der Konflikt zwischen der ‚Kultur des Neuen‘ und der ‚Unterhaltungskultur‘ ist stets hochexplosiv; er ist der Konflikt der Kultur selbst: der Kampf der Kultur mit sich selbst.“ (ebd. S.55f.)

Die Funktion der Musik – als Kontrastprogramm zum (tristeren) Alltag bzw. zu dessen Verschönerung – zeigt eine historische Kontinuität, Beispiele wie das Polkatanzen, der Wiener Walzer, der Rock’n’Roll und die postmoderne Eventkultur bestätigen dies. Die Verknüpfung von Musik, Tanzkultur und kommerziellen Interessen ist gleichfalls keineswegs neu, sondern eine inhärente Begleiterscheinung der industriellen und nachindustriellen Gesellschaft.⁵²⁷ Zweifelsohne stellt die *Love Parade* der Techno-Culture ein massenkulturelles Phänomen unserer Zeit dar, auf der *Love Parade* sind sämtliche Alters- und Bildungsschichten vertreten, hier befinden sich gleichberechtigt Schüler, Azubis und Akademiker beiderlei Geschlechts in der großen tanzenden Masse auf der Suche nach Abwechslung und Verausgabung. Im Hinblick auf die Struktur der postmodernen Jugendkultur könnte Ecos Begriff einer Innovationsfähigkeit der Massenkultur eine direkte Anwendung finden. Der Techno-Stil hat im Laufe des letzten Jahrzehnts Einzug in unsere Alltagskultur gefunden, unser Kunstverständnis mitgeprägt und erweitert. Es handelt sich hierbei um ein dialektisches Verhältnis zwischen avantgardistischer Kultur und Massenkultur, Avantgardekunst stellt somit gleichzeitig eine Reaktion auf die Massenkultur als auch ihre Komplizin dar. Eco kennzeichnet die beschleunigte „Abfolge von Standards, von kulturellen und ästhetischen Verabredungen, von Erfindung und Gewöhnung, Entwurf und Verschleiß“ dabei als typisch für die Struktur der Gegenwartsgesellschaft. (ebd. S.103)

Peter Kemper knüpft an die Argumentation des italienischen Strukturalisten an, indem er – den Ausführungen Ecos zu Ironie, Spiel und Maskerade folgend – die Funktion der postmodernen Kunst charakterisiert:

⁵²⁷ Vgl. Kap. 12 und Kap. 14.

„Postmoderne Kunst kann und will auf die Sinnfrage nicht mehr antworten. Eine multilaterale Piraterie breitet sich aus, nach dem Motto: Eine gelungene Fälschung kann ebenso aufregend sein wie ein zweifelhaftes Original. Da sich spätestens seit Beginn der achtziger Jahre das Ausdrucksrepertoire von Kunst im allgemeinen und Musik im besonderen mehr und mehr zu einem stereotypen Code beliebiger Personalstile verfestigte, wollen die ‚Neuen Piraten‘ durch ein bewußt ‚strategisches Operieren‘ mit Sounds, Stilzitat und Techniken das Stereotype unterlaufen. Der assoziationsstarke Effekt, der erkenntnistheoretische Witz im Kontrast, in der Plötzlichkeit des Bruchs, all das gilt mehr als Stilreinheit und Homogenität des Werks.“ (Kemper 1987, S.320)

Die Methode der Codierung und Decodierung wird in der Kunst häufig verwandt, sei es in der Bildenden Kunst, in der Musik oder im Film, dessen prototypische Vertreter die symbolbeladenen ersten surrealistischen Filme von Buñuel und Dalí⁵²⁸ darstellen. Der Code als ein Organisationssystem kann sich hierbei auf eine sprachliche oder nichtsprachliche, beispielsweise eine visuelle oder musikalische Anordnung beziehen. Im Techno-Stil wird sowohl mit sprachlichen als auch mit nicht-sprachlichen Codes operiert. Nicht alle Codes in der Kunst können vom Rezipienten decodiert werden. Bei der Decodierung von Techno-Samples ist es notwendig, die Originale zu kennen, um etwaige Verweise und Zitate als solche auch herauszuhören. Für Umberto Eco handelt es sich generell um eine stete Gradwanderung, ob ein aus dem Kontext entrissenes Zitat in einem neuen als Kunst oder als Kitsch wirken wird, gleich ob es sich um den Bereich der Literatur, der bildenden Kunst oder der Musik handelt, „[d]er Kontext ist notwendig, damit das Fragment als explizites Zitat auftreten kann.“ (Eco 1984, S.88) Die Komplexität einer Differenzierung zwischen Kunst oder Kitsch trifft in gleicher Weise bezogen auf Techno-Musikcollagen zu. Es finden sich auch hier schnelle, billige und einfach gemachte Remix-Versionen – die man als Kitsch bezeichnen muss – neben kunstvollen Tracks.

Unbestritten ist die (jugend-)kulturelle Selbstbestimmung in einer pluralistischen Gesellschaft inmitten eines gesamtgesellschaftlichen Wandlungsprozesses prekär geworden. Der Originalitätsanspruch – der im bisherigen Konzept einer Jugend(sub)kultur vorherrschte – kann in einer Jugendkultur der Gegenwart nicht gehalten werden. Es erscheint jedoch fraglich, ob der kulturelle Wert einer Jugendszene ausschließlich an der Originalität gemessen werden kann und darf. „Die Spaßsucht der Kinder der Freiheit“, die von Ulrich Beck beschrieben wird, muß im Zusammenhang der gesamtgesellschaftlichen Veränderung gesehen werden. In der Postmoderne müssen neue Strategien einer Subversion gesucht werden, denn ein greifbarer Gegner hat sich in der Simulationsgesellschaft verflüchtigt. Realität wird zur Hyperrealität⁵²⁹, in der herkömmliche „revolutionäre“ Mit-

⁵²⁸ Vgl. Kap. 7.5.2.

⁵²⁹ Siehe unten.

tel nicht mehr greifen, „[k]lassenkämpferische und marxistische Strategien kommen bereits zu spät, sie greifen ein System an, das nicht mehr in der Ordnung des Realen existiert.“ (Blask 1995, S.44) In den Graffiti, die seit den 70er Jahren in den westeuropäischen und amerikanischen Urbanitäten auftauchen, findet sich, um ein plakatives Beispiel anzuführen, eine neue Form der „revolutionären Gegenkommunikation“, eine Variante der Subversion der Simulation. Graffiti boykottieren als Ausdrucksformen eines Anti-Diskurses das „Prinzip der Bezeichnung“, stehen für den „Aufstand der Zeichen“ wie der Subversion der Simulation (vgl. ebd., S.25f.; Baudrillard 1978; 1991). Jean Baudrillard unterscheidet hierbei qualitativ zwischen den Graffiti, die an die Wandparolen der Lettristen und Situationisten an den Wänden von Nanterre⁵³⁰ anknüpfen, und dem von ihm abwertend benannten „linguistischen Ghetto“ postmoderner Urbanität. Für ihn kann das Graffiti deshalb als subversiv bezeichnet werden, weil es mit der Struktur des neuen Wertgesetzes, der Semiokratie oder Herrschaft der Zeichen, spielt und diese ad absurdum führt:

„SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 – das bedeutet nichts, das ist noch nicht einmal ein Eigenname, sondern eine symbolische Matrikel, die dazu da ist, das gewöhnliche Benennungssystem durcheinander zu bringen. Diese Terme haben keinerlei Originalität: sie kommen alle aus dem Comic Strip, wo sie in Fiktion eingeschlossen waren, aber sie brechen explosiv daraus hervor, um wie ein Schrei, ein Ausruf in die Realität geschleudert zu werden, als Anti-Diskurs, als Absage an jede syntaktische, poetische, politische Elaboration, als kleinstes radikales Element, das durch keinerlei organisierten Diskurs mehr zu vereinnahmen ist. Irreduzibel auf Grund ihrer Armut selbst, widerstehen sie jeder Interpretation, jeder Konnotation, und sie denotieren nichts und niemanden mehr: weder Denotation noch Konnotation, so entgehen sie dem Prinzip der Bezeichnung und brechen als *leere Signifikanten* in die Sphäre der städtischen, *erfüllten* Zeichen ein, die sie durch ihre bloße Präsenz auflösen.“ (ebd. S.123, Hervorhebung im Original)

Gegenwärtige Jugendstile wie Techno, Graffiti oder HipHop stellen allesamt neue Ansätze einer Subversion jenseits der Bekannten dar, gleich ob es sich nun um eine exzessive Partykultur, illegale Aktionen oder Sprays handelt, es geht stets auch um die Zerstörung und Infragestellung gesellschaftlicher Symbole und um eine Neudefinition des Verhältnisses von Alltag und Kunst. Guy Debords Setzung einer „Gesellschaft des Spektakels“ nimmt bereits die postindustrielle Simulationsgesellschaft wie die Kritik an dieser theoretisch vorweg. Die „Sprache des Spektakels“ bestehe „aus Zeichen der herrschenden Produktion“, so Debord in seinem Hauptwerk, das Spektakel bedeute somit mehr als die „Übertreibung einer Welt des Schauens“ oder eines Produktes „der Massenverarbeitung von Bildern“, es müsse vielmehr als „eine tatsächlich gewordene, ins Materielle übertragene Weltanschauung“ und als „eine Anschauung der Welt, die sich vergegenständlicht

⁵³⁰ Vgl. Kap. 8.

hat“, verstanden werden (vgl. Debord 1978a, S.6f.). Ähnlich wie von der Frankfurter Schule wird in der situationistischen Gesellschaftskritik ausführlich die Rolle der Medien wie Radio, Film und Fernsehen thematisiert. Auch hier wird vehement Kritik an der gesellschaftlichen Manipulation, an den Auswirkungen der Kulturindustrie und der zunehmenden Entfremdung des Subjekts geäußert. Die Haltung des Subjekts in der „Gesellschaft des Spektakels“ wird für die Situationisten – analog der Deutung bei Horkheimer/Adorno – durch die Merkmale Passivität und Hinnahme charakterisiert. Die Schriften der Kritischen Theorie und der Situationisten lieferten den theoretischen Überbau für die nachfolgende Studentenbewegung als Ausdruck größter Zeitkritik. Im Verständnis der Situationisten und der 68er-Bewegung bezeichnete Revolution Alltagsrevolution, die Änderung der bestehenden (Macht-)Strukturen auf den Ebenen Kunst, Beruf, Sexualität, Politik etc. Damit wurden Sexualität und Körper(lichkeit) nun auch auf der bewußten Ebene zum Politikum erklärt.

Die Lettristen – hier v.a. Wolman – und die Situationisten setzten sich intensiv mit dem Verhältnis Arbeit und Freizeit in der kapitalistischen Gesellschaft der 50er Jahre auseinander, Freizeit wurde zur „revolutionären Frage“ erhoben. Die Situationisten wollten dem Vorgefundenen eine kreative Konstruktion von Situationen entgegensetzen, um ihre „Theorie des Spiels“ verwirklichen zu können. Nur in einer freien Gestaltung seiner (Lebens-) Zeit konnte für sie potentiell die Entfremdung des Subjekts aufgehoben werden, indem es den Verlockungen der Konsumgesellschaft, die wirkliche Erfahrung mit bunten medial vermittelten Bildern ersetzen will, zu entsagen lernte. Die Konsum- und Freizeitsucht der Mehrheitsgesellschaft wurde von den Lettristen und Situationisten – ähnlich wie beim späteren Virilio – als Zeitverschwendung deklariert. Freizeit wie generell die zunehmende Organisation des Lebens zeichne die „Gesellschaft der leeren Zeit“ aus, deutlich zeige sich hier der Mangel an Kreativität und Spielmöglichkeiten im Alltag. Konsequenterweise warben die Lebenskünstler des Situationismus keine Mitglieder für ihre Gruppe, sie sahen sich vielmehr als gelebte Bewegung, als elitäre Strömung, die es nicht nötig hatte, mit manipulativen Strategien Werbung für Mitglieder betreiben zu müssen. Die L.I. fühlte sich als Vorreiterin der (sozialistischen) Revolution, sie wollte – wie die Vorläufer der klassischen Avantgarde – die Kunst der dominanten bürgerlichen Gesellschaft überwinden und darüber hinaus den Untergang der Arbeit einläuten. Das Alltagsleben wurde zur zentralen Kategorie, Kunst wurde stets verstanden als die gelebte Umsetzung ihrer avantgardistischen Kulturtheorie. Auf die Umgestaltung der Alltagskultur sollte letztlich die Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse folgen. So schließen die Lettristen und Avantgardisten in ihrem alltagsrevolutionären Ansatz in Bezug auf

die Auswirkung von Massenkultur und Kulturindustrie an die Kritik eines Adorno an, gleichzeitig wird auch die Nähe zu Virilio und zur Baudrillard'schen Position eines „Aufstands durch Zeichen“ deutlich. Wie dieser stellen die Situationisten fest, daß es in der „Gesellschaft des Spektakels“, die von ihnen stets negativ als die der entfremdeten Produktions- und Konsumtionsgesellschaft beschrieben wird, als allgemeingültige Lebensform nur noch das emotionslose Überleben vorhanden sei. Die Selbstentfremdung des Subjekts in der „Welt des Spektakels“ soll durch echtes Erleben und echte Leidenschaft in der Konstruktion von Situationen u.a. aufgehoben werden. Damit wollten die Lettristen und späteren Situationisten die „Gesellschaft des Spektakels“ in ihren Fundamenten dekonstruieren. Die avantgardistische Bewegung steht für eine Lebenshaltung junger Menschen, die – gerade im Vergleich zur Techno-Culture – in der Artikulation des symbolischen Widerstands gegen die bürgerlichen Strukturen konsequent erscheint. Doch wie der postmoderne Kritiker Baudrillard ausführlich darstellt, ist die situationistische Kritik am Spektakel – obschon im Kern richtig – auf das Zeitalter der Virulenz und der Virtualität⁵³¹ nicht mehr in dieser Form anwendbar, vielmehr müssen alle „alten“ Strategien als überholt angesehen werden.

In der Techno-Culture wird wie in allen anderen Jugendkulturen der Gegenwart deutlich, daß sich die plakativ subversive „konsumkritische Protestkultur im klassischen Sinne“ analog zum gesellschaftlichen Wandel modifiziert hat und nicht mehr zeitgemäß erscheint. (Richard 1995, S.322) Die für die Techno-Kids diagnostizierte Politikverdrossenheit ist indes als ein gesamtgesellschaftliches Phänomen zu sehen, die Jugendlichen stellen hier keine Ausnahme dar.⁵³² Ein parteipolitisches Engagement scheidet für viele von vornherein aus. Für jene „Jugendliche, die sich nicht anpassen wollen, bietet das breite Feld der Jugend-, Gegen- und Minderheitenkulturen einen Raum, in dem das partiell unentfremdete Leben geprobt werden kann.“ (Poschardt 1995, S.340) Die Techno-Culture steht signifikant als jugendkultureller Ausdruck eines gesellschaftlichen Rückzugs in Nischen. Das Abtauchen der Techno-Fans in Partykeller, Clubs, in den Underground der Städte, kann sowohl als Resignation aber auch als Verweigerung bzw. Ablehnung des herkömmlichen politischen Diskurses gesehen werden. Eine direkte politische Artikulation wird mehrheitlich auch nicht erwünscht. Zukunftsvorstellungen bzw. Zukunftsängste, gesellschaftlicher Druck und eine von außen erwartete Rollenübernahme lassen sich jedoch selbst bei einem exzessiven Techno-Lifestyle nicht vollständig ausgrenzen. Der Kampf gegen eine phantasielose und langweilige

⁵³¹ Siehe unten.

⁵³² Ein Verweis auf gesamtgesellschaftliche unpolitische Tendenzen und daraus ableitbare Konsequenzen wurde auch in den Interviews deutlich artikuliert.

Welt und eine gleichzeitige Orientierung an konventionellen Mustern schließen einander nicht (mehr) zwangsläufig aus. Für eine zeitlich begrenzte Dauer können im Club oder auf einem Rave unentfremdete Erfahrungen gemacht werden, die möglicherweise Rückwirkungen auf die Ausgestaltung des Alltagsleben haben (können). Wahrscheinlicher ist jedoch, daß es sich für die Techno-Kids um eine ausschließlich auf den Freizeitbereich festgelegte alternative Lebens-Konzeption handelt. Doch auch Verweigerung und Separation sind mögliche Formen der Auseinandersetzung mit der herrschenden Dominanzkultur und deren festgesetzten (Spiel-) Regeln, wenngleich die gewählten Widerstandsformen nicht zu den effektivsten zählen.

Weiterhin ist gerade in der Textlosigkeit der Musik ein Grund dafür zu finden, daß Techno als ideologiefreie Musik von der rechten bis zur linken Szene gehört wird und somit ein rechts orientierter mit Baseballjacke neben dem gepiercten Raver mit blauen Haaren und engen Shorts auf der Love Parade tanzen kann.⁵³³ Der Megarave wird auf diese Weise als gewaltfreie Großveranstaltung zum Symbol für Toleranz und Akzeptanz. Das friedliche Miteinander Hunderttausender sowie die propagierte Gleichheit aller auf der Tanzfläche bzw. auf einer Parade kann als symbolischer Ausdruck einer (alltags-)politischen Haltung gesehen werden. Der Techno-Stil, der aufgrund seiner hedonistischen Komponenten als unpolitische oder gesellschaftlich desinteressierte Bewegung verstanden wird, lebt gleichzeitig auf jugendkulturelle Art Gleichheit, Internationalismus, Antirassismus und Vorurteilsfreiheit aus. Auch wenn kreative Jugend-Stile letzten Endes daran scheitern, daß sie einen Lebensstil ohne theoretischen und politischen Überbau darstellen, können sie dennoch aufgrund ihrer kreativen Leistung gesellschaftlich relevante Anstöße geben. Veränderungen können nicht von der Dominanzkultur geleistet werden, eine (alltags-)revolutionäre Veränderung kann nur „von unten“ erfolgen, denn

„[e]ine große Veränderung ist überhaupt keine Veränderung, wenn sie im kleinen nichts ändert – nicht unser tägliches Dasein, nicht unsere Alltagsgewohnheiten und den allgemein anerkannten Gebrauch der Alltagsgegenstände. Eine kulturelle Veränderung muß so profan sein, die Welt herauszufordern – nicht ihre Ideen. Bevor wir auf die Türme hören, müssen wir darauf hören, was auf den Straßen los ist.“ (Willis 1981, S.24f.)

⁵³³ Wenngleich der größte Teil der heterogen zusammengesetzten Techno-Culture eher antifaschistisch orientiert ist. Es gibt auch zahlreiche Raves mit einem speziellen antifaschistischen Motto, beispielsweise als *Rave against Racism*.

17.2 Maschine und Kunst

Der historischen Avantgarde des Futurismus, Dadaismus und Surrealismus kommt im Prozeß der beginnenden Moderne eine Schlüsselposition zu. Die europäische Avantgarde entstand als Ausdruck eines kulturellen Wandlungsprozesses, der das 20. Jahrhundert nachhaltig prägen sollte.

In Folge der Kulturkritik eines Lagarde, Langbehn und Nietzsche entwickelte sich mit der Lebensreform zu Beginn des Jahrhunderts eine Bewegung, die den durch Industrialisierungs- und Verstädterungsprozesse erzeugten negativen Zivilisationerscheinungen ein ganzheitliches, positiv besetztes Menschenbild gegenüberstellen wollten. Freikörperkultur, Gymnastik- und Rhythmusbewegung, wie auch die Jugendbewegung des Wandervogels stehen für eine alternative Suchbewegung, die die Technologieverherrlichung und den kritiklosen Fortschrittsoptimismus ihrer Zeit symbolisch in Frage stellte. Ganz anders im Futurismus, der eine frühe künstlerische Reaktion auf die veränderte Lebenswelt, die er aktiv mitgestalten wollte, darstellt. Vor allem im Futurismus der ersten Phase werden Technologie und Krieg euphorisch verklärt, die industrielle Großstadt zum technischen Wunderwerk überhöht. Die moderne Stadt wird samt ihrer Fortschrittserzeugnisse im Hinblick auf Beschleunigungsprozesse verherrlicht. Von den Futuristen zur Techno-Culture zieht sich die Linie der kulturellen Auseinandersetzung mit der Maschine durch das 20. Jahrhundert. Die Futuristen neigten Anfang des Jahrhunderts zu einer unangemessenen Technologieverherrlichung, sie schrieben nahezu allen Produkten des technischen Fortschritts ein künstlerisches Potential zu. Die Maschine wurde ob ihrer mutmaßlichen Musikalität verherrlicht. Mit ihrem enthusiastischen Plädoyer für eine Verbindung zwischen Musik und Technologie können wir die Futuristen gleichsam als Wegbereiter der postmodernen elektronischen Musik begreifen. Industrieanlagen, Flugzeuge und Schlachtschiffe werden im Futurismus als Ausdrucksformen einer „musikalischen Seele“ gesehen, sie zählen wie der Futurist Balilla Pratella es ausdrückt „[z]u den großen zentralen Motive[n] der musikalischen Dichtung der Herrschaft der Maschine.“ (Pratella zit. n. Schulenburg 1992, S.15) Die futuristische Kunst der Maschinengeräusche findet ihre äquivalente Entsprechung in der gesampelten Musik der Techno-Culture der Gegenwart. Bezogen sich die Futuristen noch auf die moderne Großstadt mit ihren mannigfaltigen Geräuschen, die von Alltagsgegenständen stammten und vor allem auf mechanisch erzeugte Maschinengeräusche zurückzuführen waren, so kann dank der Computertechnologie gegenwärtig jedes erdenkliche Geräusch simuliert werden. Die Idee eines „futuristischen Orchesters“ aus verschiedenen mechanischen Geräuschfamilien wird heute von der computergenerierten Erzeugung

von Tönen eingeholt. In der elektronischen Musik können Stimmen, Geräusche, Melodieketten wie Rhythmuspattern beliebig erzeugt, variiert und wiederholt werden. Die vom futuristischen Dichter Luciano Folgore in seinem Gedicht *Elektrizität* verwandten Bilder wie „Herrliche Kinder der Elektrizität“ oder „starke Straßen der Töne“ sowie „Hymnus der schweren Wagen“ und „die Kraft, die jedes Wunder schafft: die freie Elektrizität“ wirken aus der Gegenwartspektive wie eine literarische Vorwegnahme des Techno-Spektakels in Berlin, der *Love Parade*. Die Technomusik-Produzenten sind im wahrsten Sinne des Wortes „Herrliche Kinder der Elektrizität“. Wie der künstlerische Vorläufer stellt die Techno-Culture eine Kunst der Geschwindigkeit dar. Die Futuristen sahen bereits in den Prozessen der Beschleunigung und Technologisierung der Moderne – Prozesse, mit denen nach Virilio eine Wahrnehmungsveränderung und ein Verfall der Sinne einhergeht – eine Möglichkeit, das bestehende Ästhetikverständnis abzulösen und die futuristische „Schönheit der Geschwindigkeit“ als neue Haltung zu etablieren. Für die Futuristen stellte die Maschine mehr als nur „die Inspirationsquelle für die Entfaltung und die Entwicklung“ dar, wie es im Manifest *Die Mechanische Kunst*⁵³⁴ ausführlich erläutert wird. Die Maschine wird überhöht und gar sexualisiert. Eros und Maschine werden in einen direkten Zusammenhang gebracht.⁵³⁵ Der Futurismus intendierte die engen Grenzen einer bürgerlichen und christlichen Moral, die ihrer Ansicht nach „die physische Struktur des Menschen vor den Exzessen der Sinnlichkeit“ bewahrt und auf die Instinkte „mäßigend und ausgleichend“ wirkt, zu sprengen. In avantgardistischer Manier wollte die futuristische Bewegung „den Menschen vor der Zerstörung durch Langsamkeit, Erinnerung, Analyse, Ruhe und Gewohnheit schützen“, indem „[d]ie durch Geschwindigkeit ver Hundertfache menschliche Energie [...] über Zeit und Raum herrschen“ würde. (Marinetti zit. n. Schmidt-Bergmann 1993, S.203) Mit ihrer Verherrlichung der Geschwindigkeit und Simultaneität, ihrer Entdeckung der „in Bewegung befindliche[n] Form und d[er] Bewegung der Form“ erscheinen die Futuristen als geistige Urahnen der Tanzkultur der elektronischen Musik der Gegenwart. (Boccioni zit. n. Schulenburg 1992, S.31) Der Analo schluß wird umso deutlicher, wenn man Marinettis enthusiastische Beschreibung *Das Varieté*⁵³⁶ aus dem

⁵³⁴ Prampolini, E./Pannaggi, I./Paladini, V.: Die mechanische Kunst (1922). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.110-112.

⁵³⁵ Auch Virilio weist auf das Motiv einer sexualisierten Technik hin. Die Maschine – beispielsweise das Auto, Moped oder Motorrad – wird im spezifisch kulturellen Kontext überhöht, „[d]ie Maschine ersetzt vollkommen die Geliebte, die Mutter, die vom Geist der Metamorphose beseelte Landschaft.“ (Virilio 1986, S. 108)

⁵³⁶ Marinetti, F. T.: Das Varieté (1913). In: Schulenburg, L. (Hg.): Drahtlose Phantasie. Auf- und Ausrufe des italienischen Futurismus. Hamburg 1992, S.37-51.

Jahre 1913 auf Merkmale der postmodernen Eventkultur der Megaraves hin untersucht. Als signifikante Eigenschaften des Varietés beschreibt Marinetti die Geschwindigkeit und die Simultaneität.

„Das Varieté verachtet systematisch die ideale Liebe und ihre Romantik, indem es bis zum Überdruß, mit der Monotonie und der Automatik der täglichen Routine, die sehnsüchtigen Schwärmerien der Leidenschaft wiederholt. [...] Das Varieté hat hingegen Sinn und Geschmack an den leichten, unkomplizierten und ironischen Liebeleien. Die Kabarettvorstellungen im Freien auf den Terrassen der Casinos bieten eine höchst vergnügliche Schlacht zwischen dem spasmodischen Mondschein, der schrecklich gequält und verzweifelt ist, und dem elektrischen Licht, das heftig auf dem falschen Schmuck, dem geschminkten Fleisch, den bunten Röckchen, dem Samt, dem Flitter und dem falschen Rot der Lippen zurückprallt. Natürlich siegt das energiegeladene elektrische Licht, und der weiche und dekadente Mondschein wird besiegt.“ (Marinetti 1913, S.43f.)

Marinetti kennzeichnet das Varieté im weiteren als „antiakademisch, primitiv und naiv“, und als zerstörerisch gegen „das Feierliche, das Heilige, das Ernste und das Erhabene in der Kunst.“ Das Varieté als Plagiat, als Parodie einer Kunst, die durch die Kunst der Elektrizität wie die der Einfachheit und der „Psychotollheit“ ersetzt werden soll. (ebd. S.44ff.) Schreibt man in Marinettis Text für das Wort Varieté Rave oder Event, so könnte es sich – mit einer etwas zeitgemäßerem Wortwahl – um eine Schilderung eines Megarave beispielsweise des *Mayday* handeln. Die Gleichsetzung von Varieté mit einem Rave der Techno-Culture erscheint, wenn auch gewagt, durchaus zulässig. Das Lebensgefühl der Raver wird von der elektronischen Musik, einer Variation des *beat-per-minute*, also der Geschwindigkeit der Musik, und des tanzenden geschmückten Körpers in der künstlichen Atmosphäre einer Rave-Location, einer Halle, eines Clubs unter Zuhilfenahme von Nebel und künstlichen Lichteffekten bestimmt. Die Ästhetik der Geschwindigkeit wird lustvoll inszeniert auch hier „siegt das energiegeladene elektrische Licht, und der weiche und dekadente Mondschein wird besiegt“, wie es im futuristischen Manifest weiter heißt. Die Futuristen, deren Kriegseuphorie hinlänglich bekannt ist, beschreiben in der Selbstdarstellung des futuristischen Varietés ferner – und hier endet der Analogschluß zwischen dem Varieté und dem Rave – die allabendliche Vorstellung als hedonistische Kriegsinszenierung:

„Denn, vergeßt es nicht, wir Futuristen sind junge, ausgelassene Künstler wie wir in unserem Manifest ‚Tod dem Mondschein!‘ verkündet haben. Feuer + Feuer + Licht gegen den Mondschein und die alten Firmamente, jeden Abend Krieg [und] große Städte schwingen Leuchtreklamen.“ (ebd. S.49)

Das Varieté kann als Symbol für die futuristische Erneuerung des Menschen im Maschinenzeitalter verstanden werden. Bezog sich die Maschinenteknik zur Zeit der Dadaisten und Futuristen Anfang des Jahrhunderts noch auf Dampfschiffe, auf Eisenbahn und die ersten Automobile, so erreicht die technologische Entwicklung

am Ende des Jahrhunderts ganz andere Dimensionen. Eine neue Mystifizierung der Maschine – wie sie im Futurismus üblich war – findet in der Techno-Culture jedoch nicht statt, vielmehr läßt sich ihr Umgang mit der Maschine als partnerschaftlich oder freundschaftlich beschreiben. Bereits in der lettristischen und situationistischen Bewegung wurde der technische Fortschritt mit der Forderung nach einer emanzipatorischen und alternativen Nutzung belegt. Nicht in einer Übersteigerung oder Negation, vielmehr in einer Verwendung „gegen den Strich“ liege das subversive Potential der technischen Möglichkeiten. Im Pamphlet *Über unsere Mittel und Perspektiven* empfehlen die Situationisten ihrer Leserschaft, die Möglichkeiten, die die moderne Maschinenarbeit und Massenproduktion bieten, als „noch nie dagewesene Kreationsmöglichkeiten“ innovativ und anarchistisch zu nutzen. Bezeichneten sich im Jahr 1958 die Situationisten noch als „Partisanen des Magnetophons“ und drückten sie mit dieser Zuschreibung ihre Idee einer subversiven Anwendung der neuen Tonbandtechnik aus, so kann der postmoderne Techno-Künstler derzeit auf ein ganz anderes Technikrepertoire zurückgreifen. Für die heutige Techno-Culture stellt Technologie zuallererst Mittel und Zweck dar, musikalische Ideen zu verwirklichen. Technik ist damit, wie Ulf Poschardt es ausdrückt, „keineswegs mehr ein Element der Entfremdung, sondern ganz im Gegenteil zu einem Element der ungestörten Selbstverwirklichung geworden.“ (Poschardt 1995, S.376) Die Techno-Culture steht musikalisch in einer Linie der elektronischen Musik, die ihren Anfang bereits in den 50er Jahren bei E-Musikern wie Stockhausen u.a. hat und über die Techno-Avantgarden *Pink Floyd* und später *Kraftwerk* führt, die dann bereits benutzerfreundliche Synthesizertechnik und Computertechnik nutzen konnten, bis hin zur gegenwärtigen Ausdifferenzierung der Techno-Subarten. Die DJs wagen sich durch ihren unbeschwerten Umgang mit Technologie und ihrem Ansatz als Musiker-Produzent-Ingenieur auf ein „Gebiet, das von nur wenigen Künstlern des 20. Jahrhunderts besetzt worden ist: dem des High-Tech.“ (ebd.) Techno-DJs und Musiker nutzen die gebotene Technologie innovativ und subversiv gegen ihre vorgesehene Bestimmung für ihre Zwecke und arbeiten gleichzeitig aktiv an einer Weiterentwicklung mit. Eine pseudoreligiöse Technologieverherrlichung, eine Überhöhung der Technologie zum Göttlichen, wie sie sich im Futurismus zeigte, findet sich hier längst nicht mehr. Produkte der Technowissenschaften wie Handy, Computer, Hochgeschwindigkeitstransportmittel etc. sind seit einiger Zeit integrierter Teil unserer Alltagskultur. Die neuen Technologien haben damit, wie es Florian Rötzer illustrativ beschreibt, „die gesellschaftlichen Verhältnisse revolutioniert.“ (Rötzer 1988, S.65) Kunst und Jugendkultur besitzen auch für Rötzer das Potential, auf unabhängige und kreative Weise alternative Nutzungskonzepte der neuen Technologien aus-

zuloten. Der Gebrauch neuer Medien wie der spielerische Umgang mit *Cyber-space* und virtueller Umwelt dienen damit gleichsam dem Training für eine zukünftige Lebensweise. Der Einsatz von Technik ist stets abhängig von gesamtgesellschaftlichen Rahmenbedingungen, Politik, Wirtschaft und moralischer Konsens determinieren die technische Nutzung. Es handelt sich hierbei um Variablen, die veränderbar sind, die sich stetig verschieben. Ob und wie die Transrapidstrecke gebaut wird, ob künstlich Organe hergestellt werden, ob die umstrittene genetische Klonung sich etablieren wird, hängt von der Durchsetzungskraft spezifischer Interessen gesellschaftlicher Gruppen ab. Postmoderne Künstler experimentieren spielerisch mit dem Spektrum der neuen Technologie, es handelt sich insofern um einen anwendungsbezogenen ästhetischen Transfer der neuen Technologie auf die Ebene der Kunst. Im Sinne Rötzers kann die Aufgabe der postmodernen Kunst künftig weiter darin liegen,

„[...] jene Grenzzonen der Wirklichkeitskonstruktion zu thematisieren, an denen technologische Rationalität scheitert, den Bruch der technischen Wirklichkeiten mit der Alltagswirklichkeit zu überbrücken oder die technischen Wirklichkeiten im Namen der Kultur in die Alltagswelt einzuführen. Gerade weil die Technowissenschaften selber das ‚Projekt‘ verfolgen, die Welt immer weiter zu simulieren und dabei gleichzeitig immer perfektere Illusionstechnologien erzeugen, kann Kunst hier ebenso nur durch Selbstabdankung mithalten wie beim Programm einer ästhetischen Umgestaltung. [...] Diese Erkundung läßt sich mit allen Mitteln, Instrumenten und Technologien realisieren, sie ist, das hat schließlich die moderne Avantgarde gezeigt, an keinen Ort, keine Institution, kein Material, keine Darstellungsweise und keine Produktionsform endgültig oder ausschließlich gebunden, sie hat ihren Ort an den Rändern der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit, die sich zwar historisch verschieben, aber als Grenzen bestehen bleiben.“ (ebd. S.70)

Der Künstler der *Techno-Culture* steht somit nicht nur im permanenten Spannungsfeld zwischen Massenkultur und Avantgarde, sondern auch im Umgang mit der Maschine schwankt das Verhältnis zwischen den Polen einer subversiven Nutzung und einer tendenziellen Maschinenverherrlichung. Für Florian Rötzer ist das Verhältnis von Kunst und neuen Technologien insgesamt durch diese Ambivalenz gekennzeichnet, es befindet sich zwischen den Polen eines experimentellen Umganges mit neuer Technologie und einem Maschinenfetischismus. Es ist müßig, sich die Frage zu stellen, was in der Postmoderne (noch) als Kunst bezeichnet werden kann, denn bisherige Klassifikationssysteme haben ihre Anwendungsgrundlage verloren. Auch gibt es für Rötzer kaum eine differenzierte „Auseinandersetzung um Bedeutung und Notwendigkeit einer Maschinenästhetik oder eines Technoimaginären, sofern sie denn [überhaupt] stattfindet.“ (ebd. S.69) Überhöhung oder Ablehnung der neuen Kunstformen stehen hierbei im Mittelpunkt der Rezeption. Doch eine Abgrenzung von Kunst auf der einen und Technik auf der anderen Seite war und ist nicht möglich, denn so Rötzer weiter:

„[...] Kunst hat immer neue Techniken benützt oder ihre traditionellen Techniken der Gestaltung weiterentwickelt. Es geht vielmehr um den Gebrauch der Technik, um verschiedene Weisen der Problemlösung, deren Differenz zugegebenermaßen schwer auszumachen ist.“ (ebd. S.73)

17.3 Strukturen der Postmoderne: Die Technosphäre

17.3.1 Die Auflösung von Raum und Zeit

Die in der Gegenwartsgesellschaft vorfindbaren Globalisierungsprozesse finden vor allem auch im Bereich der Kultur statt. Popmusik wie Techno ist ein Beispiel für die Ortsungebundenheit und Popularität über Länder-, Sprach- und Kultur-grenzen hinweg, gleichwie das Produkt Coca Cola weltweit verbreitet ist, finden heute überall auf der Welt Techno-Raves statt. Die Auflösung von Raum- und Zeitgrenzen, die in der Techno-Culture überdeutlich artikuliert wird, steht gleichsam für gewaltige Umwälzungprozesse, die die gesamte nachindustrielle Gesellschaft ergreifen und im Folgenden als Strukturen der Postmoderne dargestellt werden sollen.

Die nachindustrielle Stadt läßt sich durch die Prozesse der Auflösung des alten Stadtgefüges und eine zunehmende Mobilität⁵³⁷ und Beschleunigung des Menschen charakterisieren. Die Transportmittel werden immer schneller, der Mensch wird immer mobiler, Distanzen werden immer weniger zum Hindernis, der postmoderne Arbeitnehmer soll flexibel und mobil sein. Für den Theoretiker Paul Virilio korrespondiert mit diesen Prozessen der Geschwindigkeit eine innere Leere des Individuums. So benutzt Virilio anstelle der als restaurativ erklärten Begriffe Einwohner oder Stadtmenschen eine Terminologie, die dieser Veränderung entspricht. Der Großstadtbewohner wird zum Reisenden in der Stadt, wohnhaft im Vorort, ein Passagier des Vehikels, der täglich ins Stadtzentrum zur Arbeit pendelt, um dort im Auto oder der U-Bahn einen großen Teil seiner Zeit zu verbringen. Das Zuhause wird zu einem Zuhause auf Zeit, zum Schlafen oder für einen Teil des Wochenendes, wenn überhaupt. Das Pendeln und die permanente Ortsveränderung werden zur Normalität des postmodernen Subjekts. Resultat der „gewaltsamen, beschleunigten Ortsveränderung“ der großstädtischen und kosmopolitischen Lebensweise ist die gesellschaftliche Vereinzelung. Das Individuum wird zum „Zeitarbeiter“ und zum „Überlebenden“, es ist permanent damit beschäftigt, aufzubrechen oder anzukommen, um erneut wieder aufbrechen zu müssen. Die postmoderne Vereinzelung – initiiert durch die Prozesse der „gewaltsa-

⁵³⁷ Arnold Gehlen veröffentlichte bereits 1962 den Essay *Der mobile Mensch*, in dem eine Auseinandersetzung mit Mobilisierungsprozessen erfolgt.

men, beschleunigten Ortsveränderung“ – zeigt für Virilio dieselbe Wirkung wie im Mittelalter „die Absonderung durch Mauern und Zäune.“ (Virilio 1989, S.114) Die Stadt der Zukunft wird bei Virilio vom Charakteristikum der Trägheit bestimmt, es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine Trägheit, die auf eine Bewegungslosigkeit zurückzuführen ist, sondern vielmehr um eine, die aus der „Diktatur der Bewegung“ resultiert, aus dem „rasenden Stillstand“⁵³⁸. Diese neue Variante einer Seßhaftigkeit in der Bewegung und im „Augenblick absoluter Geschwindigkeit“ wird von ihm als ein Paradoxon dargestellt, das gleichermaßen erschreckt wie fasziniert, denn hinter dem „Verlangen nach Trägheit“ und dem „Wunsch, im Nu überall zugleich zu sein“ steht letztlich „der Wille, die Welt auf einen einzigen, identischen Ort zu reduzieren.“ (Virilio/Lotringer 1984, S.67) Auf die Revolution der Transportmittel, der Virilio eine größere Wirkung beimißt als der industriellen Revolution, folgte die Revolution der unmittelbaren Übertragungstechniken, die mit einer neuen Kommunikationstechnologie die Strukturen der Postmoderne maßgeblich prägt. In der nachindustriellen Gesellschaft haben die innovativen Technologien die Produktivkräfte der Moderne ersetzt und damit deren gesellschaftliche Grundlagen entscheidend verändert. Aus der physischen Präsenz und Mobilität wird durch die Möglichkeiten der neuen Informationstechnologien ein Austausch von Zeichen. Die bisherige „Auto-Mobilität“ ist nicht mehr erforderlich, die Welt wird kleiner in dem Maße, in dem anstelle der leiblichen Präsenz die „Leistungsfähigkeit der elektronischen Mobilität“ tritt und der einzelne Ort zunehmend austauschbar und unwichtig wird (vgl. ebd., S.63). Durch die Integration der Medien in die Alltagskultur geht die Bindung an die Menschen der Umgebung verloren, die Zwangsläufigkeit eines mit anderen geteilten Lebensraumes besteht nicht mehr. Die Gemeinsamkeit mit den Mitbewohnern im Haus, den Nachbarn im Viertel oder den Bürgern in der Stadt kann geringer sein, als die der Fernsehgemeinde um eine *Soap*, die Nachmittagstalkshow oder die gemeinsame Musikvorliebe. Durch den zunehmenden Einfluß der Kommunikationsmedien wird es unnötig, einen bestimmten Ort zu bewohnen, Orte sind nicht mehr als spezifische „Sonderfälle des Raumes“. Mit den zunehmenden Prozessen der Delokalisierung und der Globalisierung, die mit einer verallgemeinerten globalen Kommunikation und einer grenzenlosen Informationsverteilung korrespondieren, geht die Zerstörung traditioneller Bindungen einher. Anstelle von formellen Vergemeinschaftungen und traditionellen Gemeinschaften finden sich in der Gegenwartsgesellschaft wachsende informelle Vergemeinschaftungen. Die Raver der *Love Parade* und des *Mayday* stehen ebenso für diesen neuen Typus an informel-

⁵³⁸ So lautet eine gleichnamige Veröffentlichung. Virilio, P.: Rasender Stillstand. Essay (1990). Wien 1992.

ler Gemeinschaft wie virtuelle Gemeinschaften im Internet, Fußballfans etc. Bereits Arnold Gehlen stellte für seine Moderne fest, daß mit dem „Zeitalter der Vermassung [...] auch das Zeitalter der kleinen Sondergruppierungen“ verbunden ist. (Gehlen zit. n. Thies 1997, S.81) Heute ist aus der „einsamen Masse“ – der von Horkheimer/Adorno beschriebenen „Isolation im Kollektiv“ – die „mobile Masse“ geworden. Die *Rave Community* stellt eine freiwillig eingegangene informelle Gemeinschaft dar, um jenseits jeder konventionellen Ausrichtung für einen begrenzten Zeitraum auf der Basis gegenseitiger Akzeptanz zusammen zu feiern.

Von Virilio wird Geschwindigkeit nicht als *Phänomen*, sondern als „Beziehung zwischen den Phänomenen“ definiert. (Virilio 1994, S.152). Die adäquate Maßeinheit der Geschwindigkeit ist für ihn die Lichtgeschwindigkeit. Damit konstituiert sich Jahrtausende nach dem Sonnenkult im Alten Ägypten⁵³⁹ ein Sonnenkult im neuen Gewand, abermals wird die Beziehung zwischen Sonnenlicht, Geschwindigkeit und Tod hergestellt. Mit der Geschwindigkeit geht der Prozeß der Raum- und damit Körperauflösung einher, die Kategorie der Zeit ersetzt die des Ortes, gleichzeitig vergrößern sich mit der Geschwindigkeit auch Macht und Kontrolle. Die schnelle Übermittlung von Informationen gehört gegenwärtig zum Standard, mit der Schnelligkeit korrespondiert jedoch keine Qualitätssteigerung oder -sicherung, sondern Gegenteil, es wird gerade am neuen Medium des Internets deutlich, wieviele unnötige und menschenverachtende Inhalte – Gewaltverherrlichung, Kinderpornos, rechtsextremistisches Gedankengut – transportiert werden und wie wenig Kontrolle über die Informationen ausgeübt werden kann. In der heutigen Mediengesellschaft ist jede Information in die Einheiten Bits und Bytes zerlegbar, aus Bildern werden universelle Bilder, aus Tönen universelle Töne. Im technologischen Wandel bleiben negative Rückwirkungen auf das Subjekt nicht aus, der Mensch verliert seine ursprüngliche Fähigkeit der Sinneswahrnehmung in dem Maße, indem sich seine natürliche zur künstlichen Umwelt, zur Technosphäre, verändert. Für Virilio hat der Verlust der Sinneswahrnehmung des Sehens bereits stattgefunden, der Mensch befindet sich nun im „Übergang vom Sehen zum Visualisieren“. (Virilio 1987, S.9) Der Prototyp des seines Körpers entfremdeten Subjekts ist bei Virilio erstaunlicherweise der (Hochleistungs-) Sportler, denn dieser befindet sich im permanenten Zustand einer Fremdsteuerung und einer „optischen Überwachung“ von außen, die ein unmittelbares, ein freies Agieren zunehmend ersetzt. An jedem Sieg, aber auch an jeder Niederlage nehmen Millionen Fernsehzuschauer teil, nicht nur bei den Olympischen Spielen und

⁵³⁹ Vgl. Kap. 3.2.

bei der Fußballweltmeisterschaft wird jede Bewegung der Teleaktion von den Zuschauern genauestens wahrgenommen, jedes Fehlagieren in einer Millisekunde berührt die Emotionen der Beobachtenden, mögen diese sich auch in Tausenden von Kilometern Entfernung befinden oder durch die Zeitverschiebung Stunden später erst zugeschaltet sein. Die anwesenden Körper weniger werden durch zahlreiche körperlich Abwesende beobachtet und kontrolliert (vgl. Virilio 1989, S.166). So hat sich die Mediengesellschaft der Gegenwart neue Helden geschaffen. In der Interpretation einer Gerda Pagel, die an Jacques Lacan anknüpft, vermittelt die mediale Wirklichkeit der Postmoderne „ein Spiegelkabinett omnipotente[r] Helden“, die sich in den entscheidenden Existenzkämpfen – „Du oder Ich“ – stets für das Ich entscheiden (vgl. Pagel 1989, S.37f.).⁵⁴⁰ Die Sucht „berühmt“ zu sein, ist zwar keineswegs neu, doch die Formen der Verwirklichung sind heute allgemeiner und weniger gefährvoll als noch in der prämedialen Epoche und vor allen Dingen direkter umsetzbar. So bieten etwa Reality-TV-Produktionen wie *Big Brother* oder *Big Diet* eine Möglichkeit für den Einzelnen als bislang Unbekannten sich vor einem imaginären Publikum zu inszenieren. An dem unbegrenzten, narzißtischen Spiel der Selbstdarstellung muß nicht einmal eine Öffentlichkeit – in welcher Form auch immer – beteiligt sein. Am Beispiel der Nutzung der Video-Technologie durch eine Pop-Sängerin der 70er und 80er Jahre – Amanda Lear –, zeigt Virilio, daß in deren permanent geschalteter Aufnahme von Alltäglichkeiten in der Form reproduzierbarer Videobilder mehr als nur narzißtische Eitelkeit, sondern der Wunsch nach ewiger Jugendlichkeit deutlich wird, denn nur der „territoriale Körper“ werde dem Alterungsprozeß ausgesetzt (vgl. Virilio 1986, S.32).⁵⁴¹ Bilder werden zu austauschbaren Momentaufnahmen, folgen keiner zeitlichen Hierarchie mehr, und – so der französische Philosoph Gérard Raulet in seinem Essay *Leben wir im Jahrzehnt der Simulation? Neue Informationstechnologien und sozialer Wandel*⁵⁴² – „die Zeit hört auf, als apriorischer Rahmen der Sinnlichkeit, wie es bei Kant hieß, jene Kontinuität der Erfahrung zu schaffen, die für die Wirklichkeit des Erkannten konstitutiv ist.“ (Raulet 1987, S.169) Die Möglichkeiten des Menschen, eine Präsenz oder Realität

⁵⁴⁰ Vgl. Kap. 2.5.

⁵⁴¹ Virilio beschreibt, daß Amanda Lear in ihrer Wohnung alle Spiegel durch integrierte Video-Schaltkreise ersetzt hat, „so daß ihr das Licht ihres Bildes wie die intimste Gefährtin folgt (wie ihr Schatten, könnte man sagen). Während die alternde Castiglione die Spiegel in ihrem Haus verhängen ließ, um ihren zunehmenden Verfall nicht mehr sehen zu müssen, braucht Amanda nicht zu fürchten, auf ihr Spiegelbild zu treffen, denn sie müßte nur die Aufzeichnung der Bilder an einem bestimmten Tage abschalten, damit auf den Bildschirmen von nun an ihr ewig junges Bild erscheint [...]“ (ebd.)

⁵⁴² Raulet, G.: *Leben wir im Jahrzehnt der Simulation? Neue Informationstechnologien und sozialer Wandel*. In: Kemper, P. (Hg.): *„Postmoderne“ oder: Der Kampf um die Zukunft*. Frankfurt/Main 1987, S.165-188.

mit Bildern zu imaginieren, wo keine ist, läßt vergessen, daß die Beherrschung der Technologie stets mit Machtverteilung und -mißbrauch einhergeht. Für Virilio liegt eine wesentliche Gefahr in der zunehmenden Gleichgültigkeit ob der Anwesenheit oder Abwesenheit eines „realen“ Menschen. Das Gefühl der Sozialität geht damit unwiederbringlich verloren. Durch den allgemeinen Umgang mit dem Gebrauchsgegenstand Medium, dem ein Wahrheitsgehalt beigemessen wird, werden diese negativen Prozesse weiter verstärkt. Angesichts einer nahezu anarchischen Vermehrung gefälliger Kommunikationsinstrumente kommt es für ihn zur stillschweigenden Akzeptanz „diskreten Verschwindens“, es komme gar soweit, daß wir schlichtweg „die reale Präsenz der Menschen und die natürliche Verbindung der Dinge untereinander [...] als inakzeptable Störung empfinden“. (ebd. S.68) Geschwindigkeit und Elektronik entlassen den physischen Körper aus seiner Funktion der Präsenz, der eigene Körper kann durch das Bild ersetzt werden. Die immer komplexer werdende Informationstechnologie, die zunehmende Geschwindigkeit und Perfektionierung der Bildübertragung führt auf diese Weise zur Auflösung des Körpers und letztlich zu der des Subjekts. Durch die Technik der elektronischen Übertragung zeichnet sich der Körper der Postmoderne somit durch die Möglichkeit der Ubiquität – der Allgegenwart –, dem einstigen Attribut des göttlichen Körpers, aus. In der Informationsgesellschaft an der Schwelle des dritten Jahrtausends erscheint der Mensch allgegenwärtig, Computer und Internet, Tele-Konferenzen und Handys mit integrierten Funktionen geben einen kleinen Vorgeschmack dessen, was uns in kommenden Jahrzehnten erwarten wird. Subjekt und Realität befinden sich jenseits aller bisherigen Determinierung, werden vielmehr unbestimmbar.

17.3.2 Von der Realität zur Hyperrealität

Der Mensch der Gegenwart lebt in einer künstlichen Informationswelt, ohne daß er sich bewegen müßte, kommt die ganze Welt zu ihm. Unwiederbringlich geht das Interesse an der Realität eines anonymen Alltags, an der erlebbaren Umwelt verloren, denn es stellt sich die Frage, warum etwas mühsam erfahren werden soll, was man im „Leben aus der zweiten Hand“ mit der Fernbedienung im Wohnzimmer oder in einem der zahllosen Chat-Rooms im Internet bequemer mitbekommen kann. Entsprechend verblaßt die real wahrgenommene Welt neben der künstlichen und der virtuellen. Der Preis der Flucht vor der Wirklichkeit des Augenblicks ist hoch, den Individuen droht die Vereinsamung und der Verlust des freien Willens; aktuellstes Beispiel sind Internetsüchtige, die stundenlang im Netz

surfen, Pseudo-Kontakte pflegen und sich als Persönlichkeit hinter ihren in den Computer eingespeisten Buchstaben verstecken.

Die „Kinder der Informationsgesellschaft“ werden von Anfang an der Erzeugung künstlicher Gefühle ausgesetzt, eine veränderte Sinneswahrnehmung ist der Preis der permanenten Reizüberflutung. Das, was die Medien als Realität vermitteln, wird von den Konsumenten für real gehalten, nicht allein aufgrund der Übermittlung, vielmehr, wie Walter Benjamin bereits in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* darstellt, ist die mediale, filmische Darstellung der Wirklichkeit weitaus bedeutungsvoller, „weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.“ (Benjamin 1979, S.32) Vermittelte und „echte“ Realität können nicht auseinander gehalten werden. Für Paul Virilio – wie zuvor für die Kritiker der Moderne – erscheint es offensichtlich, daß die Massenmedien ein Massendenken erzeugen. Virilio erkennt in der Medien-Entwicklung den Wandel von der Wiedergabe natürlicher Emotionen wie Wut, Überraschung, Traurigkeit und Begehren zur Erzeugung künstlicher Emotionen. Die ursprüngliche Fähigkeit zu natürlicher Empfindung werde ersatzlos zunichte gemacht und das Subjekt der technokratischen Mediengesellschaft durch die gesteuerte Informationsverbreitung manipuliert. In der Postmoderne haben die großen Medienkomplexe als Steuerungszentren der Nachrichtenverbreitung die größte Macht. Wie gerade an den Kriegen und Krisen der neunziger Jahre im Golf und im Kosovo deutlich zum Vorschein kam, hat sich – um es in den Worten Virilios zu sagen – diese „Macht unaufhörlich auf Kosten eines sehr bedenklich gewordenen Privilegs der Verschleierung weiterentwickelt.“ (Virilio 1994, S.11) An der manipulatorischen Wirkung der Medien als Informationsträger ändern auch sogenannte Live-Übertragungen nichts, der höhere Grad an Authentizität ist nur ein scheinbarer. Virilio spricht gar von einer „terroristische[n] Ästhetik der optischen Wirkung“, denn direkte und indirekte Beobachtung, etwa durch Kontrollkameras an öffentlichen Plätzen, machen das tätige Subjekt zum passiven Opfer, das einer permanenten Überwachung ausgesetzt ist. (ebd. S.83) Die Rollen – die des Beobachters oder des Zuschauers, des Opfers oder des Täters – sind hierbei variabel und zeitlich begrenzt. Virilios Szenario einer allgegenwärtigen Kontrollgesellschaft – das somit in einer historischen Linie zu Negativutopien wie Orwells *1984* oder Huxleys *Schöne neue Welt* (*Brave new world*) steht – ist keineswegs intellektueller Pessimismus, was den Vorläufern noch unterstellt werden könnte, sondern bereits gängige Praxis. Wohngebiete, deren Zugang mit Video- und Wachanlagen kontrolliert werden – wie z.B. sogenannte Gated Communities in den USA oder in Spanien –, um das gepflegte Areal

der Schönen und Reichen zu sichern, werden gleichwie Bahnhöfe oder Innenstädte aus einem vermeintlichen Sicherheitsbedürfnis heraus kontrolliert. Denjenigen, die nicht richtig aussehen, nicht die gewünschte Optik haben, wird der Aufenthalt verwehrt. Der Prozeß der Manipulation durch Informationen, die der bewußten Programmierung des Subjekts vorgeschaltet ist, hat hierbei noch lange nicht den Zenith überschritten.

Jean Baudrillard diagnostiziert ähnlich der Medienkritik Virilios die Apathie des Konsumenten. Einen kritischen Umgang mit den Medien kann es auch seiner Meinung nach nicht geben, zu groß sei die Wirkung der Kommunikationstechnologie sowohl auf das Alltagsleben des Einzelnen als auf die Gesellschaft als Gesamtheit. Baudrillard schildert im Essay *Amerika*⁵⁴³ dieses als das Land, in dem die Übersteigerung des Machbaren am weitesten fortgeschritten ist. Seine ethnologische Beschreibung des amerikanischen Lebensstils zeigt deutlich, daß Paradies und Apokalypse des technologischen Fortschritts nirgendwo sonst so nahe beieinander liegen wie im „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“. In den USA wird der vorläufige Endpunkt der Evolution der Realität früher deutlich als in den Gesellschaften Westeuropas. Für Baudrillard erscheint es evident, daß eine Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine bereits gegenwärtig nicht mehr möglich sei. Video, Fernseher und Computer interpretiert er – ähnlich der Funktion von Kontaktlinsen – als „transparente Prothesen, die derart in den Körper integriert sind, daß sie fast schon genetische Bestandteile von ihm sind“, damit wird letztlich jede Differenz zwischen Mensch und Maschine aufgehoben:

„Bin ich Mensch, bin ich Maschine? Auf diese anthropologische Frage gibt es keine Antwort mehr. Somit erleben wir in gewisser Weise das Ende der Anthropologie, die heimlich von den Maschinen und neuesten Technologien konfisziert wurde. [...] Bin ich Mensch, bin ich Maschine? In bezug auf die traditionellen Maschinen gibt es keine Zweifel. Der Arbeiter steht der Maschine stets fremd gegenüber und ist daher durch sie entfremdet. Er behält seine wertvolle Qualität als entfremdeter Mensch. Während die neuen Technologien, die neuen Maschinen, die neuen Bilder, die interaktiven Bildschirme mich keineswegs entfremden. Sie bilden mit mir einen integrierten Schaltkreise [sic!].“ (Baudrillard 1992, S.69f.)

In der Transformation der Industriegesellschaft zur Informationsgesellschaft kommt es mit dem Wandel der Maschinen und der Wechselwirkung zwischen Maschinen und dem Bewußtsein zu grundlegenden Änderungen der Subjektstruktur. Gleichzeitig korrespondiert mit dem Austausch der Wirklichkeit durch die Simulation die Auflösung bestehender Werte und Normen. Die französischen Theoretiker sind sich einig in der Diagnose des Verschwindens jeder Form einer herkömmlichen Realität. So ruft Baudrillard die „Ära des Simulakrums“ jenseits

⁵⁴³ Baudrillard, J: *Amerika*. München 1987.

des Wertgesetzes aus, eine Ära, in der wir uns heute bereits befinden. Simulation und Hyperrealität und Virtualität werden zu Zentralbegriffen der Baudrillard'schen Simulationsgesellschaft, in der alles bis auf den Tod simuliert werden kann, sie stehen als Begriffe für einen Bedeutungswandel von Realität und Imagination. Simulation bedeutet mehr als nur eine technische Nachahmung der Realität durch fiktive Formen – wie beispielsweise Flugsimulation, Kriegssimulation in der Computeranwendung –, sie bezeichnet vielmehr die Kreation einer neuen Realität jenseits der alten Referenzbezüge. In *Der symbolische Tausch und der Tod*⁵⁴⁴ stellt Baudrillard fest, daß sich das Realitätsprinzip mit einem „bestimmten Stadium des Wertgesetzes“ deckt. Gegenwärtig kippt jedoch „das ganze System in die Unbestimmtheit“, jede „Realität wird von der Hyperrealität des Codes und der Simulation aufgesogen.“ Statt Ideologien gibt es „nur noch Simulakren“, anstelle des früheren Realitätsprinzips herrscht nun das Simulationsprinzip. Die Werttheorie ist in einer Gesellschaft, die auf dem Simulationsprinzip beruht, längst überholt, denn das „Kapital unterliegt nicht mehr der politischen Ökonomie“, vielmehr spielt es „mit der politischen Ökonomie als einem Simulationsmodell“ (vgl. Baudrillard 1991, S.8f.). Durch die Simulation wird die „Hyperrealität“ erzeugt, mit deren Rahmenbedingungen sich das Subjekt auseinandersetzen muß, auch wenn – den Gedanken konsequent weitergedacht – in einer Simulationsgesellschaft mit dem Verschwinden der Realität das Verschwinden des Subjekts einhergeht. Eine Subversion der Simulation kann letztlich nur in der Übersteigerung, im „Aufstand der Zeichen“ liegen, damit wird die These einer Subversion durch Übersteigerung formuliert. Für Baudrillard bestehen bereits in der Gegenwart große Teile der Alltagsrealität aus der Virtualität. Für ihn ist die Virulenz die Krankheit der Postmoderne, die sowohl den Körper – beispielsweise in Form des Aids-Virus –, als auch die Maschine – in Form von Computerviren etc. – befallen kann.⁵⁴⁵ Durch

⁵⁴⁴ Baudrillard, J.: *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976). München 1991.

⁵⁴⁵ Baudrillard charakterisiert in seinem Werk *Die Illusion und die Virtualität* mit Bezug auf die Spektakeltheorie der Situationisten ausführlich den Zusammenhang der Phänomene der Virtualität und der Virulenz: „Das Fernsehen und die Medien sind längst aus ihrem medialen Raum herausgetreten, um das ‚reale‘ Leben von innen her zu bewältigen und sich dort genau so einzunisten, wie sich ein Virus in einer normalen Zelle einnistet. [...] Die Reality-Shows in diesem Sinn sind nur ein täuschender Nebeneffekt, indem die Kritik sich als Manipulation denunziert und dadurch erraten lässt, dass es irgendwo eine originale Form des Lebens gibt, von der sie nur eine parodistische Entstellung seien. Diese Kritik ist jedoch überholt, wie jede situationistische Kritik des Spektakels und auch jede Kritik der Entfremdung. Leider, würde ich sagen, denn die Abstraktion des Spektakels war doch nicht aussichtslos, die Verwirklichung der Welt in Echtzeit hingegen wird vermutlich ohne mögliche Rückkehr sein. Die Radikalität hat sich verlagert, und jede negative Kritik, indem sie sich selbst überlebt, hilft auch ihrem Objekt zu überleben. [...] Gleiches betrifft die Virtualität, und die Kritik am technischen Apparat des Virtuellen (neue Bilder, neue Technologie, Künstliche Intelligenz usw.) verwischt die Tatsache, dass das Konzept der Virtualität überall ins reale Leben, in homöopathischen Dosen, hineindestilliert wird.“ (Baudrillard 1994, S.7f.)

die Integration der Technik in den Schaltkreis Mensch, sei es eins, ob die Virulenz Körper oder Maschine befallt. Der Körper selbst wird zur virtuellen Maschine, zum Träger der Virulenz, allein dadurch, daß „der Körper ein Nicht-Körper geworden ist“. (Baudrillard 1992, S.75)

17.3.3 Die virtuelle Umwelt: Der Cyberspace

Durch den technologischen Fortschritt wurde die Aufhebung bisheriger Raum und Zeit determinierender Grenzen erreicht. Die vormals unendliche Welt hat durch die Globalisierung mithilfe der postmodernen Technologie eine scheinbare Endlichkeit erreicht. Durch das technisch Machbare gibt es nunmehr nicht *eine* Zeit, vielmehr dominieren verschiedene Perspektiven der Zeit wie Realzeit, imaginäre Zeit oder aufgezeichnete Zeit. Selbst die Realität des Augenblickes kann angezweifelt werden, sie ist mit Virilio gesprochen nicht mehr als die trügerische Wahrnehmung einer verlässlichen Stabilität oder Beständigkeit. Die traditionelle Dreiteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hat genauso seine Gültigkeit verloren wie die mittlerweile historischen Begriffe Wahrheit und Wirklichkeit. Mit der „Entörtlichung“ korrespondiert eine wachsende „Entwirklichung“ und „Derealisierung“. Der Computer kann jedes Bild erzeugen, jede reale oder fiktive Imagination kann damit dargestellt werden. Aus der Realität wird Virtualität, Bilder und Fiktionen werden zu variablen Wirklichkeiten, können digitalisiert, variiert und ausgetauscht werden. In der neuen „Ordnung des Visuellen“ gibt es keinen Bezug mehr, keinen „Augenblick mehr, in dem Objekt und Bild zusammengehören: das letztere verweist nur noch auf eine Potentialität, auf ein ‚es könnte sein‘.“ (Guillaume zit. n. Raulet in: Kemper 1987, S.165) Der Erfinder des Datenanzuges – der in den Anfängen noch benötigt wurde, um um sich herum einen Ersatzraum, eine „tragbare virtuelle Umwelt“ zu erzeugen – hielt bereits 1989 die vollständige Integration der virtuellen Realität in die Alltagskultur für das Jahr 2000 für realistisch:

„Zum Jahrhundertwechsel, nach einer allgemeinen Verbreitung der virtuellen Realität, wird man sie nicht als etwas ansehen, was die physikalische Realität in Frage stellt, sondern vielmehr als eine *zusätzliche Realität*. Die virtuelle Realität eröffnet uns *einen neuen Kontinent*.“ (Lanier zit. n. Virilio 1994, S.158, Hervorhebung im Original)

Lanier sollte sich irren, der Cyberspace ist bislang nur für einige wenige zugänglich, die virtuelle Realität befindet sich erst allmählich auf dem Weg zu einer für die Allgemeinheit bestimmten finanzierbaren und perfektionierten Serienproduktion. Doch es steht außer Frage, daß in der Zukunft die Vermischung von „rea-

lem“ und „virtuellem“ Raum stattfinden wird. Es handelt sich hierbei um einen Prozeß, der schon längst begonnen hat, wenn wir uns nur an die medialen Übertragungen des Golf-Krieges Anfang der neunziger Jahre erinnern, eine Berichterstattung eines virtuellen Krieges mit anschaulichen Flugsimulationen und ohne Leichen. Als evident erscheint weiter, daß die virtuelle Realität kaum kontrolliert werden kann, denn die Lokalisierung der Objekte ist schlecht feststellbar. Die Wissenstechnologie stellt das Subjekt vor neue Aufgaben, die es zu bewältigen hat, denn die Welt der Datenräume ist leichter zu programmieren denn zu verstehen. Zukünftig wird uns die virtuelle Umwelt, der Cyperspace als computergenerierter Raum, nicht mehr fremd erscheinen. Die bisherige Vorstellung von Realität und realer Umwelt werden noch mehr als in der Gegenwart durch die Dimension der Virtualität ergänzt werden. Realität wird zukünftig nicht mehr sein als eine „Beziehung zwischen den Phänomenen“, als Zuordnung einer „Realität der Informationen“. In der Maschinenrealität des Cyberspace wird somit endgültig der Wert der Information – und damit die erzeugte Realität – durch die Geschwindigkeit bestimmt. Im Sinne Virilios, der Geschwindigkeit mit Information gleichsetzt, resultiert die Desinformation in der virtuellen Welt nicht mehr aus einer mangelnden Information, sondern gegenteilig aus einem Zuviel an Information. Virilio spricht überdies nicht nur von einer virtuellen Welt, sondern führt dem Leser gleich das Szenario eines virtuellen Universums vor Augen: Das Subjekt wird überrollt von einer Flut von Informationen, die es nicht bewältigen kann. Analog zur heutigen Umweltverschmutzung wird in seiner Negativutopie der Kollaps durch die „informationstechnische Verschmutzung“ ausgelöst. Der zukünftige Bewohner des Cyberspace wird von Virilio als Cybernaut bezeichnet. So charakterisiert er den Cybernauten als „Opfer der Kulisse“ und als Opfer einer „virtuellen synthetischen Illusion“, denn mit dem neuen „Imperialismus des instrumentellen Denkens“ korrespondiere gleichzeitig ein „psychogeographisches Imperium“ (vgl. Virilio 1994, S.164). Virilio greift hier den Begriff der Psychogeographie auf, der bei ihm im Gegensatz zu den Situationisten eine klare Negativkonnotation besitzt. Der Cybernaut braucht sich nicht mehr zu bewegen, nicht mehr zu reisen, braucht sich keinem chaotischen *Dérive* in der Großstadt hinzugeben, um seine psychogeographische Forschung zu betreiben, sondern kann wie der heutige Fernsehzuschauer auf dem Sofa, bequem von Zuhause aus ein ganzes digitalisiertes Ersatzuniversum entdecken. Die „Herrschaft der Virtualität“, die laut Virilio unmittelbar bevorsteht, wird indes der Menschheit neue Grenzen aufzeigen. Mit einer ausdifferenzierten Fortschrittsentwicklung wird gleichsam die Notwendigkeit einer korrespondierenden Ethik und Philosophie, deren Lobby von Wirtschaft und Staat anerkannt werden müßte, dringlich.

Für Virilio ist es evident, daß der Mensch Heimweh nach der verlorengegangenen Einheit von Raum und Zeit bekommen wird, denn durch die informationstechnologische Höchstgeschwindigkeit ändert sich mit der Modifikation des Zeitverständnisses auch das der Geschichte und damit das des einzelnen Individuums grundlegend. In der virtuellen Realität wird der Körper des Subjekts unabänderlich überflüssig. Damit wird das Subjekt vor allem Heimweh nach seinem eigenen, unverwechselbaren Körper bekommen.

17.3.4 Der Raver als Prototyp des überreizten Menschen

Begriffe wie *Cyber-Space*, *Cyber-War* oder *Cyber-Sex* sind nicht nur Bestandteil der gesampelten Sprache der Techno-Culture, die sich an Science-Fiction und Technologie orientiert, sondern spiegeln gleichsam Bedeutung und Wirkung der Entwicklung neuer Technologien wider. Projekte wie der Cyberspace stecken heute noch am Anfang ihrer Entwicklung, werden jedoch gerade von der technologiebegeisterten Techno-Culture im kulturellen Ausdruck – in Wort und Graphik – symbolisch vorweggenommen. Für zukünftige Generationen wird das „Leben aus zweiter Hand“, die fehlende sinnliche Wahrnehmung in Schule, Großstadt und der defizitäre soziale Bezug zur Umwelt genauso zum Alltag gehören wie die selbstverständliche Nutzung der virtuellen Chat-Rooms und des Cyberspace als computergeneriertem Raum. Sind gegenwärtig zum Betreten des Cyberspace noch Datenanzug, Datenhandschuh oder -brille notwendig, um die synergetischen Effekte zwischen Mensch und Maschine herzustellen, so ist in anderen Bereichen die Überreizung und Kolonisierung des Körpers durch die moderne Technologie bereits weiter fortgeschritten.

In Virilios pessimistischer Diagnose wird das Subjekt der postmodernen Informationsgesellschaft permanent mit der „Ökonomie der Müdigkeit“ konfrontiert. Der „überreizte“ Mensch Virilios entspricht dem „beschleunigten“ Menschen, mehr noch: das Sein des Menschen entspricht nunmehr dem Gereiztsein (vgl. Virilio 1994, S.105; S.134). Er vergleicht hierbei die aktuelle Entwicklung, die den menschlichen Körper betrifft, mit der Maschine, er geht sogar so weit, den Körper mit dem Motor gleichzusetzen. Der überreizte Mensch der Postmoderne wird vom Tempo bestimmt, sich nicht in Bewegung zu befinden, bedeutet nicht aktiv und lebendig genug zu sein. Die postmoderne Gesellschaft – die sich in Wahrheit durch ihre kollektive Langeweile und ihre unnützen Beschäftigungen auszeichnet – flüchtet sich in stets ausgefalleneren Beschäftigungen. Die Flucht in extreme Er-

fahrungen – hierzu zählen neben ausgefallenen Sexpraktiken⁵⁴⁶ die diversen Extremsportarten und der Drogenkonsum – erfüllt damit den Zweck, sich von sich selbst abzulenken. Zu einer solchen Extremerfahrung ist auch ein Megarave wie die *Love Parade* oder der *Mayday* zu rechnen. Dem in einer solchen Erfahrung erzeugten Rausch kommt eine ähnliche Bedeutung zu wie dem Hochleistungssport. Ersehnt wird die Erfüllung des Wunsches nach einer Befreiung vom Diktat des Denkens oder wie Virilio es ausdrückt: der Rausch steht für den Wunsch nach Desinformation. Der Raver kann als idealtypische Verkörperung des überreizten Menschen im Sinne Virilios gesehen werden. Die Überreizung des Organismus – etwa durch Aufputzmittel und Drogen – steht im Zusammenhang mit der generellen Beschleunigung des Körpers. Der überreizte oder beschleunigte Mensch der Postmoderne sucht die maximale Intensität im Leben, sucht die Steigerung mit chemischen wie technischen Aufputzmitteln und biotechnologischen Produkten, die der Stimulation dienen. Ähnlich wie bei einem Drogenkonsum korrespondieren die Phänomene Stimulation und Beruhigung miteinander, stimulierende und beruhigende Phasen wechseln einander ab, wie der polytoxikomanische Drogenkonsument zuerst das Aufputzmittel konsumiert, um sich dann mit einem Tranquilizer oder Schlafmittel wieder zu beruhigen. Die Raver bestätigen mit ihrer Kultur Virilios These, daß die alte Konsumgesellschaft historisch bereits längst überholt ist und durch eine Postmoderne ersetzt wird, die das Lustprinzip und den Wunsch nach Bedürfnisbefriedigung durch eine permanente Stimulierung favorisiert. Auch wenn die übertriebene Reizüberflutung dem Wohl des Menschen nicht dienen kann, wird in ihr dennoch eine geringere Gefahr gesehen als in der gefürchteten Langeweile. Das Subjekt der Postmoderne befindet sich bereits zum jetzigen Zeitpunkt im Zustand einer permanenten Überreizung, der stete Versuch, der Langeweile – als einer Zeit, die nicht vergehen will – zu entkommen, charakterisiert die Gegenwartskultur insgesamt. Für den Pessimisten Virilio verdammt die „andauernde Stimulierung“ von außen den Menschen zu Apathie und Passivität und macht ihn in letzter Konsequenz überflüssig.

⁵⁴⁶ Jährlich sterben allein etwa tausend Personen an gefährlichen Autoerotikpraktiken – beispielsweise sich in einer künstlichen Lederhülle fesseln zu lassen, aus der man sich selbst befreien muß, da sonst der Erstickungstod droht –.

„Man kann sich eine Gesellschaft, die den Körper leugnet, wie man in zunehmendem Maße die Seele geleugnet hat, schwer vorstellen, doch gerade auf eine solche Gesellschaft treiben wir zu.“
(Paul Virilio)

18. Körper und Tod

18.1 Die ekstatische Subversion

Wie sich sowohl im Stil der modernen Avantgarde als auch in der Jugendkultur des 20. Jahrhunderts deutlich aufzeigen läßt, steht der gesellschaftlich geforderten „Langsicht“ des einzelnen, der Planung eines triebsublimierten, affekt- und gefahrlosen Alltagslebens, das bewußt intendierte oder unbewußte Aufbegehren diametral gegenüber. Die Forderung danach, das Hier-und-Jetzt intensiv und lustvoll auszuleben, unterbricht oder sabotiert die gefahr- und lustlose Realität der Mediocren, die Kultur der Mittelmäßigkeit. Der Wunsch nach einer unmittelbaren „Äußerung des Lustverlangens“ wird von den Surrealisten gleichwie im exaltierten Lebenskunstprinzip der Lettristen und Situationisten als auch in der Gestaltung einer künstlichen Umwelt auf Zeit in der Techno-Culture implizit. Die avantgardistischen Künstlergruppen stehen wie die Jugendkultur als rebellierender Ausdruck gegen eine zunehmende „Langsicht“ und Zurückhaltung der Emotion. Wie ausgeführt, beschreibt Norbert Elias ähnlich wie Sigmund Freud oder Friedrich Nietzsche, das von inneren Spannungen determinierte Subjekt in seiner ganzen inneren Zerrissenheit.⁵⁴⁷ Das Subjekt befindet sich in der permanenten Spannung zwischen Aufschub der aktuellen Bedürfnisse und Bedürfnislagen, der unmittelbaren „Augenblicksbefriedigung“ und einer „rationalen“ Weitsicht oder „Langsicht“. Partiiell gelingt es ihm, aus dem starren Schema auszubrechen, um wie im Fall der Raver für ein paar Stunden in einer außeralltäglichen Erfahrung, mit der perfektionierten Selbstzurücknahme zu brechen. Das Subjekt der Postmoderne befindet sich in dem von Elias beschriebenen Zivilisationsprozeß auf der bisher höchsten Stufe einer gesellschaftlich geforderten Selbstregulierung und Selbstkontrolle.

Das Individuum, gleich welchen Alters, stellt sich in der Postmoderne zu recht die Frage: Welche Formen des Weiterlebens können in einer „unnatürlichen“ Umgebung entstehen? Wie im Techno-Stil deutlich wird, ersetzt die Jugendszene als „Soziotop“ die zerstörte soziale Natur durch eine künstlich erzeugte. Der prinzipielle Verzicht aller Natürlichkeit bzw. die Substitution alles Natürlichen ermöglicht gleichzeitig die Kreation von etwas Neuem, das Schaffen einer neuen „schöneren“

⁵⁴⁷ Vgl. Kap. 2.4 und Kap. 3.

künstlichen Umwelt. Partys feiern gilt als Versuch, das Leben lustvoll zu gestalten, das Verlorengegangene durch eine künstliche Realität zu ersetzen und das geregelte Leben durch intensive Erlebnisse anzureichern.

Wenngleich bereits die Situationisten kritisch feststellten, daß die „[d]ie Leere der Freizeit“ der „Leere des Lebens in der heutigen Gesellschaft“ und damit der Leere der Individuen entspricht, ahnten sie nur wenig von der Sucht nach permanentem Reizinput, wie sie sich am Ende des 20. Jahrhunderts deutlich zeigt. (zit. n. Gallissaires u.a. 1976, S.118) Für Paul Virilio ist der Zusammenhang zwischen zivilisatorischem Wohlstand und Ausschweifungen in einer Gesellschaft evident, denn „[j]e zivilisierter und befriedeter die Nationen sind, um so stärker geraten sie auf den Pfad der Ausschweifungen“, Leben bedeutet somit für den Menschen „sich mehr oder weniger schnell zu verausgaben.“ (Virilio 1994, S.112) Virilio knüpft hier an den Begriff der Verausgabung an, der von Bataille eingeführt, auch in der Theorie Baudrillards seine Anwendung findet. Jean Baudrillard bezieht sich in seinem Ekstase-Modell auf das Prinzip der maximalen Übersteigerung. In der Suche nach Ablenkung und Zerstreuung, auf der Flucht vor der gefürchteten Langeweile wird selbst die Zerstreuung übersteigert, aus der Monotonie wird die „ekstatische Monotonie“. Eine mögliche Befreiung aus der Banalität kann nur durch die Übersteigerung der Banalität zur „Über-Banalität“ erfolgen. Verhält es sich nicht im übersteigerten Habitus der Raver genau so? Der Hedonismus, der in der Techno-Culture artikuliert wird, läßt sich als postmoderne Variante eines symbolischen Widerstands beschreiben, im Sinne Baudrillards als eine kulturelle Ausdrucksform der Übersteigerung. Im Konzept der „ekstatischen Subversion“ des französischen Soziologen wird davon ausgegangen, daß „nicht durch Kritik und Negation, sondern nur durch die Erfüllung gesellschaftlicher Ziele über ihr übliches Maß hinaus“ diese noch bekämpft werden könne. (Fuchs/Gamböck 1995, 154f.) In *Transparenz des Bösen*⁵⁴⁸ charakterisiert Baudrillard den „Zustand nach der Orgie“ als Szenario der Gegenwart. Die Ideologien des 20. Jahrhunderts sind gescheitert, die „großen Erzählungen“ vorbei, die Gegenwart zeichnet sich in der Zeit nach Utopien und Träumen der Moderne nachgerade durch die Phänomene Simulation und Hyperrealität aus. Die Dimension des Sozialen gibt es in einem solchen gesellschaftlichen Transformationsprozeß nicht mehr, in der Simulationsgesellschaft stellen Klasse, Masse, Individuum und Subjektivität nicht mehr als historische Begriffe dar. Im „Zustand nach der Orgie“ kann Subversion nur noch in der Form einer ekstatischen Übersignifikanz, einer Übersteigerung ins Maximale erfolgen. Der Wunsch zu überleben bei gleichzeitiger Todessehnsucht drückt

⁵⁴⁸ Baudrillard, J.: *Transparenz des Bösen*. Ein Essay über extreme Phänomene. Berlin 1992.

den Kern der Theorie der Übersteigerung im Baudrillard'schen Sinne aus, „vom Paradies zur Apokalypse“ ist es für ihn nur ein winziger Schritt. Ein System, das sich an rationaler Logik und künstlicher Perfektion orientiert, fällt dem Schicksal seiner eigener Übersteigerung anheim, führt sich als System selbst ad absurdum. Baudrillard beschreibt diese prozessuale Entwicklung als katastrophisch und fatal gleichwie als unumgänglich: „Man muß die Dinge bis zum Äußersten treiben, bis zu jenem Punkt, an dem sie sich von selbst ins Gegenteil verkehren und in sich zusammenstürzen. [...] Man muß den Tod gegen den Tod ausspielen – die radikale Tautologie.“ (Baudrillard 1991, S.12f.)

18.2 Das Motiv der Auflösung

Nehmen wir unseren Untersuchungsgegenstand Avantgardekunst und Jugendkultur Techno zum Ausgangspunkt, zeigt sich das Prinzip der Auflösung bzw. der Dekonstruktion auf mehreren Ebenen. So können wir gleichzeitig die Entwicklung zur Auflösung der Kunst, die Auflösung der Stadt sowie die Auflösung des Körpers- und des Subjekts konstatieren. Die gegenwärtige Subjekt- und Kulturtheorie diagnostiziert mit dem Einzug neuer Technologie in die Alltagskultur das Verschwinden der Wirklichkeit wie das Verschwinden des Subjekts. In der Postmoderne spiegelt sich die fragmentierte Lebenswelt auf der Ebene des Subjekts wider, das fragmentierte Subjekt wird somit zum Ausdruck des Gesellschaftswandels wie der Modernisierungsprozesse. Postmoderne Theoretiker der Philosophie und Soziologie suchen nach neuen Erklärungsansätzen, die Transformationsprozesse auf der Ebene des Subjekts hinreichend zu erfassen und stellen das bisherige Verständnis von Identität und Subjekthaftigkeit radikal in Frage. Poststrukturalistische Subjektphilosophen wie Michel Foucault oder Jacques Derrida u.a. dekonstruieren den Begriff des Subjekts und erklären ihn damit für überholt. Mit den Substantiven Unbestimmtheit, Ambiguität, Verschiebung, Konstruktivismus, Fragmentierung, Ich-Verlust u.a. lassen sich die Auflösungsprozesse, die in der Postmoderne zu finden sind, hinlänglich charakterisieren. So bezeichnen beispielsweise die französischen Poststrukturalisten Gilles Deleuze und Félix Guattari Diversifizierung, Simultaneität, Fragmentierung und das chaotische Spiel der Zeichen mit dem Terminus „Rhizom“:

„In einem Rhizom [...] werden also nicht nur ganz unterschiedliche Zeichensysteme ins Spiel gebracht, sondern auch verschiedene Arten von Sachverhalten. [...] Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen. [...] Prinzip der Vielheit: nur wenn das Viele als Substantiv, als Vielheit behandelt wird, hat es keine Beziehung mehr zum Einen als Subjekt und Objekt, als Natur und

Geist, als Bild und Welt. Vielheiten sind rhizomatisch und entlarven die baumartigen Pseudo-Einheiten.“ (Deleuze/Guattari 1976, S.13, Hervorhebung im Original)⁵⁴⁹

Das Verschwinden des Subjekts kündigte sich lange an, es kann in jede Epoche hineininterpretiert werden, die Diagnose seines Verschwindens ist, wie Peter Bürger in seinem Werk *Das Verschwinden des Subjekts*⁵⁵⁰ ausführlich darlegt, immanenter Teil der Subjektphilosophie. Die Idee einer Kontinuität und einer Ganzheit in Bezug auf das Individuum muß spätestens seit Nietzsches Setzung des Subjekts als Individuum fallengelassen werden.⁵⁵¹ So werden in der Geisteswissenschaft seit Nietzsche Erfahrungsverlust, Entfremdungsprozesse und der zunehmende Zerfall der Individualität diagnostiziert und kritisiert. Mitte des 20. Jahrhunderts gehen Autoren wie Adorno und Gehlen von einer „universalen Entfremdung“ und „Selbstentfremdung“ des Subjekts aus, die „entzauberte Welt“ wird ihrer Meinung nach vom Subjekt in ihren Strukturen als zutiefst sinnlos erfahren. Der Zerfall der bestehenden Logik-, Wissens- und Werteordnung und eines (vormals) umgrenzten Erfahrungsraumes in einzelne Segmente spiegelt sich für die moderne Kritik gleichfalls im fragmentierten Bewußtsein des Individuums wider.

Bereits in der Kunst der Moderne wird deutlich, daß der Mensch nicht mehr als unteilbare Einheit dargestellt werden kann. In der Literatur und in der Bühnenkunst des 20. Jahrhunderts besitzen die dargestellten Charaktere keine einzigartige Individualität mehr, vielmehr beruht die Darstellung auf Offenheit und Perspektivismus. Ähnliche Tendenzen finden sich in der Bildenden Kunst. Eine Abbildung des ganzen Menschen ist denkrichtig nicht mehr möglich, da er nicht mehr als einheitliches Subjekt wahrgenommen werden kann, auch ist der menschliche Körper kein lesbares Zeichen mehr. Die Auseinandersetzung mit dem fragmentierten Körper findet seit der Moderne in der Bildenden Kunst statt. Futuristen, Dadaisten und Surrealisten setzten sich thematisch mit Puppen, Gliederpuppen und Mensch-Maschine-Wesen auseinander, die dem Menschen als Spiegelwesen dienen. Die Avantgardekünstler, hier vor allem die Surrealisten, die mit der Kunsttradition brechen wollten, schufen neben surrealen ganzen Körperabbildungen bevorzugt Abbilder eines zerstückelten Körpers. Mit der Darstellung des zerstückelten Körpers stellte die Avantgardekunst ebenfalls eine Absage dar „an die idealistischen Abbildtheorien, deren Höhepunkt erst noch bevorstand – im Faschismus.“ (Schade 1987, S.254) Gleichwohl ist auffallend,

⁵⁴⁹ Unter verschiedenen Codierungsarten, die miteinander verknüpft werden, verstehen Deleuze und Guattari beispielsweise politische, ökonomische und biologische Kettenmitglieder.

⁵⁵⁰ Bürger, P.: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt/Main 1998.

⁵⁵¹ Vgl. Kap. 2.3.

daß die männlichen Künstler zur Dekonstruktion in erster Linie den weiblichen Körper wählten.

Collage und Montage stellen wichtige Techniken der beschriebenen künstlerischen Avantgarde dar und beeinflussten nicht nur die nachfolgende Kunst des 20. Jahrhunderts, sondern lassen sich ebenfalls als stilkonstituierende Prinzipien der *Bricolage* in der Techno-Culture nachweisen. Sie bezeichnen alltagssprachlich formuliert das Herauslösen bestimmter Elemente aus alten Zusammenhängen zur Herstellung von Neuem. Dekonstruktion und Neukonstruktion wurden von den Kubisten, Futuristen und Dadaisten als avantgardistisches Prinzip eingeführt und begegnen uns heute allgegenwärtig in Kunst und Alltagskultur. Das Sampling als maßgebliche Technik bestimmt die gesamte Techno-Culture: Musik, Kleidung, Medien, Sprache, alles entsteht aus dem Sampling. Zeichen, Symbole, Embleme aus Dominanzkultur und Subkultur, Altes und Futuristisches, Zitate und Zitate von Zitaten werden neu organisiert, Zeichen stehen nunmehr nicht mehr für andere Zeichen, sondern Zeichen stehen für sich selbst. In der postmodernen Jugendkultur der Techno-Culture wird das Prinzip der Dekonstruktion auf allen Stilebenen deutlich, auf der methodischen, ästhetischen Ebene wie auch auf der subjekttheoretischen Ebene.

Der Techno-DJ oder Techno-Musiker befindet sich in der gleichen Ambivalenz von Zerstörung und Wahrung der Künstleridee wie seine Vorfahren, die Avantgardiekünstler des 20. Jahrhunderts. Ähnlich wie durch die Reproduzierbarkeit, durch die prinzipiell unendliche Wiederholung, die Authentizität des Kunstwerks verlustig geht, löst sich auch das Prinzip des Autors auf. In der Interpretation eines Roland Barthes vollzieht sich ähnlich der Dekonstruktion des Autorenbegriffs gleichsam ein Auflösungsprozeß des Zuhörens. Jean Baudrillard spitzt die von Adorno/Horkheimer und Benjamin Mitte des Jahrhunderts initiierte Diskussion über das Kunstwerk in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit im postmodernen Jargon zu. Für Baudrillard erscheint es evident, daß es in der gegenwärtigen Simulationsgesellschaft kein Kunstwerk mehr geben kann. Kunst kann nichts anderes sein als der Ausdruck einer „paradoxe[n] Konfusion zwischen Künstlichkeit und Wirklichkeit“, Bild einer allgemein verbreiteten Verwirrung. (Baudrillard 1994, S.11) Im Zustand des „Transästhetischen“ ist Kunst nur noch als Reproduktion und Verdopplung auffindbar. Im freien Spiel der Zeichen – im „Travelling der Zeichen, der Medien, der Mode und der Modelle, der blinden und glänzenden Welt der Zeichen“ – ist alles ästhetisch und damit nichts mehr ästhetisch. Der Verfall der Kunst ist Resultat industrieller wie technischer Prozesse, die mit dem Beginn der Neuzeit einsetzen und mit dem Wandel der Maschine korre-

spondieren. Baudrillards Zeitdiagnose fällt stets düster aus, für ihn erscheinen alle einmal in Gang gesetzten Prozesse als nicht mehr revidierbar. Herkömmliche Formen von Realität und Kunst sind durch „das coole Universum der Digitalität“ und das Simulationsprinzip im „Wuchern der Zeichen“ irreversibel verschwunden. Im Zustand der „Transästhetik“ läßt sich künstlerischer Ausdruck weder als solcher greifen, noch entschlüsseln oder gar ästhetisch beurteilen. „Selbst das Marginalste, das Banalste, das Obszönste“ wird seiner Ansicht nach „ästhetisiert, kulturalisiert, musealisiert“, denn alles läßt sich „ausdrücken, alles nimmt die Kraft oder Form des Zeichens an.“ Für ihn funktioniert das System damit „weniger nach dem Mehrwert der Ware als nach dem ästhetischen Mehrwert des Zeichens.“ Es gibt kein ästhetisches Urteil mehr, da es denkrichtig keines mehr geben kann, der Kunstkonsument ist bei Baudrillard schlichtweg zu einer fatalen „Gleichgültigkeit verdammt“. Er anerkennt bei allem Pessimismus dennoch das Ausdruckspotential postmoderner Kunstformen – wie Malerei, Video, Plastik, Audiovisualität und synthetische Bilder –, denn diese ließen erahnen, „daß hinter jedem von ihnen etwas verschwunden ist“, sie sind jedoch nicht mehr als Spuren und Verweise von etwas, was unwiederbringlich verloren ging (vgl. Baudrillard 1992, S.23ff.). In einer solchen Interpretation erübrigt sich die Frage nach dem ästhetischen Gehalt der Techno Art, die Frage danach, ob Techno nun schöne oder häßliche Musik sei. Ebenfalls ist von der Techno-Culture Ende des 20. Jahrhunderts – wenngleich anders als intendiert – die von den Futuristen bis zu den Situationisten in Manifesten geforderte Auflösung der Kunst und Hinwendung zu einer allgegenwärtigen Form einer Lebenskunst realisiert worden.

Zu Beginn des Jahrhunderts artikulierten sich deutlich in der zeitgenössischen Kunst und Kultur die veränderten Wahrnehmungsvoraussetzungen der Moderne, die dem Subjekt eine große Anpassungsleistung abforderten. Das Entstehen der modernen Großstadt stellte hierbei eine prägende Voraussetzung für die moderne Avantgarde dar. Die Stadt sollte im Verlaufe des 20. Jahrhundert zur zentralen Kategorie von Künstlerbewegungen und Jugendkultur werden. Alle Künstlergruppen und Jugendkulturen, die in dieser Studie dargestellt wurden, waren bzw. sind in Großstädten verankert. Die Futuristen verherrlichten die Stadt in Wort und Bild, die Dadaisten und Surrealisten agierten in den Hauptstädten Zürich, Berlin und vor allem in Paris, gleichfalls ließen sich die Lettristen und Situationisten durch die Großstadt treiben. Auch wenn Techno potentiell ort- und zeitlos ist, so konzentriert sich die Techno-Culture wie ihre (jugend-)kulturellen Vorläufer auf die Großstädte. Club-Culture und Urbanität bedingen einander im Techno-Stil,

auf dem Land oder in kleineren Städten finden sich kaum szenerelevante Clubs, für sie ist dort kein spezifisches Publikum vorhanden.

Die heutige Krise der Stadt hängt, wie die Arbeiten des Urbanisten Virilio deutlich machen, mit der politischen Krise zusammen. Die *Polis* hat nicht mehr die Funktion eines politischen Ortes, gleichzeitig ruft die Delokalisierung der Verkehrsmittel die Entstädterung als Phänomen hervor. Virilio bezeichnet die Straßen nicht wie erwartet als Orte der Beschleunigung, sondern charakterisiert sie mit dem stark besetzten Begriff der „Deportation“. Die Straßen dienen in ihrer Funktion als „Deportationslager“ der „Kolonisation der Passagiere“ wie den „Deportierten der Arbeit“ oder den „Deportierten der Freizeit“. Die „Deportationsdichte“ – in Abgrenzung zur früher gültigen Bevölkerungsdichte – führt für ihn zu einer zunehmenden Perfektionierung der „Diktatur der Bewegung“, aus Orten entstehen „Nicht-Orte der Geschwindigkeit“. Die Trägheit der zukünftigen Stadt wird seiner Meinung nach nicht in der Bewegungslosigkeit, vielmehr in der potenzierten Bewegung liegen. Das Phänomen der Auflösung der Stadt findet bislang in der Öffentlichkeit indes kaum Beachtung, da es den Kern der Großstadt noch nicht sichtbar für alle ergriffen habe (vgl. Virilio 1989, S.54f.; S.86f.). Ähnlich beschreibt Baudrillard die Auflösung des bisherigen Stadtkörpers. Die von ihm konstatierte „Kultur des Todes“ spiegelt sich gleichsam in der Struktur der Gegenwartsstadt wider, die von der Trostlosigkeit urbaner Wohnghettos gekennzeichnet wird. Mehr noch, er überträgt der Stadt als Ganzes – die von ihm als „tote Stadt“ deklariert wird – die Funktion des Friedhofes. In Baudrillards kritischer Bewertung der historischen Entwicklung der Stadt des 19. Jahrhunderts zur Stadt der Postmoderne wurde aus dem einstigen „politisch-industriellen Polygon“ nunmehr ein „Polygon der Zeichen, der Medien, der Codes“ (vgl. Baudrillard 1991, S.122; S.198).

18.3 Die Auflösung des Körpers

18.3.1 Rausch, Tanz und Tod: Die dionysische Energie

Der Dionysos-Mythos wurde in zahlreichen Varianten überliefert, die sich in den zentralen Motiven Wahnsinn, Trance, Mord, Zerstückelung und Rückverwandlung des Körpers gleichen. Dionysos steht für das Prinzip der Auflösung und eine mythische Metamorphose ins Vielgestaltige.⁵⁵² Eine kulturelle Auseinandersetzung mit der Zerstückelung des Körpers, dem sich wiederholenden Kreislauf Le-

⁵⁵² Vgl. Kap. 3.2 und Kap. 3.3.1.

ben und Tod sowie Rausch und Ekstase wird von Nietzsche bis zur Postmoderne in der Betrachtung deutlich. Nietzsches Kulturbegriff verweist bereits auf das Zerstörerische, Destruktive, er bezieht diese Dimension als eine determinierende mit ein. Für ihn ist der Ursprung der schöpferischen Kraft und damit der Kunst das Leiden am Dasein. Religion, Wahnsinn und Kunst stellen mögliche Formen der Metamorphose dionysischer Energien dar. Musik und Tanz sind die bevorzugten Ausdrucksweisen, derer sich die dionysische Kunst zu bedienen vermag. In der dionysischen Kunst zeigt sich der menschliche Wunsch nach einer außerhalb der alltäglichen Realität liegenden Erfahrung, die Sehnsucht nach Grenzüberschreitung. Die kollektive Ekstase-Erfahrung stand hierbei im Mittelpunkt des Dionysoskultes. In der *Geburt der Tragödie*⁵⁵³ wird ausführlich auf die Bedeutung und Wirkung der dionysischen Musik eingegangen. So betont Nietzsche die symbolischen Kräfte der Musik, die durch Rhythmik, Dynamik und Harmonie transportiert werden. Die Musik könne im Gegensatz zum Wort, ohne Umwege die Empfindung beeinflussen, die Musik treffe „das Herz unmittelbar, als die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht.“ (Nietzsche, KSA 1, S.528f.)

Die Linie der „mystischen Einheitsempfindung“ durch Musik und Tanz und des Wunsches nach einer außeralltäglichen Rauscherfahrung läßt sich ziehen von den antiken Dionysos-Kulten bis zum Rave der Techno-Culture in der Gegenwart. Musik, Rausch und Tanz bilden das Fundament der Rave-Culture. Techno impliziert Augenblicks- wie auch Geschwindigkeitskunst, eine Geschwindigkeit, die in *beats per minutes* gemessen wird. Techno-Musik heißt vergängliche, spontane Musik, die gleichzeitig das Gefühl der Endlosigkeit bei den Tanzenden erzeugen kann. In der Körper- und Tanzkultur Techno wird der Körper zur eigentlichen Bezugsgröße sowohl in der Bildung als auch in der Interpretation des Stiles. Die charakteristischen Merkmale für den Raver sind die Selbsterfahrung durch Musik, die erfahrbare Körperlichkeit und Selbstvergewisserung im Tanz sowie die Imagination des eigenen, „ganzen“ Körpers⁵⁵⁴. Für den Raver bedeutet der Rave gleichzeitig Erfahrung eines körperlichen Gemeinschaftsgefühls, als auch – besonders deutlich im Schwitzen und im Nicht-Beachten der physischen Grenzen durch den Dauertanz – eine Entgrenzung des Körpers. Das Gemeinschaftsgefühl im Tanz ist somit gleichzeitig körperlich wie unkörperlich.

Autodestruktive Tendenzen, die sich in der Techno-Culture finden lassen, reichen von Zeichen des Krieges im jugendkulturellen Kleidungsstil wie Kampfstiefel, Parkas, Uniformen und Militärhosen über den mit Piercing und Branding ge-

⁵⁵³ Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. In: Colli, G./ Montinari, M. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band I. München 1999.

⁵⁵⁴ Vgl. Kap. 2.5.

zeichneten Körper, bis hin zum Ausdruck des ekstatisch tanzenden und berauschten Körpers. Das Verhältnis von Subjekt und Tod in Jugendkultur und Avantgardkultur des 20. Jahrhunderts wird insgesamt signifikant durch die Ästhetik der (Selbst-)Zerstörung determiniert. So faszinierte das gefährvolle Spiel mit den menschlichen Grenzen sowohl die Futuristen als auch die nachfolgenden kulturellen Bewegungen. Ähnlich wie bei den späteren Lettristen und Situationisten zeigt sich in den Künstlerbiographien der Surrealisten, etwa bei Antonin Artaud und bei Unica Zürn, eine Häufung der Psychiatrieaufenthalte und Suizide. Die Nähe der Avantgardisten zum Tod, ihr Interesse und ihre Faszination für den gewaltsamen Tod, insbesondere für den frühen tragischen Tod, ist unverkennbar. Das gesellschaftliche Urteil über Selbst- und Fremdgewalt wird somit teils bewußt, teils unbewußt unterlaufen. Der Psychoanalytiker Erich Fromm charakterisiert die westliche Gesellschaft des 20. Jahrhunderts insgesamt als „kranke Gesellschaft“. So schließt sich Fromm der Freudschen These an, daß der Mensch an seiner Kultur leidet. Die gesellschaftliche Entwicklung zeichnet sich für Fromm durch eine destruktive Tendenz aus, diese wird für ihn in der Zunahme an Selbstmorden, psychosomatischen Erkrankungen, Drogenkonsumenten und Abhängigkeiten ebenso deutlich wie in der wachsenden Entfremdung des Subjekts vom Körper. Das Subjekt habe oft eine so ausgezeichnete Anpassungsleistung an die Gesellschaft, daß es den Mangel an Ganzheitlichkeit und „echter“ Erfahrung gar nicht mehr wahrnehme. Fromm hält es für möglich, die Entfremdung des Subjekts aufzuheben und mit einer Stärkung gemeinsamer kultureller Ausdrucksformen und Rituale zur Gesundung der Gesellschaft beizutragen. Damit gewinnen Musik, Tanz wie Bildende und Darstellende Kunst neu an Bedeutung.

Die in dieser Arbeit beschriebenen avantgardistischen Künstlergruppen haben sich, wenngleich in unterschiedlicher Ausprägung, alle mit der Verbindung zwischen Imagination, Rausch und Kunst auseinandergesetzt. Kunst, Traum, Rausch und Orgie sind Motive des beschriebenen dionysischen Prinzips, die vom Geschwindigkeitsrausch der Futuristen bis zum drogenunterstützten *Dérive* der Situationisten deutlich werden. Der „neue Mensch“ der Futuristen, Surrealisten sowie der Lettristen und Situationisten wird in der Darstellung stets zwischen Größenwahn und künstlich erzeugter Rauscherfahrung schwankend charakterisiert. Von Baudelaire bis zu den Ravern der Techno-Culture wird die Veränderung des Raum- und Zeitempfindens in Folge der Drogenwirkung als positiv in der Wechselwirkung zu kulturellen Inhalten dargestellt. Rauschmittel stimulieren – häufig einhergehend mit einem Euphoriegefühl – das zentrale Nervensystem und verändern Motorik, Sinneswahrnehmung und physische wie psychische Reaktionsmuster. Drogen beinhalten keine eigene Welt, können aber vorhandene oder ver-

drängte Bewußtseinsinhalte intensiviert hervorheben. Zu den charakteristischen Rauschphänomenen zählt Alexander Kupfer in seinem Handbuch *Die künstlichen Paradiese*⁵⁵⁵ die lebhafteste Heiterkeit, das Gefühl eines geschärften Wahrnehmungsvermögens, synästhetische Erfahrungen, ein intensiviertes Farbempfinden sowie neben einer Veränderung des Raum- und Zeitempfindens Halluzinationen, Illusionen und Transformationen (vgl. Kupfer 1996, S.245-264). Die Synästhesie ähnelt in ihrer Struktur der Imagination. Durch die Stimulation eines Sinnesorgans wird eine Empfindung, die einem anderen Sinnesorgan zugeordnet ist, mitausgelöst, beispielsweise kann grelles Licht als laut wahrgenommen werden. Reale und eingebildete Empfindungen vermischen sich in der synästhetischen Wahrnehmung. Auch können mit einem Drogenrausch die Empfindung einer Ich-Entgrenzung (Depersonalisation) wie Allmachtsgefühle im Sinne des Größenwahns als Wirkung der Rauschekstase, gleichwohl aber auch das Gefühl des Eingesperrtseins und der Isolation korrespondieren. Das Rauscherlebnis als kulturelles Attribut nimmt sowohl bei den avantgardistischen Künstlergruppen als auch in fast allen Jugendkulturen – von der Beat Bewegung, der Hippie-Culture bis zur Techno-Culture – eine zentrale Funktion ein. Die durch den Rausch evozierte Sinnesverstärkung und Synästhesie wird vom Surrealismus und dem nachfolgenden Lettrismus und Situationismus bis zur DJ-Kunst im Rahmen eines spezifischen künstlerischen Konzeptes nutzbar gemacht. So suchten die Surrealisten in Traum, Rausch und Hypnose Zugang zu einer anderen Wirklichkeit, zur Überwirklichkeit, zu erhalten. Von surrealistischem Interesse war alles jenseits des logisch Faßbaren, damit vor allen Dingen das Unbewußte, der Wahnsinn, die Halluzination, der Rausch und der Zufall. Die automatische Methode – die „prophetische Raserei“ wie das Schreiben, Zeichnen und Sprechen im tranceähnlichen Zustand – zeigt große Ähnlichkeit zum ekstatischen Tanz der Raver. „Ohne Wachbewußtsein“ wollten die Surrealisten zu authentischen Erfahrungen gelangen, sie suchten „Augenblicke des Vergessens“. (Nadeau 1997, S.55) Das Motiv der Raver ist vergleichbar, der hypnotische Tanz tritt an die Stelle der hypnotischen kreativen Zustände der Surrealisten. Wurde bei den Surrealisten Alkohol zur Beschleunigung und Steigerung des erwünschten Prozesses gewählt, finden sich in der Techno-Szene nunmehr technische und chemische Verstärker. Neben der rauschhaften Tanzekstase tritt in der Techno-Culture das Motiv der Wiederholung deutlich zum Vorschein. Sowohl in der Musikstruktur als auch in der tanzenden Bewegung des Ravers wird permanent wiederholt. Wiederholung und Verausgabung im ekstatischen Tanz stehen für den Wunsch des Subjekts, sich

⁵⁵⁵ Kupfer, A.: Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Stuttgart/Weimar 1996. Der Titel lehnt sich an den gleichnamigen Prosaband Baudelaires an.

in der Musik und im Tanzritual aufzulösen, sich lustvoll bis an die Grenze der Bewußtlosigkeit und der Ekstase zu begeben. Der Sehnsucht, sich in einem größeren Ganzen aufzulösen, entspricht dem Ursprung der rituellen mystischen Trance. Die Motive des Dionysos-Mythos finden damit gerade in Bezug auf die gegenwärtig vorfindbare Körper- und Subjektauflösung eine postmoderne Entsprechung. Das Streben nach einem maximalen Erleben, die Faszination von Gewalt, Sexualität, Extremsituation und Todesnähe, das in allen dargestellten kulturellen Bewegungen augenscheinlich wird, kann kein Zufall sein, es muß vielmehr im Kontext der inneren Zerrissenheit der Gefühls- und Bewußtseinsstruktur des Menschen gesehen werden.

Betrachten wir nun das Moment der Wiederholung näher. Kunst, Spiel und Wiederholung stehen, wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie*⁵⁵⁶ ausführt, vielfach in einer engen Verbindung. Für ihn sind Formen des Spiels „ausnahmslos solche von Wiederholung. Wo sie positiv bemüht werden, sind sie verkoppelt mit dem Wiederholungszwang, dem sie sich adaptieren und den sie als Norm sanktionieren.“ (Adorno 1998, S.469f.) Adorno führt ebenfalls in der *Ästhetischen Theorie* das Todesprinzip als ein grundlegendes Prinzip in der Kunst der Moderne ein. Deutlich wird, daß Kunst und Tod in einem ursächlichen Verhältnis zueinander stehen, der philosophische Tod den Bedeutungshintergrund der modernen Kunst darstellt. Anknüpfend an Freuds Todestriebthese, die er in *Jenseits des Lustprinzips*⁵⁵⁷ etablierte, beschäftigten sich nachfolgend auch Baudrillard, Bataille, Deleuze u.a. mit der Setzung von Eros, Todestrieb und Wiederholung.⁵⁵⁸ Seit Freud steht die Wiederholung als Metapher für den Tod. Die Funktionsweise jeder Maschine basiert auf dem Prinzip der Wiederholung gleichwie die Wiederholung das Prinzip von Rhythmus und Tanz darstellt. Weiterhin ist bei Freud der Dualismus von Lebens- und Todes-trieb bestimmend. Der Kampf der Giganten prägt den Menschen in seinem Subjektsein, in seinem Denken, Fühlen und Handeln. Im Dualismus zwischen Leben und Tod siegt stets der Tod. Der von Freud postulierte Todestrieb als Widerpart zu den Sexual- und Selbsterhaltungstrieben – die für Sexualität, Leben und Fortpflanzung stehen – strebt die Rückführung des Organismus in den ursprünglichen Zustand des Nichts an, die Lebenstriebe haben damit lediglich die Funktion von „Störenfrieden“, die eine „Rückkehr zum anorganischen Zustand“ verzögern. (Lohmann 1986, S.59) Für Freud dient die Energie des Eros gleichzeitig dazu, die dem Menschen innewohnende Destruktionsneigung auszubalancieren. Freud selbst revidierte die anfänglich von ihm aufgestellte These, daß die

⁵⁵⁶ Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie* (1970). Frankfurt 1998.

⁵⁵⁷ Freud, S.: *Jenseits des Lustprinzips*. Wien 1923.

⁵⁵⁸ Vgl. Kap. 3.4 und Kap. 3.5.

Libido – die Energie des Es und Teil des Unbewußten, die Energie im „undifferenzierten Ich-Es“ – sich ausschließlich durch die Ausdrucksform des sexuellen Triebes äußert. Vielmehr stellt sie, und hier zeigt sich die Analogie zu Nietzsche deutlich, gleichfalls eine Quelle schöpferischen Schaffens dar:

„Der Gegensatz hatte zuerst geheißen: Sexual- und Ichtrieb, in späterer Wendung der Theorie lautet er: Eros und Todes- oder Destruktionstrieb. Die partielle Ableitung der Kunst, Religion, sozialer Ordnung von der Mitwirkung sexueller Triebkräfte wurde als eine Erniedrigung der höchsten Kulturgüter hingestellt und mit Emphase verkündet, daß der Mensch noch andere Interessen habe als immer nur sexuelle.“ (Freud, GW XIV, S.105)

Eros und Thanatos stehen als bestimmende Triebe des Menschen für dessen Bemühen, die Diskontinuität in eine mögliche Kontinuität zu transferieren. So charakterisiert Georges Bataille die „heilige Erotik“ als „Verschmelzung der Wesen mit einem Jenseits der unmittelbaren Realität“. Der Liebesakt wird bei ihm zum Opferritual, in dem „der weibliche Partner in der Erotik als das Opfer, der männliche als der Opferer“ bezeichnet werden kann. In der sexuellen Begierde offenbart sich für Bataille gleichzeitig die „Faszination des Todes“, zum Ziel der Erotik wird stets die Auflösung von „Formen des sozialen, geregelten Lebens“. Zentral in Batailles Beschreibung der „Verwandtschaft von Fortpflanzung und Tod“ ist das Motiv der Verschwendung, denn „[n]immt man das menschliche Leben im ganzen, so trachtet es bis zur Angst nach der Verschwendung“ (vgl. Bataille 1982, S.17f.; S.56). Auch von Baudrillard wird in provokativer Weise der Zusammenhang zwischen Tod und Eros formuliert. Mit Freud benennt er die kulturelle Triebsublimierung als langen „Umweg zum Tode“. Für ihn dirigiert der Todestrieb „die Kultur als ein grausames Überich“ und „die Lebenskräfte schreiben sich im Wiederholungszwang ein“. Bezogen auf unsere Kultur handelt es sich seiner Meinung nach um „ein Unternehmen des Todes, das versucht, den Tod abzuschaffen und deshalb Tod über Tod bringt“. Die Verschiebung der Tabuisierung des Todes zur Sexualisierung des Todes erscheint für Baudrillard offensichtlich, der Tod wird zum sexualisierten Tod, der Sexus zum todbringenden Sexus. Er stellt die These auf, daß sich ausgehend von der sexuellen Revolution der sechziger Jahre das Tabu der Sexualität vollends zum Tabu des Todes verschoben habe, zuvor bemühte sich die historische Gesellschaft noch „Sexus und Tod zu trennen und die Befreiung des einen gegen das andere auszuspielen“, was letztlich einer „Neutralisierung von beiden“ entspricht (vgl. Baudrillard 1991, S.240; S.292).

18.3.2 Der entgrenzte Körper: Sehnsucht nach Unsterblichkeit

Bereits im Futurismus zeigte sich neben der kulturellen Verherrlichung des technischen Fortschritts und der Geschwindigkeit deutlich die Idealisierung der physischen Kraft und Unsterblichkeit im Bild des jugendlichen Soldatenkämpfers und der Menschmaschine, des neuen Kentauren. Der „neue Mensch“ wird bis in die Gegenwart hinein immer wieder neu thematisiert und variiert.⁵⁵⁹ Es liegt jedoch in der Natur des Menschen, daß sich der physische Körper nicht in dem Maße und Tempo wandeln kann wie seine künstlerischen und imaginären Abbilder. Vom Übermenschen Nietzsches zum „überreizten Menschen“ der Gegenwart verlief die Entwicklung, deren finaler Höhepunkt noch aussteht. Statt der „großen Gesundheit“ kann heute die Diagnose einer Überreizung und Kolonisierung des Körpers durch seine künstliche Umwelt – die Technosphäre – gestellt werden. Paradox erscheint der gleichzeitig ablaufende Prozeß eines Verschwindens des Körpers durch die Beschleunigungsprozesse der Technologie bei zunehmender Forcierung eines Schönheits- und Jugendlichkeitskultes des Körpers. Das Motiv der Haßliebe zum Körper zieht sich hierbei durch die gesamte Moderne und Postmoderne. Körperverherrlichung und Körperverachtung drücken beide jedoch eine Nähe des Subjekts zum Körper aus. Das dem zweiten Kapitel vorangestellte Zitat „Man kann vom Körper nicht loskommen“ hat somit auch für die Gegenwart, die von Auflösungs- und Transformationsprozessen gekennzeichnet ist, ungemindert Gültigkeit. Adorno und Horkheimer, von denen das Zitat stammt, hatten in ihrer analytischen Auseinandersetzung mit dem Körper die Greuelthaten der Nationalsozialisten unmittelbar vor Augen. Die Idee eines Norm- und Idealkörpers – wie sie im Faschismus in ihrer schlimmsten Form propagiert wurde – mit ihrem Gegenpol dem defizitären, nicht verwertbaren, da nicht funktionsfähigen Körper wurde jedoch (zum Leidwesen) nicht aufgegeben. Das Bild des perfekten Körpers und mit ihm die Negation des Todes sind in der Postmoderne ausgeprägter und sublimer denn je vorhanden. Der Mensch der Gegenwart ist die bislang künstlichste und am meisten entfremdete Variante seiner Spezies. Analog zu den Bourdieuschen Kapitalsorten – dem ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapital – kommt dem Körper als biologisches Kapital eine große Bedeutung zu.⁵⁶⁰ Der lebendige Körper wird mit seiner Funktionsfähigkeit gleichgesetzt, der biologische Tod mit dem Ende des funktionsfähigen Körpers. Im Streben nach einer optimalen Ausnutzung der biologischen Ressource Körper haben kranke und deformierte als nicht genormte Körper keinen Platz mehr. In dem von Verzweiflung gekennzeichneten

⁵⁵⁹ Vgl. besonders Kap. 3.5, Kap. 4.1 und Kap. 5.7.

⁵⁶⁰ Vgl. Kap. 2.2.

Überleben wird der Tod tabuisiert und ausgewiesen. Jean Baudrillard spricht gar vom Verwesungsverbot und dem Prozeß einer zunehmenden Ästhetisierung des Todes. Das Phänomen des Ausschlusses des Todes spiegelt sich gerade im Jugendlichkeitswahn der Gegenwart wider. In der nachmodernen Gesellschaft bleibt der Tod irreversibel tabuisiert und aus der Gemeinschaft ausgeschlossen.

Körpermodellierung und Körperinszenierungen, wie sie besonders in expressiven Jugendkulturen wie der Techno-Culture zu finden sind, zeigen stets gesamtgesellschaftliche Entwicklungen an. Dem Jugendkörper der Raver kommt eine Stellvertreterfunktion zu: Der junge, gesunde Körper hat in der Gegenwartsgesellschaft den höchsten Tauschwert, jeder will möglichst lange jung sein oder so aussehen und einen funktionierenden Körper besitzen. Der bewußt in Szene gesetzte Körper jugendkulturell orientierter Jugendlicher wird zu einem prägenden Teil inszenierter Alltagskunst auf der „Bühne des Sichtbaren“. Expressive Jugendstile werden, wie es Jürgen Zinnecker ausdrückt, zu einem bedeutsamen „Beispiel für Spezialisierung und Delegierung körperbezogener Ausdrucksformen“, ihre Vertreter lassen sich als „hochspezialisierte Alltagskünstler“ und als „Teilhaber an einem körpernahen Kunsthandwerk“ begreifen. (Zinnecker 1987, S.361) Die perfekt inszenierte Körperästhetik der Raver verweist auf individuelle wie kollektive Prozesse im Umgang mit dem Körper. *Techno Art* impliziert computer-animierte Körperabbilder im Film und im Netzwerk der Elektronik, mediale wie reale Körperinszenierungen im Tanz ersetzen soziale und kommunikative Begegnung. So ist die Techno-Culture im Hinblick auf Indizien der diagnostizierten Körperauflösung und gegenteilig in der Betonung der Körperlichkeit auf ein gleichzeitiges rückwärtsgewandtes Festhalten am Körper deutbar. Jugendkulturen der Gegenwart lassen sich in ihrer signifikanten Betonung der Körperlichkeit letztlich in ihrer Gesamtheit als eine Weigerung der Entmaterialisierung bezeichnen. Ob Hooligans, Skins, Raver oder Heavy Metal-Fans, die Körperbetonung erscheint signifikant. Wilfried Breyvogel bezeichnet in diesem Sinne die gegenwärtigen Jugendkulturen als „Verlangsamter“ des Prozesses der Beschleunigung (vgl. Breyvogel 1999, S.61f.). Die in unserer Gegenwartskultur auffindbare Gleichzeitigkeit von Körperfeindlichkeit und Renaissance der Körperaufmerksamkeit verweist so in der Tendenz auf ein und dasselbe Phänomen, unsere Gesellschaft befindet sich zunehmend mehr in einem „Prozeß der Entkörperlichung“, der sich gleichfalls dadurch äußert, daß dem Körper zuviel oder zuwenig Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Entlang dem Aufbrechen der Grenze zwischen Körper und Technik bzw. Maschine verläuft die in dieser Arbeit aufgezeigte Entwicklung im 20. Jahrhundert. Die

Möglichkeiten, die Maschine und Technik offerieren, werden in Medizin, Wissenschaft und Kunst dankbar aufgegriffen, um den von Natur aus begrenzten und trägen Körper zu überwinden, Körperauflösung erscheint hier in der Variante der Körperüberwindung. Der Körper wird durch Stimulantien, Elektronik und High Tech der Transplantationstechnik kolonisiert, er wird mit Drogen, denaturierten Lebensmitteln, Medikamenten und plastischer Chirurgie seiner Fähigkeit, ein Unikat, ein „individuelles“ Subjekt zu sein, beraubt. Körpermodellierung, technologische Nahrungsmittel, Drogen – wie die synthetischen Drogen Ecstasy oder Kristall – „designen“ den postmodernen Menschen nicht nur von außen, sondern auch von innen. Food-Design, Drogen-Design, Körper-Design, es gibt nichts, was gegenwärtig nicht machbar wäre. Gleichzeitig wird jeder für seine Gesundheit und seinen Körper selbst verantwortlich. Der Wunsch nach einer Neumodellierung des (traditionellen) Körpers kann dahingehend interpretiert werden, daß sich der Mensch aus seiner Endlichkeit zu befreien sucht, für den postmodernen Menschen heißt es damit weniger zu leben als maximal zu überleben. Statt des gesunden Körpers finden sich in der Gegenwartskultur Gesundheitsideologie und eine künstliche Überreizung des Körpers, mit der Bewußtseins- und Wahrnehmungsänderungen einhergehen. Die Begrenzung des Körpers wird aufgehoben, der Körper bekommt zunehmend eine austauschbare Struktur. Erzeugt durch die Prozesse der Beschleunigung läßt sich parallel dazu eine Wechselwirkung zwischen elektronischen Medien und Körper- wie Subjektauflösung konstatieren. Der territoriale Körper verliert seine Begrenzung, der Mensch wird analog zu den leblosen Objekten in Zeichen zerlegt wie beschleunigt. Für Autoren wie Virilio befindet sich der beschleunigte und überreizte Mensch letztlich auf dem Weg zum „seelenlosen Körper“, denn in der Postmoderne hat sich die Begrenzung des Körpers neu verschoben, die Grenze verläuft nun zwischen dem lebenden Körper und den „unbeseelten Dingen“. Durch die Metamorphose des sterblichen Menschen zur göttlichen und unsterblichen Maschine soll – gemäß der futuristischen Idee – die Endlichkeit des physischen Körpers unwiderruflich überwunden werden. Die futuristische Vision ist für unsere Gegenwartsgesellschaft mit ihren biotechnologischen Möglichkeiten längst in erreichbare Nähe gerückt. Der jahrhundertealte menschliche Traum vom künstlichen Menschen, von der perfekten, fehlerlosen *Menschmaschine* oder vom *Maschinenmenschen* erscheint schier greifbar. Biotechniker experimentieren mit menschlichen Embryozellen, um aus deren Stammzellen Transplantationsorgane zu züchten, Gentechnologen erforschen im Rahmen der Genkartierung das perfekte Erbgut, so daß mittlerweile Bioethik-Kommissionen einberufen werden, um zu entscheiden, was im Rahmen der Gentechnologie im Einzelfall durchgeführt werden darf und was nicht. Wer kann oder

soll darüber urteilen, was für ein Kind das Beste ist – die Eltern, Ärzte, Politiker oder Philosophen? Nach Ansicht des Karlsruher Philosophen und Nietzsche-Rezipienten Peter Sloterdijk muß die zeitgenössische Philosophie im technologischen Diskurs Stellung beziehen. Der Begriff der Anthropotechnik, den Sloterdijk im Rahmen seiner Elmau-Rede mit dem bezeichnenden Titel *Regeln für den Menschenpark*⁵⁶¹ einführte, verweist auf diese künftige Aufgabe der philosophischen Anthropologie. Sloterdijk sieht nach einem Durchgang durch die Geschichte des Humanismus Friedrich Nietzsche als denjenigen an, der mit seiner These des „Menschen als Züchter des Menschen“ den Humanismus-Rahmen endgültig sprengen sollte. Der Diskurs über den Menschen als ein zu zähmendes Wesen erhält mit Nietzsche eine neue Dimension – die des Menschen als einer zu züchtenden Spezies. Für Sloterdijk lautet die zentrale Frage im gentechnologischen Zeitalter, auf das unsere Gegenwartsgesellschaft in großen Schritten zusteuert, wie mit der neuen Anthropotechnologie umgegangen werden soll und inwieweit das Dilemma der „Menschenzüchtung“ und „Menschenzüchtung“ überhaupt gelöst werden kann:

„Es genügt, sich klarzumachen, daß die nächsten langen Zeitspannen für die Menschheit Perioden der gattungspolitischen Entscheidung sein werden. In ihnen wird sich zeigen, ob es der Menschheit oder ihren kulturellen Hauptfraktionen gelingt, zumindest wirkungsvolle Verfahren der Selbstzähmung auf den Weg zu bringen. [...] Ob aber die langfristige Entwicklung auch zu einer genetischen Reform der Gattungseigenschaften führen wird – ob eine künftige Anthropotechnologie bis zu einer expliziten Merkmalsspaltung vordringt; ob die Menschheit gattungsweltweit eine Umstellung vom Geburtenfatalismus zur optionalen Geburt und zur pränatalen Selektion vollziehen können – dies sind Fragen, in denen sich, wie auch immer verschwommen und nicht geheuer, der evolutionäre Horizont vor uns zu lichten beginnt.“ (Sloterdijk 1999, S.18)

Für Sloterdijk erscheint es unabdingbar, daß der anthropologische Diskurs der Gegenwart den Diskurs über „Menschenzüchtung“ unter den Vorgaben der Biowissenschaften, die die Anthropotechniken ermöglichen, mit einschließen und sich die philosophische Anthropologie dieser künftigen Aufgabe widmen muß, denn es gehöre „zur Signatur der *humanitas*, daß Menschen vor Probleme gestellt werden, die für Menschen zu schwer sind, ohne daß sie sich vornehmen könnten, sie ihrer Schwere wegen unangefast zu lassen.“ (ebd., Hervorhebung im Original) Die Medienreaktion und der Intellektuellenstreit, der auf die Elmau-Rede erfolgte, auf Sloterdijks lautes Nachdenken über die neue Verantwortlichkeit in einem biotechnologischen Zeitalter, das menschliche Selektion ermöglicht, zeigt, daß wir schlichtweg noch keine Antworten auf diese Fragen haben.

⁵⁶¹ Peter Sloterdijk: Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus – die Elmauer Rede. In: Die Zeit Nr. 38 vom 16.09.1999. [Http://www.archiv.ZEIT.de](http://www.archiv.ZEIT.de).

18.3.3 Der neue Mensch: Die Menschmaschine

Nietzsche prägte die Idee des Übermenschen im *Zarathustra*, Sigmund Freud die Formulierung vom „Mensch als Prothesengott“, das Verhältnis von Mensch und künstlicher Prothese wird fortan die Subjekttheorie des gesamten 20. Jahrhunderts beschäftigen. Bereits René Descartes Trennung zwischen Geist und Körper, das mechanistische Menschenbild, die Auffassung einer Zweiteilung, die in Naturwissenschaft, der Biologie und in der Medizin bis in die Gegenwart fortwirkt, geht vom Menschen als einem Automaten aus.⁵⁶² Die Verbindung zwischen Mensch und Maschine befindet sich nunmehr in der nachmodernen Gesellschaft auf dem Weg zur Perfektion. Die Idee des künstlichen Maschinenmenschen wurde vom 18./19.Jahrhundert an über die Futuristen, Kubisten, Dadaisten und Surrealisten bis in die Gegenwart hinein mit Faszination bedacht und immer wieder neu variiert. Während die Futuristen das Bild des „mechanischen Menschen“, ausgehend von der damals innovativen Prothesentechnologie, vor Augen hatten, sind wir gegenwärtig an einem ganz anderen Punkt der Erweiterung des Körpers angelangt. Organische und unorganische Ersatzteile können zur Reparatur des Körpers verwandt werden, Innovationen in Medizin, Biologie, Physik und Elektronik führten im Laufe vergangener Dekaden dazu, daß das Äußere und das Innere jedes Lebewesens verändert werden kann. Es handelt sich hierbei um Manipulationsprozesse wie um Modifikationen in der Sinneswahrnehmung, die das Subjekt vor neue Voraussetzungen stellen, denn noch nie war der zukünftige „Automatenmensch“ so greifbar wie gegenwärtig. Der Mensch wird zum Mittelpunkt des postindustriellen Designs, im Schnittpunkt des gegenwärtigen Wissenschaftsinteresses steht, wie Paul Virilio ausführlich in seinen Arbeiten aufzeigt, weniger die Erforschung der „Grenzenlosigkeit des unendlich Großen eines beliebigen Planeten oder des Weltraums“ als vielmehr die Entdeckung des „unendlich Kleinen unserer Eingeweide und Zellen, aus denen sich die lebendige Materie unserer Organe zusammensetzt.“ (Virilio 1994, S.109) Der Wortführer der Futuristen, Emilio Filippo Tommaso Marinetti, sehnte bereits 1912 im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur*⁵⁶³ die Ankunft der neuen Ära herbei, der Epoche des unsterblichen Automatenmenschen. Im „Reich der Maschinen“ sollte die „Schöpfung des mechanischen Menschen mit Ersatzteilen“ vorbereitet werden, die Geburt eines neuen Menschen, jenseits „vom Todesgedanken [...] und folglich auch vom Tode“. (Marinetti 1912, S.288) Marinetti, der sich auf Nietzsches Ideal des

⁵⁶² Vgl. Kap. 2.3.

⁵⁶³ Marinetti, F.T.: Technisches Manifest der futuristischen Literatur (1912). In: Schmidt-Bergmann, H.: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S.282-288.

Übermenschen, bezieht, führt in *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine*⁵⁶⁴ weiter aus, wie sich die futuristische Mensch-Maschine-Symbiose seiner Vorstellung nach ausgestalten wird:

„Es gilt daher, die unmittelbar bevorstehende Identifikation des Menschen mit der Maschine vorzubereiten, indem man einen ununterbrochenen Austausch von Intuition, Rhythmus, Instinkt und metallischer Disziplin erleichtert und vollendet, wovon die Mehrheit noch keinerlei Begriff hat und nur die erleuchtetsten Köpfe etwas ahnen. [...] Wir glauben an die Möglichkeit einer unabsehbaren Zahl menschlicher Verwandlungen und erklären in vollem Ernst, daß im Fleisch des Menschen Flügel schlafen. Wenn es dem Menschen möglich sein wird, seinen Willen in der Weise Gestalt annehmen zu lassen, daß er sich außerhalb seiner wie zu einem immensen, unsichtbaren Arm verlängere, werden Traum und Begehren, heute nichts als leere Worte, souverän über den gebändigten Raum und die gezähmte Zeit herrschen. Der für eine allgegenwärtige Geschwindigkeit geschaffene a-humane und mechanische Typus wird natürlich grausam, allgegenwärtig und kampfbereit sein. Er wird mit überraschenden Organen ausgestattet sein, angepaßt an die Erfordernisse einer Umwelt voller unablässiger Erschütterungen.“ (Marinetti ohne Jahr, S.108)

Die futuristische Inkarnation des neuen Menschen war der „a-humane Mensch“, eine Kampfmaschine, ein Prototyp des funktionierenden Menschen, der multiplizierbar, damit beliebig herstellbar und erneuerbar sein sollte und damit die „Tragödie des Alters“ nicht mehr kennen würde. Die futuristische Fiktion des ewig jungen und schönen Körpers, der nicht altern muß, nimmt vieles von dem vorweg, was am Ende des Jahrhunderts keine Utopie mehr darstellt. Gentechnologie und Experimente mit Klonung bei Tieren lassen die Vision der Futuristen, einen perfekten multiplizierbaren Menschen herzustellen, zum postmodernen Horrorszenario werden. Die Klonung entspricht dem letzten Stadion der Körpermodellierung, das Individuum wird reproduzierbar und weniger denn je ein Original – einen Bezug den Walter Benjamin bereits in den dreißiger Jahren in seinem Buch *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* herstellte –. Statt einer „radikalen Andersheit“ wird den Menschen, um es mit Baudrillards Worten zu sagen, nur eine „Hölle des Gleichen“ erwarten. Für Jean Baudrillard ist eine Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine bereits heute gänzlich hinfällig. Er beschreibt mit dem Moment der Affektiertheit Technik und Automation gleichwie die Subjekthaftigkeit in der Postmoderne (vgl. Baudrillard 1992, S.196). Das gegenwärtige Verhältnis von Mensch und Maschine wird durch Zeichen bestimmt, die Künstlichkeit wird zum bestimmenden Moment der Postmoderne.

Die Futuristen hatten in ihrer Vorstellung einer Mensch-Technik-Synergie noch deutlich das Modell einer mechanischen Gliederpuppe vor Augen, sie dachten an eine Integration mechanischer Ersatzteile und „an die Übertragung stählerner Organe, an die sperrigen Prothesen der damaligen Technologie, in denen die Körper

⁵⁶⁴ Marinetti, F.T.: *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine* (ohne Jahr). In: Schmidt-Bergmann, H.: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hamburg 1993, S.107-110.

verschwanden.“ (Virilio 1986, S.75) Der Ansatz der Erweiterung des Körpers durch mechanische Prothesen ist in den letzten Jahrzehnten längst überholt sowie durch die Form elektronischer und organischer Ersatzteile ergänzt worden. Die Manipulation und die Modellierung des Körpers findet in der Postmoderne nun auch von innen statt. Als neu gegenüber bisherigen Epochen benennt Virilio das Phänomen, daß Technologie, die sich bislang außerhalb des menschlichen Körpers befand, nunmehr als fremdes Material in den Körper integriert werden kann. Um jedoch kein Mißverständnis aufkommen zu lassen, Virilio bestreitet nicht die Funktionalität eines Herzschrittmachers oder die einer Arm- oder Beinprothese, vielmehr analysiert er kritisch den Wunsch, die innere Welt des Körpers als eines der letzten großen Mysterien zu erkunden, um sie beherrschen zu können. Die Körpermodellierung durch Technologie wird in der gegenwärtigen Medizin zunehmend perfektioniert, der lebende Körper kann mit diversen Varianten stimulierender Techniken besiedelt werden. Der begrenzte Körper beginnt sich durch die innovative Transplantationstechnik – von Virilio als neue Revolution der nachindustriellen Gesellschaft gesehen – und durch permanente innere und äußere Stimulantien aufzulösen. Der lebende Körper wird mit künstlicher Technologie bevölkert, der Mensch der technokratischen Gesellschaft der Gegenwart befindet sich damit nicht nur im „rasenden Stillstand“ und im Zustand einer permanenten Überreizung, sondern ist auch dabei, jede Individualität zu verlieren. Organtransplantationen, Mikrochirurgie, Gentechnologie und Klon-Technik stehen als Beispiele für den durch Technologiefortschritt bedingten Wandel des Körperbildes. Dem neuen Kentauren der Futuristen entspricht hierbei die postmoderne Idee des kybernetischen Automaten wie des Cyborgs. M. Kline und M. Clynes stellen in ihrem 1961 erschienenen Aufsatz *Drugs, Space and Cybernetics: Evolution to Cyborg* diesen als den neuen Prototyp einer Integration von Maschinen in den Menschenkörper dar. Das Projekt *Cyborg – cybernetic organ* – entspricht hierbei den postmodernen Vorstellungen einer Fusion von Mensch und Technologie, kybernetische Automaten als Roboter Maschinen, die Sinnesorgane besitzen und somit flexibel auf ihre Umwelt reagieren können. Der vollkommene, künstliche Automat wird zum unsterblichen Abbild seines sterblichen und damit unvollkommenen Vorbildes, der Automat wird zum Spiegelbild erhoben. So sieht Peter Gendolla – anknüpfend an Jacques Lacan – im Roboter den postmodernen Adam, den Gott als sein Abbild erschaffen hat:

„Die Herstellung Adams, des naturgetreuen Abbilds des Menschen, erscheint als Effekt einer in ihrer Funktionsweise permanent bleibenden Phase der Ich-werdung, die Lacan das ‚Spiegelstadium‘ genannt hat. Hier identifiziert der noch allen äußeren und inneren Regungen ausgelieferte Körper sich mit seinem Spiegelbild.“ (Gendolla in: Kamper/Wulf 1982, S.172f.)

Der „Körper-Automat“ wird zum Kristallisationspunkt der Postmoderne, die Grenze zwischen Leben und Tod wird in einer weiteren evolutiven Entwicklung des menschlichen Körpers verändert. Mit einer Veränderung der Körpervorstellung korrespondiert eine Veränderung der Todesvorstellung, wie sie unsere Gesellschaft in den letzten Jahrhunderten ereilte. In der Metamorphose des sterblichen Menschen zur göttlichen und unsterblichen Maschine soll die Endlichkeit des Menschen überwunden werden, der neue Mensch soll unsterblich sein. Diese Entwicklung läßt sich nicht mehr zurückdrehen, auch hat der technologische Fortschritt noch lange keinen Endpunkt erreicht. Zukünftige Szenarien lassen sich nur annäherungsweise simulieren, Entwicklungen, die – je nach Standpunkt – als Positiv- oder Negativutopie beschrieben werden können.

18.3.4 Körperaflösung in der postmodernen Kunst

Die Beziehung zwischen Technologie und Kunst stellt ein Kontinuum dar. An literarischen Klassikern aus dem 19. und 20. Jahrhundert wie Mary Wollstonecraft-Shellys *Frankenstein*, George Orwells *1984* und Aldous Huxleys *Schöne neue Welt* läßt sich wie an Manifesten der Futuristen und der surrealistischen Auseinandersetzung mit Gliederpuppen bis hin zur postmodernen Aktionskunst des Cyberkünstlers Stelarc aufzeigen, daß die Imagination des technisch Machbaren wie des (vorläufigen) Endpunktes der Mensch-Maschine-Synergie auf der Ebene der Kunst einen großen Faszinationsgehalt beinhaltet.

Bereits in der Avantgardekunst der Moderne wird der fragmentierte Körper zu einem zentralen Motiv. Vor allem die Surrealisten Ernst, Magritte, de Chirico, Miró, Masson, Duchamp, Bellmer und Man Ray, aber auch die Dadaisten Hausmann, Höch und Grosz und die Futuristen setzten sich thematisch mit Puppen, Gliederpuppen und Varianten eines Mensch-Maschine-Wesens auseinander.⁵⁶⁵ Erst recht wird in der postmodernen Kunst an der Schwelle zum dritten Millennium die Auflösung des Körpers zum bestimmenden Thema, etwa in der Videokunst von Tony Oursler, Joan Pueyo und Kerstin Geisler oder der photographischen Kunst von Laurie Simmons und Cindy Sherman, um hier nur einige zu nennen.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Vgl. Kap. 6.4 und Kap. 7.5.

⁵⁶⁶ Der Katalog zur Ausstellung *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts* gibt einen Überblick über die gegenwärtige künstlerische Auseinandersetzung mit Körper, Körperlichkeit und Identität. Auffällig ist auch hier die Tendenz, nicht mehr den ganzen Körper darzustellen. Vgl. Zweite, A./Krystof, D./Spieler, R. (Hg.): *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung. Köln 2000.

Photographien als imaginierte Bilder, Imagination hier verstanden in der Doppelfunktion der Erschaffung neuer Bilder und dem Festhalten, der Erinnerung des Alten, stellen den Rahmen für Cindy Shermans Arbeiten dar. Das photographische Bild befindet sich hierbei stets im Kreislauf von Produktion und Reproduktion, dem Zyklus von Leben und Tod. Die in New York lebende amerikanische Photographin wurde durch narzißtische Selbstinszenierungsphotographie, durch ihre *History Portraits*⁵⁶⁷, in denen sie durch ihre Verfremdungstechnik an das *Détournement* der Situationisten anknüpft, und durch Photographien figürlicher Konstruktionen aus Prothesen und künstlichen Gliedern bekannt. Shermans Körperbilder knüpfen direkt an die surrealistischen Gliederpuppen an, etwa an Max Ernsts Frauen-Collage *Die Anatomie* aus dem Jahr 1921 und an Bellmers zahlreiche Varianten der *Poupée*⁵⁶⁸. Shermans Arbeiten, so etwa die Werkreihe *Sex Pictures*, die Anfang der neunziger Jahre entstand und sich der Konstruktion imaginerter Körper aus Kunststoffteilen widmet, erzeugen eine bedrückende Atmosphäre aus Kitsch, Ekel und voyeuristischer Faszination. Shermans Darstellung des zerstückelten Körpers will bewußt an Formen erotischer Körperdarstellungen aus der Werbung erinnern. Die weibliche Plastikpuppe liegt verstümmelt und nackt vor dem Betrachtenden, sie wirkt – trotz photographischer Vermittlung – wie ein „realer Körper“, der den Betrachter jedoch eher anzumahnen scheint, als bei ihm ein Begehren auszulösen.

Karlheinz Lüdeking geht in seinem Essay *Vom konstruierten zum liquiden Körper*⁵⁶⁹ in einer Analyse des Einsatzes von Puppen in der modernen und postmodernen Kunst auf Wandel und Kontinuität in deren Bedeutung ein. So spürt der Beobachter in der Kunst einer Sherman nach Lüdeking

„[...] nichts mehr von der optimistischen Maxime der Moderne, man müsse alles erst einmal durch eine radikale Analyse in seine elementaren Bestandteile zerlegen, um daraus dann das Neue und Bessere zu bauen. [...] Puppen sind, anders als Skulpturen, immer dazu da, daß man sich an ihnen vergreift. Sie sind Spielzeug, Objekte heftiger Liebkosungen und härtester Bestrafungen. Sie müssen herhalten, wo echte Menschen nicht verfügbar sind. Seit Urzeiten benutzt man Puppen für rituelle Handlungen, bei Opferzeremonien, beim Totenkult. Auch ihre sexuelle Verwendung hat eine lange Tradition. In der Nachfolge des legendären Pygmalion schaffen sich Männer, denen wirkliche Frauen unvollkommen und widerspenstig scheinen, immer wieder künstlichen Ersatz, mit dem sie machen können, was sie wollen. Ihre Puppen ermutigen sie zu mancherlei geheimen Spielen. Dies gilt auch für ihre virtuellen Nachfolgerinnen.“ (Lüdeking 1999, S.220)

⁵⁶⁷ Berühmte Porträtdarstellungen werden hierbei mit falscher Nase, Bart, schwangerem Bauch oder Brüsten bedacht.

⁵⁶⁸ Vgl. Kap. 7.

⁵⁶⁹ Lüdeking, K.: Vom konstruierten zum liquiden Körper. In: Müller-Tamm, P./Sykora, K. (Hg.): Puppen – Körper – Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1999, S.219-247.

Wird die Fragmentierung des Körpers in der Photokunst Cindy Shermans von der Künstlerin eher kritisch diagnostiziert und dem Betrachtenden regelrecht vorgeführt, so wird in der Performancekunst des australischen Cyberkünstlers Stelarc der Verlust der „alten“ Körperlichkeit durchweg positiv, mehr noch euphorisch begrüßt. Der Australier Stelios Arcadius, der sich Stelarc nennt, ist der derzeit berühmteste Cyberkünstler. Seit nunmehr knapp dreißig Jahren setzt sich Stelarc in einer Körper- und Performancekunst mit der „programmatischen Trennung von Bewußtsein und Leib“ auseinander und nimmt in seinem künstlerischen Ansatz in signifikanter Weise die Vision des zukünftigen Menschen vorweg. Stelarc demonstriert in seinen Experimenten eindrücklich, daß er die Physiologie des Menschen für überholt hält. Das Subjekt solle nicht länger Gefangener im eigenen begrenzten Körper sein, die Auflösung der Begrenzung müsse seiner Ansicht nach mit allen – auch schmerzhaften Mitteln – erfolgen. So schreckt er in seinen Performances nicht davor zurück, sich selbst im Dienste einer höheren künstlerischen Mission schwere körperliche Schmerzen zuzufügen. Im Jahr 1979 läßt sich Stelarc für ein Kunstprojekt

„[...] drei Tage lang mit zugenähten Augenlidern und Lippen zwischen zwei Bretter klemmen. Sinn der Übung eine Körpererfahrung der anderen Art. Das Problem waren nicht die Nähte, sondern – wie der mit einem speziellen Humor ausgestattete Künstler zu Protokoll gibt –, daß es so schwierig war zu gähnen‘. 1985 läßt sich Stelarc einen Satz Edelsteinhaken durch Rücken und Schenkel ziehen, um – aufgehängt und hochgezogen – nackt über Kopenhagen zu schweben. Ein Erlebnis von absoluter Ruhe: im Ohr nur das leise Säuseln des Windes durch die Drahtseile und das Knarren der eigenen Haut.“ (DIE ZEIT, Nr.1, 30.12.1998, S.35)

Seit einigen Jahren macht er mit zunehmend ausgefallenen künstlerischen Selbstversuchen Furore. Seine Körperkunst bezieht gleichfalls die postmoderne Multimedia aktiv mit ein, Stelarc nennt seine Experimente beispielsweise *Robot Arm*, *Out of Action* oder *Fractal Flesh*. Bei einer Performance im Pariser *Centre Pompidou* wird sein unbekleideter Körper von Kopf bis Fuß mit Elektroden verkabelt, um sich einem (abermals schmerzhaften) Lebendversuch zu unterziehen:

„Was das Publikum nicht sehen kann: Der Mann hat sich bei lebendigem Leib ins Internet geschaltet und wartet darauf, daß ihm seine Mitarbeiter von drei verschiedenen Kontinenten aus massive Stromstöße verpassen. Wenig später zucken die Glieder des Mannes nach den fremden Befehlen durch die Luft. ‚Faszinierende Augenblicke. Bewegungen ganz ohne Wunsch und Erinnerung.‘ So der Proband nach der schmerzhaften Vorstellung.“ (ebd.)

Stellten sich die Futuristen den neuen Kentauren als eine ihrer Zeit gemäßen Mensch-Maschine-Synergie vor, wird er heute weniger als mechanische denn als elektronische Menschmaschine imaginiert und von Stelarc verkörpert. Anstelle mechanischer Ersatzteile integriert der Cyberkünstler Elektroden in seinen Körper, er will als Menschmaschine mit neuen Medien wie dem Internet vollständig

verschmelzen. Stelarc, der eine Ehrenprofessur für „Kunst und Robotik“ an der University of Pittsburgh in den USA besitzt, steht für das postmoderne Subjekt, das bedingungslos die technologische Entwicklung nicht nur begrüßt, sondern auch enthusiastisch in sein Leben integriert. Der Australier ist somit nicht nur Vorbote der kommenden Zukunft, sondern als postmoderner Körperkünstler im Rahmen eines cleveren Marketingkonzeptes darüber hinaus auch für Werbezwecke für jene Industriezweige, die sich dem technologischen Fortschritt widmen, verwertbar. Sterlacs gewöhnungsbedürftige postmoderne Ästhetik wird von ihm selbst als konsequente Anwendung der Theorie der Dekonstruktion auf der Ebene des Körpers verstanden. Der Körper wird zur austauschbaren Struktur, eine „Architektur des Körpers“, die es zu verändern gilt. Die „Struktur der Physiologie“ kann nicht nur, sie muß sogar verändert werden, um mit der Entwicklung der postmodernen Technologie mithalten zu können, denn so Stelarc: „Die einzige Möglichkeit, unser Bewußtsein von der Welt wieder ins rechte Lot zu bringen, besteht darin, die Architektur des Körpers zu verändern.“ (Stelarc zit. n. Virilio 1994, S.121f.) Sterlac stellt somit den Inbegriff des überreizten Menschen dar, der mit seiner Beherrschung des Instrumentes Körper die Körperüberreizung eines Michael Jackson um Längen in den Schatten stellt. Stelarc nimmt die Zukunftsvisionen eines schwerelosen Körpers vorweg, die Verknüpfung des Menschen mit technischen Prothesen und Technologie wird bei ihm nicht nur als eine mögliche, sondern darüber hinaus als eine notwendige und lustvolle dargestellt.

„Auf Grund gewisser Handlungen, Reflexe, plötzlicher Anzeichen von Nervosität wird die Polizei von ihr überwachte Gäste des Surrealismus verdächtigen.“ (Louis Aragon)

19. Zur Motivgleichheit in Avantgarde und Jugendkultur

Die veränderte Realität des beginnenden 20. Jahrhunderts leitete einen kulturellen Wandel ein, der bis in die Gegenwart hinein andauert. Zunehmende Technologisierung, Industrialisierung, Verstädterung, Massenproduktion, aber auch neue wissenschaftliche Erkenntnisse wie die Relativitätstheorie von Albert Einstein oder die Psychoanalyse von Sigmund Freud trugen dazu bei, daß die bisher gültigen Werte und Vorstellungen, die seit der Renaissance Gültigkeit hatten, zerbrachen. Der Erste Weltkrieg wurde der erste „industrielle Krieg“; die Maschine zum Symbol für Technologie und technischen Fortschritt. Die veränderten Wahrnehmungsvoraussetzungen artikulierten sich deutlich in der damaligen zeitgenössischen Kunst, die europäische Avantgarde entstand als Ausdruck des kulturellen Wandlungsprozesses. Simultaneität, Geschwindigkeits-, Kriegs- und Technikverherrlichung wurden die bestimmenden Aspekte im Futurismus, während die Dadaisten mit ihren ästhetischen Provokationen vor allen Dingen die Verachtung der Kriegsmaschinerie artikulierten. Die Surrealisten forderten die Dominanz des Unbewußten, das seinen Ausdruck im automatischen Schreiben und anderen automatischen Verfahren fand, suchten die Nähe der *Surréalité* in ihrem Drogen- und Alkoholkonsum und ihrer erotischen Aktivität, während sich sodann die Lettristen – wie die vorangegangenen Dadaisten – stärker als nihilistische gegenkünstlerische Bewegung darstellen lassen. Die lettristische Gruppe agierte in der Variante eines gelebten Existentialismus zwischen den Polen Rausch, Wahnsinn und frühem Tod, indessen die späteren Situationisten sich intensiv mit den subversiven Varianten einer Maschinen- und Technologienutzung auseinandersetzten. Ähnlich wie die Futuristen und die Techno-Künstler der Gegenwart wollten sie die Maschine für ihre kulturellen Zwecke nutzen.

In der vorliegenden kulturvergleichenden Studie untersuchten wir ausgehend von der These, daß Körper, Maschine und Tod die bestimmenden Motive im 20. Jahrhundert darstellen und ihnen in der Moderne und Postmoderne eine große kulturelle Bedeutung zukommt, die kulturelle und jugendkulturelle Auseinandersetzung mit diesen Topoi. Die Motivgleichheit künstlerischer Avantgarde und Jugendkultur ist hierbei deutlich geworden. Die Auseinandersetzung mit den Themen des 20. Jahrhunderts verläuft hierbei auf vielfältige symbolische, bewußte und unbewußte Weise in den (jugend-)kulturellen Bewegungen. Trotz voneinan-

der abweichenden kulturellen, politischen und historischen Voraussetzungen können die Bewegungen miteinander verglichen werden, sie führen im Kern analoge Auseinandersetzungen. Die hier getroffene Auswahl avantgardistischer Künstlergruppen versteht sich als exemplarische. Es gab und gibt in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zahlreiche Künstler, die sich thematisch mit Körperauflösung und Tod, der Mensch-Maschine-Symbiose etc. auseinandersetzten, die hier nicht thematisiert wurden. Der Tod als künstlerisches Thema wurde gleichfalls nur marginal behandelt, ein chronologischer Abriß konnte und sollte hier nicht geleistet werden. Beispielfür einen wegweisenden Künstler, der sich mit dem Thema Tod in Biographie und Werk auseinandersetzte, soll hier Joseph Beuys mit seinen Performanceaktionen erwähnt werden.

Stützen wir uns auf die Ergebnisse dieser Arbeit, ist das Dionysische, das Nietzsches Kulturbegriff beschreibt, in der Avantgardekultur und in der Jugendkultur des 20. Jahrhunderts auffindbar, wenngleich in unterschiedlichen Formen und Ausprägungen. Die Auseinandersetzung der Avantgardisten mit dem Rest eines vorhandenen Naturhaften oder Leiblichen läßt sich deutlich ablesen an der Faszination der Gewalt, der Sexualität, der Exzesse und der Suche nach der Bedeutung des Unbewußten. Auch bei der Jugendkultur Techno zeigt sich im Wunsch nach individueller Tanzekstase im Kollektiv der berauschten Tanzenden der Schimmer des Dionysischen, obschon dieser überlagert wird von Prozessen der Mediatisierung, des Konsums und der Vermassung. Die Trivialisierung der Kunst, die gegenwärtig besonders deutlich hervortritt, ist jedoch bereits zur Zeit der modernen Avantgarde kein neues Phänomen mehr, vielmehr ist gerade im Konflikt zwischen Massenkultur und Avantgardekultur eine Ursache für deren Genese zu sehen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts bezog der Prozeß der Industrialisierung den gesamten Kunst- und Kulturbereich mit ein. Interessant erscheint die Beziehung zwischen der Vermassung und dem Symbolischen, wie sie sich an der kulturellen Entwicklung aufzeigen läßt. Im Hinblick auf unseren Kulturvergleich lassen sich zwei Tendenzen erkennen, zum einen deutet sich die Beziehung zwischen Vermassung und dem Symbolischen bereits in der frühen Avantgarde an, die Avantgardekunst des frühen 20. Jahrhunderts kann somit bereits als Vorzeichen der Begrenztheit des Kulturellen und der Öffnung des Symbolischen gedeutet werden. Zum anderen fällt in der Analyse der Avantgardekulturen die verzweifelte Suche nach dem wahren Ich, nach dem wahren Selbst, nach dem Triebhaften, dem Unbestimmten, dem Naturhaften, dem Dionysischen Nietzsches oder dem Leib, wie ihn Merleau-Ponty sieht, auf, in einer Zeit, in der sich Industrialisierung und beginnende Massenkultur bereits zunehmend durchsetzten und von weiten Teilen der Gesellschaft

akzeptiert wurden, ohne diese in Frage zu stellen. Tendenzen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits deutlich sind, haben sich im Laufe der letzten Jahrzehnte in großem Tempo ausgebreitet und alles Kulturelle miteinbezogen. Für die Gegenwartskultur, und dies macht gerade die Jugendkultur Techno deutlich, ist es schier unmöglich, nicht an der Medien- und Massenkultur zu partizipieren, dem Prozeß der Mediatisierung zu entrinnen.

In der Analyse der Jugendkultur stand die Auseinandersetzung mit signifikanten Stilelementen, die den Bezug zu den Motiven Technik, Körper, Tod deutlich machen, im Mittelpunkt. Die kulturelle Bedeutung von Maschine und Technologie für die spezifischen Jugendkulturen wurde beleuchtet, das Verhältnis zu Körperlichkeit und Sexualität ausführlich interpretiert. Es ging in dieser vergleichenden Studie um den spezifischen Körperausdruck, die stilbestimmte Artikulation in körperlicher Aktivität, die Körpererfahrung im Tanz, im Sport oder auf dem Motorrad und um das Verhältnis von Körper und Mode – bis hin zu Eingriffen in den Körper wie Tätowierung, Piercing und Branding. Eine Auseinandersetzung mit Todesvorstellungen in Jugendkulturen wie dem Gothic-Stil und der Ästhetik der (Selbst-) Zerstörung wie sie im Punkstil inszeniert wird sowie dem (Selbst-) Aggressionspotential gewaltbereiter Jugendsubkulturen ist in der aktuellen Jugendforschung bereits an anderer Stelle erfolgt und wurde deshalb hier nicht explizit behandelt. Die Geschichte der Jugendkultur führt von der Wiederaneignung des Körpers im Tanz nach dem Zweiten Weltkrieg bis hin zum Techno, als einem der maßgeblichen Jugend-Stile der Gegenwart. Der Zusammenhang zwischen körperlicher Geschwindigkeitserfahrung, Maschine und Tod wird im Rocker-Stil gleichwie in der postmodernen Techno-Culture besonders deutlich. Die charakteristischen Stilmerkmale der Techno-Culture sind neben Kleidung und Drogen die elektronische Musik und der Tanz. Techno kann als postmoderne Körper-, Tanz-, und Maschinenkultur gedeutet werden. Die Raver der Techno-Culture als ästhetischer Gemeinschaft und extrem körperbetonter Jugendkultur bei gleichzeitiger Inszenierung des Künstlichen repräsentieren den Prototyp der Postmoderne. Am Ende des 20. Jahrhunderts finden in der Struktur der Techno-Culture alle hier aufgezeigten Entwicklungen einen vorläufigen Kristallisationspunkt. Techno als postmoderne Jugendkultur setzt sich in besonders auffälliger Weise mit den Motiven Geschwindigkeit, Wiederholung, Dekonstruktion, Technologieverherrlichung und der Sehnsucht nach Unendlichkeit auseinander. Techno heißt Maschinenmusik in Reinform, Techno-Musik impliziert per definitionem Wiederholungsstruktur, eine monotone gleichförmige Rhythmik, permanente Wiederholung von Motiven und Strukturen. Auch der Rave als Dauertanz beruht auf dem Wiederho-

lungsprinzip. Freuds philosophischer Todestrieb kann in der Interpretation genauso herangezogen werden wie Virilios Diagnose einer Körper- und Subjektauflösung durch die Geschwindigkeit. Mit der Auflösung der Einheit von Raum und Zeit korrespondiert der Verlust des materiellen Körpers in der Informations-, Kommunikations- und Simulationsgesellschaft. Der Körperkult der Techno-Culture stellt sich jedoch in der Komplexität einer Zwittererscheinung dar. Körperbilder und -projektionen spielen in der Techno-Culture eine signifikante Rolle. So kann die Telepräsenz der Techno-Stars und aller wichtigen Raves, die stundenlang auf Musiksendern wie VIVA und MTV übertragen werden, als Verweis auf die Überflüssigkeit des präsenten Körpers gesehen werden. Gleichzeitig wird in der Körperverherrlichung der Raver – den Bemühungen um einen erotischen Body und eine coole Selbstinszenierung – eine Gegenbewegung, das Festhalten am „realen“ Körper deutlich. Somit erscheint die Techno-Culture als Paradoxon, da sie gleichzeitig die Geschwindigkeit in Form der schnellen Musik und postmoderner Technologie verherrlicht, durch technische wie chemische Verstärker den Körper entgrenzt als auch in ihrer extremen Körperbetonung am Körper festhält und damit doch gerade für die Ambiguität der Gegenwart steht. Beschleunigung, Verausgabung und Übersteigerung stellen jene Rahmenbedingungen dar, innerhalb deren die Techno-Culture agiert, in ihr artikulieren sich – wenn auch unbewußt – motivisch Narzißmus, die Dualität von Eros und Thanatos sowie die Verbindung zwischen Tod und Wiederholung.

Die Postmoderne hat die in der Moderne angelegten Auflösungsprozesse in aller Radikalität fortgesetzt, die bislang unumstößliche Existenz von Realität wie Körper- und Subjektgrenzen kompromißlos in Frage gestellt. Dabei ist es gleichgültig, ob der Wandlungsprozeß auf der Ebene des Subjekts nun negativ als Auflösung, Dekonstruktion bzw. Verschwinden des Subjekts oder positiv als Freisetzung oder Individualisierungsprozeß bezeichnet wird, gemeinsam ist diesen Charakterisierungen, daß sie die Auflösung einer festen, einheitlichen Konstruktion beschreiben und damit auf die Gleichzeitigkeit einer offenen, konfusen, brüchigen Subjektconstitution bei inhärentem Zerfall verweisen. Identität wird – um an die Terminologie der Techno-Culture anzuknüpfen – gesampelt, Identität kann nur im permanent ablaufenden Identitätssampling geschaffen werden. Damit zeigt sich die Ästhetik der Dekonstruktion sowohl auf methodischer Ebene – Collage, Montage und Sampling stehen als Methoden der Dekonstruktion – als auch auf der subjekttheoretischen Ebene, im Sinne einer Fragmentierung des Selbst. Der zerstückelten Wirklichkeit entspricht der zerstückelte Körper und das zerstückelte Subjekt, anstelle greifbarer Unitäten finden sich facettenreiche Samplings.

„Das Fehlen eines Zukunftsbildes als Fortsetzung dieser Welt macht jede aufbauende, konstruktive Auffassung ihrer Aufgabe unmöglich.“ (Constant)

20. Zur Aufgabe der Kulturpädagogik und Jugendforschung

In der postmodernen Jugendkultur der Techno-Culture zeigt sich das Prinzip der Dekonstruktion auf verschiedenen Ebenen. Die Auflösung von Identität und Subjektzentrierung, die Dekonstruktion des Subjekts, die in der Techno-Culture besonders deutlich hervortritt, bezeichnet hierbei einen für die Gesellschaft allgemein kennzeichnenden Prozeß und verweist seismographisch auf zukünftige Entwicklungen. Deutlich wird auch, daß eine anthropologische Betrachtung des Menschen für das 21. Jahrhundert einer neuen wie zeitkritischen Sichtweise bedarf, die Frage „Was ist der Mensch, wohin will er?“ muß von neuem gestellt und beantwortet werden. Das Potential, das sich in den Möglichkeiten der postmodernen Informationsgesellschaft verbirgt, ist komplexer Natur, die Rückwirkung auf das Subjekt kann bislang nur erahnt werden, mit den neuen Technologien wird die Menschheit abermals vor neue Verantwortlichkeiten gestellt. Der Erfahrungsverlust, der bereits in den Schriften von Theodor Adorno, Georg Simmel, Arnold Gehlen u.a. für die Moderne diagnostiziert wurde, hat sich in der Postmoderne zu einem Verlust von Realität, zu einem generellen Wirklichkeitsverlust ausgestaltet. Das, was die Medien als Realität vermitteln, wird von den Konsumenten als solche akzeptiert. Unbestritten ist eine imaginierte künstliche Realität farbenfroher, aufregender als die „echte“, gleich ob es sich um eine Traumrealität, Surrealität oder eine mediale Realität handelt.

Autoren wie Paul Virilio und Jean Baudrillard stellen die Prozesse der Beschleunigung und der Simulation, der Aufhebung aller bisher gültigen Grenzen, in ihrer Komplexität und als Krisis des Subjekts dar. Der Prozeß der Beschleunigung bezieht sich hierbei sowohl auf die Beschleunigung durch Maschinen, Transportmittel etc. als auch auf die beschleunigte Zirkulation der Zeichen durch postmoderne Kommunikationstechnologie. Für Virilio besteht die Verbindung zwischen Geschwindigkeit und Tod auf vielen Ebenen, Realitäts-, Subjekt- und Körperauflösung sind für ihn letztlich alle auf das Phänomen der Geschwindigkeit zurückzuführen. Der Schnelligkeit der Technologie kann eine Bio- und Technik-Ethik, sofern sie denn überhaupt gewünscht wird, zeitlich nur hinterherhinken, denn kaum daß „eine Maschine auf der Welt ist, gehört sie nicht mehr zu dem was fehlt. Sobald sie läuft, gehört sie schon nicht mehr zu dem was kommt und ist überholt.“ (Virilio 1986, S.107) Durch den technischen Fortschritt entsteht eine

künstliche Umwelt, in der die Unterschiede zwischen Natur und Kultur oder Realität und Utopie bis zur Unkenntlichkeit verwischen. Die Technologie macht den Übergangsritus und den Zustand der Entregelung zur Dauererscheinung, führt zur Beschleunigung des Menschen und dem gleichzeitigen Wunsch nach Selbsthaftigkeit in der Bewegung. Aus der industriellen Umwelt aus Stahl und Beton wurde die künstliche Umwelt medialer Bilderübertragung, die Zirkulation der Zeichen. Postmoderne Kommunikationstechnologie wie das Internet ermöglichen eine schnelle Kommunikation über weite Entfernungen, die ohne sie nicht durchführbar wäre, sie erlauben einen direkten Zugriff auf Information zu jedem Thema, dienen gleichsam als Nachrichten-, Kontakt- und Kommunikationsmedium. Für das Individuum in der Postmoderne hat sich der soziale und subjektive Weltbezug durch den Einzug der Technologie in den Alltag auf diese Weise in weiten Teilen grundlegend geändert. Durch neue und alte Massenmedien werden die Grenzen zwischen Realität und Fiktion zunehmend verschoben, das Bewußtsein – wenn es denn je eine einheitliche Struktur gab – zunehmend fragmentiert. Wir leben in unterschiedlichen Erfahrungsräumen, in verschiedenen Alltagssegmenten, die Erfahrungswelt wird kontinuierlich abstrakt oder verschwindet völlig.

Die skizzierten Prozesse werden zukünftig nicht verschwinden oder abgeschlossen sein, sondern gegenteilig noch schneller und noch simultaner verlaufen als bisher. Kinder und Jugendliche müssen sich in immer anonymen werdenden (realen) Sozialzusammenhängen (Patchwork-Familie, Großstadtalltag etc.) bei gleichzeitig immer intimer werdenden (virtuellen) Kontakten zurechtfinden (in Chat-Groups kann ungeniert wie unzensiert alles diskutiert werden). Inwieweit die psychosoziale Entwicklung eines Kindes durch Erziehungs- und Sozialisationsinflüsse positiv verlaufen wird, ist nur schwer vorhersehbar. Sicher ist aber, daß ein für das Subjekt befriedigender Bildungs-, Ausbildungs- und Beziehungsverlauf durch die beschriebenen gesamtgesellschaftlichen Veränderungen in Zukunft (noch) schwieriger sein wird. Hier soll kein Horrorszenario von computersüchtigen und bindungslosen Kindern und Jugendlichen beschrieben werden. Dennoch muß sich gerade die Erziehungswissenschaft mit den positiven wie negativen Wirkungen der Technologieentwicklung und des Technologieeinsatzes auseinandersetzen, damit es gelingen kann, neue Medien als (sinnvolle) Ergänzung der Erfahrungswelt und nicht anstelle dieser in Sozialisations- und Erziehungsprozesse zu integrieren. Die virtuelle Realität als eine Realitätsform ohne den physischen Körper stellt das Subjekt vor neue Aufgaben. Somit müssen sich ebenfalls Schule wie Hochschule in bezug auf ihre Zielsetzung neu auseinandersetzen, die Inhalte einer Erziehungswissenschaft und Kulturarbeit müssen neu bedacht werden. Die Anforderung einer Wissens-, Informations- oder Simulationsgesellschaft – wie

auch immer die Aspekte der Postmoderne benannt werden können – erfordern einen Prozeß des Umdenkens. Es geht damit auch um eine Neubestimmung der Jugend- und Jugendkulturforschung an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Eine sinnvolle Interpretation gegenwärtiger Jugendkultur und jugendkultureller Phänomene muß stets auf der Ausgangsbasis einer umfassenden Kultur-, Gesellschafts- wie Subjekttheorie erfolgen. Auch wenn vieles bekannt ist, läßt wiederum die Neukombination interpretativer Versatzstücke eine weiterführende Analog-schlußbildung zu. Da Motive jugendlichen Handelns außerhalb des Rationalen liegen, bedarf es in der Forschung einer fundierten Auseinandersetzung mit der Subjekttheorie, um Handlungs- und Subjektebene adäquat aufeinander zu beziehen, ein Ansatz, der in der gegenwärtigen Jugend- und Jugendkulturforschung bislang nur wenig vertreten wird.

Literaturverzeichnis

- Abels, H.:** Jugend vor der Moderne. Soziologische und psychologische Theorien des 20. Jahrhunderts. Opladen 1993.
- Adorno, Th. W.:** Dissonanzen in der verwalteten Welt. Göttingen 1956.
- Adorno, Th. W.:** Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. Die Kunst und die Künste. Berlin 1967.
- Adorno, Th. W.:** Ästhetische Theorie (1970). Frankfurt 1998.
- Adorno, Th. W.:** Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt/Main 1981.
- Allerbeck K./Hoag, W.:** Jugend ohne Zukunft? München 1985.
- Altvater, E./Mahnkopf, B.:** Grenzen der Globalisierung. Münster 1996.
- Altwegg, J./Schmidt, A.:** Französische Denker der Gegenwart. München 1988.
- Ander, H./Snaauwaert, D. (Hg.):** Claude Cahun. Bilder. Katalog zur Ausstellung Claude Cahun - Selbstdarstellungen. München 1997.
- Andersch, A. (Hg.):** Europäische Avantgarde. Frankfurt/Main 1949.
- Anfang, G.:** Ist denn das noch Musik? In: Medien und Erziehung. Heft 4/1995, S.209-211.
- Anthony, G.:** Sommer der Liebe. Linden 1982.
- Anz, P./Walder, P.:** Techno. Zürich 1995.
- Apollinaire, G.:** Les Mamelles de Tirésias - Die Brüste des Tiresias (1918). Stuttgart 1987.
- Apollonio, U. (Hg.):** Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918. Köln 1972.
- Aragon, L.** Theater/Roman. Ausgewählte Werke. Berlin 1978.
- Aragon, L.:** Der Pariser Bauer (1926). Frankfurt/Main 1996.
- Arendt, H.:** Elemente und Ursprünge der totalen Herrschaft (1951). München/Zürich 1986.
- Aschheim, St. E.:** Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults. Stuttgart und Weimar 2000.
- Atteslander, P.:** Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin/New York 1991.
- Baacke, D.:** Beat - die sprachlose Opposition. München 1970.
- Baacke, D.:** Jugend und Subkultur. München 1972.
- Baacke, D./Heitmeyer, W.:** Neue Widersprüche. Jugendliche in den achtziger Jahren. Weinheim/München 1985.
- Baacke, D./Frank, A. (Hg.):** Am Ende - Postmodern. Weinheim und München 1985.

- Baacke, D.:** Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung. Weinheim 1987.
- Baacke, D./Ferchhoff, W. (Hg.):** Von den Jugendsubkulturen zu den Jugendkulturen: Der Abschied vom traditionellen Jugendsubkulturkonzept. In: Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen. Heft 2/1995.
- Baacke, D./Heitmeyer, W. (Hg.):** Neue Widersprüche. Jugendliche in den achtziger Jahren. Weinheim und München 1985.
- Baacke, D./Frank, G./Radde, M.:** Jugendliche im Sog der Medien: Medienwelten Jugendlicher und Gesellschaft. Opladen 1989.
- Baacke, D.:** Medienwelten sind Ausdruckswelten. Zu neuen Wahrnehmungsformen, insbesondere bei Kindern und Jugendlichen. In: GMK-Rundbrief, Nr. 36/1994, S.3-16.
- Baader, J.:** Trinken Sie die Milch der Milchstraße. Texte und Taten des Oberdada. Hg. von Karl Riha. Hamburg/Zürich 1990.
- Baaren, Th. P.:** Selbst die Götter tanzen. Sinn und Formen des Tanzes in Kultur und Religion. Gütersloh 1964.
- Bade, P.:** Femme Fatale. Images of evil and fascinating women. USA 1979.
- Baethge, M. u.a.:** Jugend: Arbeit und Identität. Lebensperspektiven und Interesse-orientierungen von Jugendlichen. Opladen 1988.
- Baker, J./Bouillon, J.:** Ausgerechnet Bananen! Bern/München 1976.
- Ball, H.:** Die Flucht aus der Zeit (1927). München 1957.
- Bardeleben, H.:** Abschied von der sexuellen Revolution: Liebe und Sexualität der ‚Nach-68er-Generation‘ in Zeiten von Aids. Berlin 1995.
- Barnes, D.:** Nachtgewächs (1936). Frankfurt/Main 1993.
- Barnes, R.:** MODS! London 1979.
- Barta, I. u.a. (Hg.):** Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Berlin 1987.
- Barthes, R.:** Die Mythen des Alltags (1957). Frankfurt/Main 1970.
- Barthes, R.:** Roland Barthes. Paris 1975.
- Barthes, R.:** Die Sprache der Mode (1967). Frankfurt/Main 1985.
- Barthes, R.:** Das Reich der Zeichen (1970). Frankfurt/Main 1981.
- Bast, Ch.:** Weibliche Autonomie und Identität - Untersuchungen über die Probleme von Mädchenerziehung heute. Dissertation. Ohne Ortsangabe 1988.
- Bataille, G.:** Der heilige Eros (1957). Darmstadt/Neuwied 1982.
- Bataille, G.:** Das Blau des Himmels (1957). München 1990.
- Bataille, G.:** Das theoretische Werk. Band 1. Die Aufhebung der Ökonomie. Der Begriff der Verausgabung (1967). München 1975.
- Bataille, G.:** Wiedergutmachung an Nietzsche (1970). München 1999.

- Bataille, G.:** Das obszöne Werk. Die Geschichte des Auges. Madame Edwards. Meine Mutter. Der Kleine. Der Tote. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Baudelaire, Ch.:** Sämtliche Werke/Briefe. Band 4. München 1975.
- Baudelaire, Ch.:** Die Blumen des Bösen (1857). Göttingen 1987.
- Baudelaire, Ch.:** Die künstlichen Paradiese. Die Dichtung vom Haschisch (1858). Zürich 1988.
- Baudrillard, J.:** Das System der Dinge (1968). Frankfurt/Main 1991.
- Baudrillard, J.:** Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. Berlin 1978.
- Baudrillard, J.:** Oublier Foucault. München 1978.
- Baudrillard, J.:** Vom zeremoniellen zum geklonten Körper: der Einbruch des Obszönen. In: Kamper; D./Wulf, Ch. (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt/Main 1982, S.350-362.
- Baudrillard, J.:** Die göttliche Linke. München 1986.
- Baudrillard, J.:** Amerika. München 1987.
- Baudrillard, J.:** Der symbolische Tausch und der Tod (1976). München 1991.
- Baudrillard, J.:** Transparenz des Bösen (1978). Berlin 1992.
- Baudrillard, J.:** Von der Verführung. München 1992.
- Baudrillard, J.:** Die Illusion und die Virtualität. Wabern-Bern 1994.
- Baumann, J./Müller, E./Vogt, S. (Hg.):** Kritische Theorie und Poststrukturalismus. Theoretische Lockerungsübungen. Hamburg 1999.
- Baumann, Z.:** Unbehagen in der Postmoderne. Hamburg 1999.
- Baumgart, R./Eichener, V.:** Norbert Elias zur Einführung. Hamburg 1997.
- Baumgarth, Ch.:** Geschichte des Futurismus. Reinbek bei Hamburg 1966.
- Bayerl, G./Weber, W. (Hg.):** Sozialgeschichte der Technik. Münster 1998.
- Beck, U.:** Jenseits von Stand und Klasse, in: Kreckel, R (Hg.): Soziale Ungleichheiten. Sonderband 2 der Sozialen Welt. Göttingen 1983.
- Beck, U.:** Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt/Main 1986.
- Beck, U. (Hg.):** Kinder der Freiheit. Frankfurt/Main 1997.
- Beck, U./Beck-Gernsheim, E.:** Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften. Frankfurt 1994.
- Beck-Gernsheim, E.:** Vom „Dasein für andere“ zum Anspruch auf ein Stück „eigenes Leben“. In: Soziale Welt. Heft 3/1983.
- Becker, H.:** Aussenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens. Ohne Ortsangabe 1981.
- Becker, H./Eigenbrodt, J./May, M.:** Pfadfinderheim, Teestube, Straßenleben. Jugendliche Cliques und ihre Sozialräume. Frankfurt/Main 1984.

- Behne, K.-E./Kleinen, G./de-la-Motte-Haber, H. (Hg.):** Musikpsychologie. Empirische Forschungen - Ästhetische Experimente. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Band 3/1986.
- Behrens, R.:** Ton - Klang - Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur. Mainz 1998.
- Bell, D.:** Die Zukunft der westlichen Welt. Frankfurt/Main 1975.
- Bell, D.:** Die nachindustrielle Gesellschaft. Frankfurt/Main - New York 1985.
- Bellindra u.a. (Hg.):** Das Geheimnis des unglaublichen Comte de Lautréamont. Berlin 1982.
- Benjamin, W.:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Frankfurt/Main 1979.
- Benl, A.:** Eine Situation schaffen, die jede Umkehr unmöglich macht. Guy Debord und die Situationistische Internationale. In: Baumann, J./Müller, E./Vogt, S. (Hg.): Kritische Theorie und Poststrukturalismus. Theoretische Lockerungsübungen. Hamburg 1999, S.63-77.
- Benstock, S.:** Women of the Left Bank: Paris 1900-1940. Austin/USA 1986.
- Berger, C.:** Techno. Wien 1994.
- Berger, P. A.:** Klassen und Klassifikationen. Zur neuen Unübersichtlichkeit in der soziologischen Ungleichheitsdiskussion. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. 39. Jahrgang/Nummer 1.
- Berger, P. L./Luckmann, Th.:** Die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt/Main 1990.
- Berger, P. L./Berger, B./Kellner, H.:** Das Unbehagen in der Modernität. Frankfurt/Main/New York 1994.
- Berliner Geschichtswerkstatt e.V. (Hg.):** Vom Lagerfeuer zur Musikbox. Jugendkulturen 1900-1960. Berlin 1985.
- Berrisch, A.:** Hieroglyphen der Transzendenz. Mythos und Bewußtsein im New Age.
- Bierling, R.:** Die Tränen der Revolution: Die 68er zwanzig Jahre danach. Berlin 1988.
- Billeter, F./Wyss, B.:** Bildfälle. Beobachtungen zwischen Utopie und Sinnverlust. Zürich 1990.
- Bittner, G.:** Psychoanalyse und soziale Erziehung. München 1972.
- Blask, F./Fuchs-Gamböck, M.:** Techno - Eine Generation in Exstase. München 1995.
- Blöcker, G.:** Die neuen Wirklichkeiten. Linien und Profile der modernen Literatur. Berlin 1957.
- Bodensohn, A.:** Provokation des Narren. Frankfurt/Main 1972.

- Böhme, F.:** Tanzkunst. Dessau 1926
- Böhme, H.:** Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition. In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin 1989, S.144-181.
- Böpple, F./Knüfer, R.:** Generation XTC. Techno und Ekstase. Berlin 1996.
- Bohnsack, R.:** Generation, Milieu und Geschlecht. Ergebnisse aus Gruppendiskussionen mit Jugendlichen. Opladen 1989.
- Bohnsack, R.:** Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung. Opladen 1991.
- Bohnsack, R.:** Auf der Suche nach habitueller Übereinstimmung. Peergroups: Cliques, Hooligans und Rockgruppen als Gegenstand rekonstruktiver Sozialforschung. In: Krüger, H.-H./Marotzki, W. (Hg.): Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung - Studien zur Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung. Band 6. Opladen 1995.
- Bohnsack, R./Loos, P./Schäffer, B./Städter, K./Wild, B.:** Die Suche nach Gemeinschaft und die Gewalt der Gruppe. Hooligans, Musikgruppen und andere Jugendcliques im Vergleich. Opladen 1995.
- Bolz, N.:** Chaos und Simulation. München 1992.
- Bondy, C./Braden, J./Cohen, R./Eyferth, K.:** Jugendliche stören die Ordnung. Bericht und Stellungnahme zu den Halbstarkenkrawallen. Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für Jugendpflege und Jugendfürsorge. Band 1. München 1957.
- Bourdieu, P.:** Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/Main 1974.
- Bourdieu, P.:** Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft. Frankfurt/Main 1976.
- Bourdieu, P.:** Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (1979). Frankfurt/Main 1996.
- Bourdieu, P.:** Soziologische Fragen (1980). Frankfurt/Main 1993.
- Brackert, H./Wefelmeyer, F. (Hg.):** Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1990.
- Brake, M.:** Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Frankfurt/Main 1981.
- Brandt, S.:** Bravo! & Bum Bum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus. Eine vergleichende Untersuchung. Frankfurt/Main 1995.
- Brednich, R./Schmitt, H. (Hg.):** Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur. Münster 1997.

- Brehmer, I.:** Die Konstruktion von Geschlechterbeziehungen in der feministischen Forschung und ihre Konsequenzen für die pädagogischen Zielvorstellungen. In: Glumpler, E. (Hg.): Erträge der Frauenforschung für die Lehrerbildung. Bad Heilbrunn 1993.
- Breton, A.:** Nadja (1928). Pfullingen 1960.
- Breton, A.:** Die Manifeste des Surrealismus (1924-1953). Reinbek bei Hamburg 1996.
- Breuer, H.:** Techno, Tekkno, Textasy. Berlin 1994.
- Breyvogel, W. (Hg.):** Autonomie und Widerstand. Zur Theorie und Geschichte des Jugendprotestes. Essen 1983.
- Breyvogel, W. (Hg.):** Großstadtkultur und soziale Segmentierung: Gewalterfahrung durch staatliches Nicht-Handeln? In: Heitmeyer, W./Möller, K./Sünker, H. (Hg.): Jugend - Staat - Gewalt. Weinheim und München 1988, S.159-175.
- Breyvogel, W. (Hg.):** Pädagogische Jugendforschung. Opladen 1989.
- Breyvogel, W.:** Das Subjekt in der Simulationsgesellschaft – Simulation und Stadt. In: Helsper, W. (Hg.): Jugend zwischen Moderne und Postmoderne. Opladen 1991.
- Breyvogel, W.:** Jugendliche Gewaltbereitschaft. Subjektive Fragmentierung, Gewalt-Lust und die Gesellschaft als städtisch-medialer Erfahrungsraum. In: Ders.: Lust auf Randalen. Jugendliche Gewalt gegen Fremde. Bonn 1993, S.11-34.
- Breyvogel, W. (Hg.):** Stadt, Jugendkulturen und Kriminalität. Bonn 1998.
- Breyvogel, W.:** Jugendkultur – Sozialität und magischer Kosmos. In: Loccumer Protokolle. Evangelische Akademie Loccum (Hg.): Dokumentation der Ernst Cassirer-Tagung vom 10. bis 12. Juli 1998. Loccum 1999, S.49-62.
- Breyvogel, W./Krüger, H.-H. (Hg.):** Land der Hoffnung – Land der Krise. Jugendkulturen im Ruhrgebiet 1900-1987. Bonn/Berlin 1987.
- Brinkmann, R. (Hg.):** Avantgarde, Jazz, Pop: Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität. Mainz 1978.
- Brose, H.-G./Hildenbrand, B. (Hg.):** Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende. Opladen 1988.
- Brunkhorst, H.:** Der entzauberte Intellektuelle. Über die neue Beliebigkeit des Denkens. Hamburg 1990.
- Bucher, W./Pohl, K. (Hg.):** Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert. Darmstadt 1986.
- Bürger, C./Bürger P.:** Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Frankfurt/Main 1987.

- Bürger, P.:** Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur (1971). Frankfurt/Main 1996.
- Bürger, P.:** Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main 1974.
- Bürger, P. (Hg.):** Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie. Frankfurt/Main 1978.
- Bürger, P.:** Prosa der Moderne. Frankfurt/Main 1992.
- Bürger, P.:** Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Frankfurt/Main 1998.
- Bürger, P.:** Das Verschwinden des Subjekts - eine postmoderne Utopie? In: Zweite, A./Krystof, D./Spieler, R. (Hg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung. Köln 2000, S.51-59.
- Büsser, M./Ullmaier, J./Schütze, F. (Hg.):** Testcard Nr. 1. Thema: Pop und De-struktion. Oppenheim 1995.
- Büsser, M.:** Szenen, Stile, Lebensgefühle. Vom Punker bis zum Feierabendraver. In: Erziehung und Wissenschaft. 2/1996, S.6-11.
- Büsser, M.:** Antipop. Testcard Nr. 2. Mainz 1998.
- Bunker, N. v.:** Die Tickerlady. Mein Leben in der Technoszene. Frankfurt/Main 1998.
- Buñuel, L.:** Mein letzter Seufzer (1982). Frankfurt/Main und Berlin 1994.
- Burroughs, W. S.:** Band 1. Junkie. Auf der Suche nach Yage. Naked Lunch. Nova Express. Frankfurt/Main, ohne Jahresangabe.
- Burroughs, W. S.:** Exterminator! Virginia 1979.
- Burroughs, W. S.:** Der Job: Gespräche mit Daniel Odier. Frankfurt/Main und Berlin 1986.
- Burroughs, W. S.:** Die Zerschneide-Methode. In: Riese, U.: Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA. Leipzig 1993.
- Buschkühle, C.-P.:** Dada - Kunst in der Revolte: eine existenzphilosophische Analyse des Dadaismus. Essen 1985.
- Butkus, G. (Hg.):** Die Beatles und ich. Bielefeld 1995
- Calvesi, M.:** Der Futurismus. Kunst und Leben. Köln 1987.
- Cassirer, E.:** Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt 1959.
- Cassirer, E.:** Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis (1923, 1925, 1929). Darmstadt 1973-75.
- Cassirer, E.:** Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur (1944). Frankfurt/Main 1990.
- Cattepoel, J.:** Der Anarchismus. Gestalten, Geschichte, Probleme. München 1979.
- Chavtik, K.:** Strukturalismus und Avantgarde. München 1970.

- Clarke, J./Cohen, P. u.a.:** Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt/Main 1979.
- Collin, M./Godfrey, J.:** Im Rausch der Sinne. Ecstasy-Kultur und Acid House. Wien 1998.
- Combe, A./Helsper, W. (Hg.):** Hermeneutische Jugendforschung. Opladen 1991.
- Cossart, A.:** (Anti-) Mode. (... Beatniks, Hippies, Punks, Hip Hopper...). Ohne Ortsangabe 1995 (Edition Voco).
- Cottingham, L.:** Betrachtungen zu Claude Cahun. In: Ander, H./Snauwaert, D. (Hg.): Claude Cahun. Bilder. Katalog zur Ausstellung Claude Cahun - Selbstdarstellungen. München 1997, S.19-29.
- Coupland, D.:** Generation X. Geschichten für eine immer schneller werdende Kultur. München 1991.
- Cousto, H.:** Vom Urkult zur Kultur. Drogen und Techno. Solothurn/Schweiz 1996.
- Cremer, G.:** Die Subkultur der Rocker, Erscheinungsform und Selbstdarstellung. Pfaffenweiler 1991.
- Curt, P.:** Friedrich Nietzsche. Biographie in drei Bänden. München 1978/79.
- Czikszenmihalyi, M.:** Das Flow-Erlebnis. Stuttgart 1991.
- Czikszenmihalyi, M.:** Flow. Das Geheimnis des Glücks. Stuttgart 1992.
- Dalí, S.:** So wird man Dalí. München 1981.
- Danto, A. C.:** Nietzsche als Philosoph. München 1998.
- Debord, G.:** Rapport zur Konstruktion von Situationen (1957). Hamburg 1980.
- Debord, G.:** Die Gesellschaft des Spektakels (1967). Hamburg 1978a.
- Debord, G.:** The Society of the Spectacle (1967). New York 1994.
- Debord, G.:** Die wirkliche Spaltung in der Internationale. Düsseldorf 1973.
- Debord, G.:** Gegen den Film. Filmskripte (1964). Hamburg 1978b.
- Debord, G.:** In girum imus nocte et consumimur igni. Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt (1978). Berlin 1985.
- Debord, G.:** Panegyrikus. Erster Band (1989). Berlin 1997.
- Deleuze, G.:** Differenz und Wiederholung (1968). München 1997.
- Deleuze, G.:** Foucault. Frankfurt/Main 1987.
- Deleuze, G./Guattari, F.:** Rhizom. Berlin 1976
- Derrida, J.:** Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/Main 1976.
- Derrida, J.:** Positionen. Wien 1986.
- Derrida, J.:** Rundgänge der Philosophie (1972). Wien 1999.
- Derwey, J.:** Kunst als Erfahrung (1934). Frankfurt/Main 1980.
- Descartes, R.:** Meditationen über die Erste Philosophie (1641). Stuttgart 1985.

- Dickmeis, C.:** Die Entwicklung von individuellen Werthaltungen im Jugendalter. Münster 1997.
- Die Gestalten (Hg.):** Localizer 1.0 - The Techno House Book. Berlin 1995
- Die Gestalten (Hg.):** Technoart. Localizer 1.1. Berlin 1996.
- Diederichsen, D./Hebdige, D./Marx, O.-D.:** Schocker - Stile und Moden der Subkultur. Hamburg 1983.
- Diefenbach, K.:** Wegwerfhymnen für die Ewigkeit. Techno im Kontext der Diskussion über Nazirock, Jugendkultur und rechten Mainstream. In: Medien und Erziehung. Nr. 4/1993.
- Dimitru, P.:** Die Transmoderne. Zur Situation des Romans. Frankfurt/Main 1985.
- Douglas, M.:** Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Frankfurt/Main 1981.
- Dracklé, D. (Hg.):** Jung und wild. Zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend. Berlin/Hamburg 1996.
- Dreitzel, H. P.:** Körperkontrolle und Affektverdrängung. In: Integrative Therapie, 2-3/1981. S.179-196.
- Dreßen, W./Kunzelmann, D./Siepmann, E. (Hg.):** Nilpferd des höllischen Urwalds. Spuren in eine unbekannte Stadt. Situationisten - Gruppe SPUR - Kommune I. Berlin 1991.
- Drewes, R.:** Identität. Der Versuch einer integrativen Neufassung eines psychologischen Konstruktes. Münster 1993.
- Dreyfus, H. L./Rabinow, P.:** Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Frankfurt/Main 1987.
- Du Bois-Reymond, M./Oechsle, M. (Hg.):** Neue Jugendbiographie? Opladen 1991.
- Duchamp, M.:** Übrigens sterben immer die anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950. Museum Ludwig Köln: Ausstellungskatalog. Köln 1988.
- Duerr, H.-P.:** Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Frankfurt/Main 1988.
- Duplessis, Y.:** Der Surrealismus (1950). Berlin 1992.
- Duwe, W.:** Die Kunst und ihr Anti. Von Dada bis heute. Berlin 1967.
- Eagleton, T.:** Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart/Weimar 1984.
- Eagleton, T.:** Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar 1994.
- Ecarius, J./Löw, M. (Hg.):** Raumbildung - Bildungsräume. Opladen 1997.
- Eco, U.:** Einführung in die Semiotik (1972). München 1994.
- Eco, U.:** Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur (1964). Frankfurt/Main 1984.
- Eco, U.:** Über Spiegel und andere Phänomene (1985). München/Wien 1988.

- Eichstedt, A./Polster, B.:** Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit. Berlin 1985.
- Eifler, G./Saame, O.:** Postmoderne - Anbruch einer neuen Epoche. Eine interdisziplinäre Erörterung. Wien 1990.
- Einstein, C.:** Bebuquin (1912). Stuttgart 1985.
- Eliade, M.:** Das Mysterium der Wiedergeburt. Zürich 1961.
- Elias, N.:** Über den Prozeß der Zivilisation. Band 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes (1937). Bern 1969.
- Elias, N.:** Über den Prozeß der Zivilisation. Band 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation (1939). Bern 1969.
- Elias, N./Scotson, J. L.:** Etablierte und Außenseiter (1965). Frankfurt/Main 1993.
- Elias, N.:** Der Begriff des Alltags. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 20. Köln 1978.
- Engelmann, J.:** Michel Foucault. Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader Diskurs und Medien. Stuttgart 1999.
- Engelmann, J. (Hg.):** Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt/Main und New York 1999.
- Engelmann, P. (Hg.):** Postmoderne und Dekonstruktion. Stuttgart 1990.
- Erdheim, M.:** Die gesellschaftliche Funktion von Unbewußtheit. Frankfurt/Main 1983.
- Erdheim, M.:** Die Psychoanalyse und das Unbewußte in der Kultur. Frankfurt/Main 1988.
- Erdmann, E./Forst, R./Honneth, A. (Hg.):** Ethos der Moderne. Frankfurt/Main 1990.
- Eribon, D.:** Michel Foucault. Eine Biographie (1989). Frankfurt/Main 1999.
- Etgeton, S.:** Der Tanz der sieben technologischen Schleier und das „postmoderne“ Raum-Schiff. In: Ästhetik und Kommunikation. Nr. 87/1994, S.77-81.
- Etzioni, A.:** Die Verantwortungsgesellschaft. Individualismus und Moral in der heutigen Demokratie. Frankfurt/Main 1997.
- Evers, T.:** Mythos und Emanzipation. Eine kritische Annäherung an C.G. Jung. Hamburg 1987.
- Fanizadeh, A./Ohrt, R.:** Die Beute. Neue Folge Nr.1. Politik und Kunst I. Subversion des Kulturmanagement. Frankfurt/Main 1998.
- Farin, K.:** Jugendkulturen in den Neunzigern. Mutter Coca Cola statt Vater Marx. In: Erziehung und Wissenschaft 2/1996.
- Farren, M.:** Black Power. Der Kult der schwarzen Lederjacke. München 1985.
- Feist, U.:** Technodharma. Religiöse Paradigmen im Zeitalter ihrer reproduzierten Ununterscheidbarkeit. In: Medien und Erziehung. Nr.4/1995, S.205-208.

- Fend, H.:** Sozialgeschichte des Aufwachsens. Bedingungen des Aufwachsens und Jugendgestalten im zwanzigsten Jahrhundert. Frankfurt/Main 1988.
- Ferchhoff, W./Neubauer, G.:** Jugend und Postmoderne. Analysen und Reflexionen über die Suche nach neuen Lebensorientierungen. Weinheim/München 1989.
- Ferchhoff, W.:** Ein Kaleidoskop zur Jugend in den 90er Jahren. Thema Jugend 3/1994, S.2-4.
- Ferchhoff, W./Sander, U. u.a. (Hg.):** Jugendkulturen - Faszination und Ambivalenz. Weinheim/München 1995.
- Fingerhuth, C.:** Die Gestalt der postmodernen Stadt. Zürich 1996.
- Fischer, E. P.:** Die Welt im Kopf. Konstanz 1985.
- Fischer-Lichter, E./Schwind, K. (Hg.):** Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderung. Tübingen 1991.
- Fitch, N. R.:** Sylvia Beach. Eine Biographie im literarischen Paris 1920-1940. Frankfurt/Main 1988.
- Flamm, S.:** Lifestyle ist alles, was uns bleibt. In: Kursbuch. Heft 121/1995.
- Foucault, M.:** Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (1966). Frankfurt/Main 1974.
- Foucault, M.:** Archäologie des Wissens (1969). Frankfurt/Main 1973.
- Foucault, M.:** Die Ordnung des Diskurses (1971). München 1974.
- Foucault, M.:** Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft (1972). Frankfurt/Main 1973.
- Foucault, M.:** Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses (1975). Frankfurt/Main 1976.
- Foucault, M.:** Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin. Berlin 1976.
- Foucault, M.:** Sexualität und Wahrheit. Band I: Der Wille zum Wissen (1976). Frankfurt/Main 1977.
- Foucault, M.:** Sexualität und Wahrheit. Band II: Der Gebrauch der Lüste (1984). Frankfurt/Main 1986.
- Foucault, M.:** Sexualität und Wahrheit. Band III: Die Sorge um sich (1984). Frankfurt/Main 1986.
- Frank, M./Raulet, G./Reijen, W.v. (Hg.):** Die Frage nach dem Subjekt. Frankfurt/Main 1988.
- Freud, S.:** Jenseits des Lustprinzips. Wien 1923.
- Freud, S.:** Studienausgabe. Band I. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge. Frankfurt/Main 1971.

- Freud, S.:** Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: Gesammelte Werke. Band XIV. Frankfurt/Main 1976, S.419-506.
- Freud, S.:** Der Mensch als Prothesengott. In: Spierling, V.: Lust an der Erkenntnis - die Philosophie des 20. Jahrhunderts. München/Zürich 1986.
- Fritsch, U. (Hg.):** Tanzen. Reinbek bei Hamburg 1985.
- Frith, S./Goodwin, A.:** On Record - Rock, Pop, and the Written Word. London 1990.
- Fromm, E.:** Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung. Berlin 1981.
- Fry, E.:** Der Kubismus. Köln 1966.
- Fuchs, E.:** Illustrierte Sittengeschichte (1912). Band 6. Frankfurt/Main 1985.
- Fuchs, M.:** Jugend, Jugendkultur und Gesellschaft. Rahmenbedingungen von Jugendkulturarbeit. Remscheid 1992.
- Fuchs, M.:** Kultur, Macht, Politik: Studien zur Kultur und Bildung in der Moderne. Remscheid 1998.
- Fuchs, M.:** Mensch und Kultur. Opladen/Wiesbaden 1999a.
- Fuchs, M.:** Die Macht der Symbole. Ein Versuch über Kultur, Medien und Subjektivität. Remscheid 1999b (unveröffentlichtes Manuskript).
- Fuchs, M./Liebald, Ch. (Hg.):** Wozu Kulturarbeit? Wirkungen von Kunst und Kulturpolitik und ihre Evaluierung. Remscheid 1995.
- Fuchs, W.:** Todesbilder in der modernen Gesellschaft. Frankfurt/Main 1969.
- Fürnkäs, J.:** Surrealismus als Erkenntnis. Über Walter Benjamin. Stuttgart 1988.
- Fukuyama, F.:** Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München 1992.
- Galler, H.:** Empirische Haushaltsforschung: Erhebungskonzepte und Analyseansätze angesichts neuer Lebensformen. Frankfurt/Main und New York 1993.
- Gallissaires, P./Mittelstädt, H. u.a. (Hg.):** Situationistische Internationale 1958-1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale. Deutsche Erstausgabe. Band 1. Hamburg 1976.
- Gallissaires, P./Mittelstädt, H./Ohrt, R. (Hg.):** Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Hamburg 1995.
- Ganser, K.:** Die Zukunft der Städte. Baden-Baden 1991.
- Gaßner, H./Kopanski, K./Stengel, K. (Hg.):** Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren. Marburg 1992.
- Gauthier, X.:** Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit. Berlin 1980.

- Gebauer, G.:** Ausdruck und Einbildung. Zur symbolischen Funktion des Körpers. In: Kamper; D./Wulf, Ch. (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt/Main 1982, S.313-329.
- Gebauer, G./Wulf, Ch.:** Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1992.
- Gebauer, G. (Hg.):** Anthropologie. Leipzig 1998.
- Geertz, C.:** Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme (1973). Frankfurt/Main 1983.
- Gehlen, A.:** Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/Main 1986.
- Gendolla, P.:** Geregeltes Begehren. Zum Verhältnis von Technologie und Sexualität. In: Kamper; D./Wulf, Ch. (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt/Main 1982, S.165-179.
- Genet, J.:** Tagebuch eines Diebes (1949). Reinbek bei Hamburg 1986.
- Gerhards, J. (Hg.):** Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen 1997.
- Gerhardt, M.:** Stimmen und Rhythmen: weibliche Ästhetik und Avantgarde. Darmstadt 1986.
- Gerhardt, V.:** Friedrich Nietzsche. München 1999.
- Giddens, A.:** Konsequenzen der Moderne. Frankfurt/Main 1995.
- Gilcher-Holtey, I. (Hg.):** 1968 - Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft. Göttingen 1998.
- Glumpler, E. (Hg.):** Mädchenbildung - Frauenbildung. Bad Heilbrunn 1992.
- Göschel, A.:** Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur. Wandel des Kulturbegriffs in vier Generationen. Stuttgart 1991.
- Göttner-Abendroth, H.:** Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik. In: manuskripte 68/1980. S.70-81.
- Goetz, R.:** Rave. Frankfurt/Main 1998.
- Graeser, A.:** Ernst Cassirer. München 1994.
- Gramsci, A.:** Gedanken zur Kultur. München 1987.
- Grasskamp, W.:** Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit. München 1989.
- Gregor, U./Patalas, E.:** Geschichte des modernen Films. Gütersloh 1965.
- Greiner-Kemptner, U.:** Subjekt und Fragment: Textpraxis in der (Post-) Moderne. Stuttgart 1990.
- Greschat, I.:** Max Ernst. Münster 1995.
- Greverus, I.:** Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in die Kulturanthropologie (1978). Frankfurt/Main 1987.

- Grimm, R. (Hg.):** Faschismus und Avantgarde. Königstein/Taunus 1980.
- Groos, U./Müller, M.:** Make it Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst. Köln 1998.
- Grotum, T.:** Die Halbstarcken: Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre. Frankfurt 1994.
- Guggenberger, B./Janson, D./Leser, J. (Hg.):** Postmoderne oder Das Ende des Suchens? Eine Zwischenbilanz. Eggingen 1992.
- Guggenheim, P.:** Ich habe alles gelebt (1946). Bergisch Gladbach 1986.
- Guillaume, M.:** Postmoderne Effekte der Modernisierung. In: Le Rider, J./Raulet, G. (Hg.): Verabschiedung der (Post-)Moderne? Tübingen 1987.
- Gumbrecht, H.U./Pfeiffer, K.L. (Hg.):** Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt/Main 1986.
- Habecker, S./Hofmann, A.:** Theorien - Texte - Analysen. Das deutschsprachige Theater seit 1945. München 1974.
- Habermas, J.:** Der philosophische Diskurs der Moderne - 12 Vorlesungen. Frankfurt/Main 1985.
- Häußermann, H.:** Stadt und Raum: Soziologische Analysen. Pfaffenweiler 1991.
- Häußermann, H./Siebel, W.:** Dienstleistungsgesellschaften. Frankfurt/Main 1995.
- Häußermann, H./Siebel, W.:** Stadt und Urbanität. In: Merkur 1997, S.293-307.
- Hafeneger, B./Stüwe, G./Weigel, G.:** Punks in der Großstadt - Punks in der Provinz. Projektberichte aus der Jugendarbeit. Opladen 1993.
- Hafeneger, B./Jansen, M./Klose, Ch. (Hg.):** „Mit fünfzehn hat es noch Träume...“ Lebensgefühl und Lebenswelten in der Adoleszenz. Opladen 1998.
- Haferkamp, H. (Hg.):** Sozialstruktur und Kultur. Frankfurt/Main 1990.
- Hahn, E./Preisling, W. (Hg.):** Die menschliche Bewegung. Schorndorf 1976.
- Hall, C. S./Lindzey, G.:** Theorien der Persönlichkeit. Band 1. München 1978.
- Hampden-Turner, Ch.:** Modelle des Menschen. Dem Rätsel des Bewußtseins auf der Spur. Weinheim/Basel 1982.
- Handloser, J.:** Die junge Generation - gestern, heute, morgen. Zürich 1987.
- Harich, W.:** Zur Kritik der revolutionären Ungeduld. Eine Abrechnung mit dem alten und dem neuen Anarchismus (1971). Berlin 1998.
- Hartwig, H.:** Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät. Reinbek bei Hamburg 1980.
- Haselbach, B.:** Improvisation, Tanz, Bewegung. Stuttgart 1976.
- Hastedt, C.:** Selbstkomplexität, Individualität und soziale Kategorisierung. Münster 1998.
- Hauser, A.:** Soziologie der Kunst. München 1978.

- Hebdige, D.:** Subculture. The Meaning of Style. New York 1979.
- Heidegger, M.:** Sein und Zeit (1927). Tübingen 1986.
- Heinrich, D./Iser, W. (Hg.):** Theorien der Kunst. Frankfurt/Main 1993.
- Heitmeyer, W./Möller, K./Sünker, H. (Hg.):** Jugend - Staat - Gewalt. Weinheim/München 1988.
- Heitmeyer, W./Olk, T. (Hg.):** Individualisierung von Jugend. Weinheim und München 1990.
- Helfenstein, J.:** Meret Oppenheim und der Surrealismus. Bern 1993.
- Helsper, W.:** Jugend zwischen Moderne und Postmoderne. Opladen 1991.
- Helsper, W./Breyvogel, W.:** Selbstkrise, Suizidmotive und Schule. In: Zeitschrift für Pädagogik. Nr.1/189, S.23-43.
- Helsper, W./Müller H. J./Nölke, E./Combe, A.:** Jugendliche Aussenseiter. Zur Rekonstruktion gescheiterter Bildungs- und Ausbildungsverläufe. Opladen 1991.
- Helsper, W.:** Okkultismus - die neue Jugendkultur? Die Symbolik des Todes und des Bösen in der Jugendkultur. Opladen 1992.
- Henkel, O./Wolff, K.:** Berlin Underground. Techno zwischen Mythos und Ausverkauf. Berlin 1996.
- Hennessy, V.:** In the gutter. New York 1978.
- Henry, R.:** Begegnung mit Unica (Zürn). In: Zürn, U.: Der Mann im Jasmin. Eindrücke einer Geisteskrankheit. Frankfurt/Main 1977, S.196-209.
- Hepp, A.:** Kultur - Medien - Macht: cultural studies und Medienanalyse. Opladen 1997.
- Hepp, C.:** Avantgarde: moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende. München 1987.
- Herkommer, S.:** Veränderungen in der Klassenstruktur Europas. Supplement der Zeitschrift Sozialismus 4/1996.
- Hershman, L.:** Romantisierung des Antikörpers. Gier und begehren im (Cyber)space. In: Zweite, A./Krystof, D./Spieler, R. (Hg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung. Köln 2000, S.60-64.
- Hess, W.:** Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Hettlage, R.:** Musik'Szene'. Über den Zusammenhang von jugendlicher Musikkultur, Modernität und sozialer Inflation. In: Wolfgang Lipp (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie (Sociologia Internationalis, Beiheft 1.). Berlin 1992, S.333-368.

- Hetzel, A./Wiechens, P. (Hg.):** Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung. Würzburg 1999.
- Heyer, F. (Hg.):** Der Tanz in der modernen Gesellschaft. Hamburg 1958.
- Hillebrand, B.:** Nietzsche und die deutsche Literatur. 2 Bände. München 1978.
- Hilmes, C./Mathy, D. (Hg.):** Postmoderne: Künstlerische Formen überlieferter Gegenwart. Bielefeld 1996.
- Höchstetter, W.K.:** Die psychoanalytischen Grundlagen der Erziehung. Frankfurt/Main 1976.
- Hörner, U.:** Die realen Frauen der Surrealisten. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet. Mannheim 1996.
- Hötter, G.:** Surrealismus und Identität. André Breton. Paderborn 1990.
- Holert, T./Terkessidis, M. (Hg.):** Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin 1996.
- Holl, K./Glunz, C. (Hg.):** 1968 am Rhein. Köln 1968.
- Holländer, H./ Thomsen, Ch. W. (Hg.):** Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst - Architektur - Musik - Literatur - Religion. Aspekte und Perspektiven. Köln 1987.
- Hollstein, W.:** Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen. Neuwied und Berlin 1969.
- Holz, K. (Hg.):** Soziologie und Postmoderne. Gießen 1991.
- Honneth, A.:** Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Heft 2/1984, S.147-164.
- Honneth, A. (Hg.):** Pathologien des Sozialen. Frankfurt/Main 1994.
- Horkheimer, M./Adorno, Th. W.:** Dialektik der Aufklärung (1944). Frankfurt/Main 1998.
- Hornstein, W.:** Jugend in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre - Perspektiven und Aufgaben der Jugendforschung. In: Wiebe, H. H. (Hg.): Jugend in Europa. Opladen 1987.
- Hradil, S.:** Sozialstrukturanalyse in einer fortgeschrittenen Gesellschaft. Opladen 1987.
- Huelsenbeck, R. (Hg.):** Dada. Almanach (1920). Hamburg 1980.
- Huelsenbeck, R. (Hg.):** Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden 1957.
- Huelsenbeck, R. (Hg.):** Dada. Eine literarische Dokumentation (1964). Reinbek bei Hamburg 1994.
- Hurrelmann, K./Rosewitz, B./Wolf, H. K.:** Lebensphase Jugend. Weinheim/München 1985.

- Hurrelmann, K./Wolf, H. K.:** Schulerfolg und Schulversagen im Jugendalter. Weinheim und München 1986.
- Huysen, A./Scherpe, K. (Hg.):** Postmoderne - Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Inglehart, R.:** Kultureller Umbruch. Wertewandel in der westlichen Welt. Frankfurt/Main/New York 1989. S.90-137.
- I.M.A.G.E. (Hg.):** Wilde Zeit: Von Teddyboys zu Technokids. Mühlheim/Ruhr 1996.
- Jacobi, J.:** Vom Bilderreich der Seele. Wege und Umwege zu sich selbst. Olten/Freiburg 1969.
- Jacobi, J.:** Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk. Frankfurt/Main 1977.
- Janke, K./Niehues, S.:** Echt abgedreht: Die Jugend der 90er Jahre. München 1995.
- Jauß, H.:** Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/Main 1973.
- Jonas, F.:** Geschichte der Soziologie 1 (1964). Opladen 1976.
- Jugendwerk der Deutschen Shell (Hg.):** Jugend '97. Zukunftsperspektiven - Gesellschaftliches Engagement - Politische Orientierungen. Opladen 1997.
- Jung, C.G.:** Gesammelte Werke. Band 7-10. Olten/Freiburg 1971.
- Jurt, J. (Hg.):** Zeitgenössische Französische Denker. Eine Bilanz. Freiburg 1998.
- Kamper, D.:** Der Körper und der Geist der Zeit. Notizen einer Bestandsaufnahme des Zivilisationsprozesses. In: Westermanns Pädagogische Beiträge: Schwerpunktthema: Vergessene Körperlichkeit. 6/1981.
- Kamper, D.:** Rückblick auf das Ende der Welt. München 1990.
- Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.):** Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt/Main 1982.
- Kamper, D./Reijen, W. v. (Hg.):** Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne. Frankfurt/Main 1987.
- Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.):** Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin 1989.
- Kaufmann, W.:** Nietzsche. Philosoph - Psychologe - Antichrist (1974). Darmstadt 1988.
- Keim, K.-D.:** Macht, Gewalt, Verstädterung. München 1985.
- Kemper, P. (Hg.):** ‚Postmoderne‘ oder: Der Kampf um die Zukunft. Frankfurt/Main 1987.
- Kemper, P. (Hg.):** Handy, Swatch und Party-Line. Zeichen und Zumutungen des Alltags. Frankfurt/Main und Leipzig 1996.

- Kemper, P./Langhoff, Th./Sonnenschein, U. (Hg.):** But I like it. Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart 1998.
- Kempster, C.:** History of House. London 1996.
- Kepplinger, M.:** Inszenierte Wirklichkeiten. In: Medien und Erziehung 3/1996, S.12-19.
- Kiefer, K.:** Avantgarde - Weltkrieg - Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedländer. Frankfurt/Main 1986.
- Kirsch, H.-K.:** Dies Land ist unser. Die Beat-Poeten William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac. München 1993.
- Kittler, F. A.:** Grammophon/Film/Typewriter. Berlin 1986.
- Klein, G.:** FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim und Berlin 1992.
- Klein, G.:** Tanz als Space-Shuttle. Techno - die Pop-Kultur der 90er Jahre. In: Ballet International/Tanz Aktuell. Nr. 8/9 1996, S.54-59.
- Klein, G.:** Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie. Hamburg 1999.
- Kleinspehn, Th.:** Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek bei Hamburg 1989.
- Klemm, K.:** Bildungsexpansion und ökonomische Krise. In: Zeitschrift für Pädagogik. Jahrgang 33/1987, S.823-841.
- Knabb, K. (Hg.):** Situationist International Anthology. Berkely/Kalifornien 1981.
- Kohli, M. (Hg.):** Soziologie des Lebenslaufs. Darmstadt/Neuwied 1978.
- Kohli, M./Robert, G. (Hg.):** Biographie und soziale Wirklichkeit. Stuttgart 1984.
- Kolesch, D.:** Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno. Wien 1996.
- Konersmann, R. (Hg.):** Kulturphilosophie. Leipzig 1996.
- Koppe, F. (Hg.):** Perspektiven der Kunstphilosophie. Frankfurt/Main 1993.
- Korn, B.:** Kunst, Macht und Moral. Frankfurt/Main 1998.
- Korte, H.:** Die Dadaisten. Reinbek bei Hamburg 1997.
- Koslowski, P./Spaemann, R./Löw, R. (Hg.):** Moderne oder Postmoderne? Weinheim 1986.
- Kott, J.:** Gott - Essen. München 1975.
- Kozicki, N.:** Aufbruch im Revier. 1968 und die Folgen. Essen 1993.
- Kramer, W.:** Technokratie als Entmaterialisierung der Welt. Münster 1998.
- Kraus, K.:** Nachts. Wien/Leipzig 1924.
- Kraus, W.:** Der ästhetische Nihilismus. Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 36.Jahrgang. Heft 7/1982, S.729-732.
- Kraushaar, W. (Hg.):** Frankfurter Schule und Studentenbewegung. Von der Flaschenpost zum Molotowcocktail. Hamburg 1998. 3 Bände.

- Krüger, H.-H.:** ‚Die Elvis-Tolle, die hatte ich mir unauffällig wachsen lassen‘. Lebensgeschichte und jugendliche Alltagskultur in den fünfziger Jahren. Opladen 1985.
- Krüger, H.-H.:** ‚Es war wie ein Rausch, wenn alle Gas geben‘ - Die ‚Halbstarcken‘ der 50er Jahre. In: Bucher, W./Pohl, K. (Hg.): Schock und Schöpfung. Ju-gendästhetik im 20. Jahrhundert. Darmstadt 1986, S.269-277.
- Krüger, H.-H. (Hg.):** Handbuch der Jugendforschung. Opladen 1988.
- Krüger, H.-H./Marotzki, W. (Hg.):** Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung - Studien zur Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung. Band 6. Opladen 1995.
- Kunstforum international:** Thema: Ästhetik des Immateriellen. Zum Verhältnis von Kunst und neuen Technologien. Teil I. Band 97. November/Dezember 1988.
- Kupfer, A.:** Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Stuttgart/Weimar 1996.
- Kupfer, H.:** Pädagogik der Postmoderne. Weinheim 1990.
- Kurz, R.:** Die Welt als Wille und Design. Berlin 1999.
- Kuzmics, H./Mörth, I. (Hg.):** Der unendliche Prozeß der Zivilisation. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Norbert Elias. Frankfurt/Main 1991.
- Lacan, J.:** Schriften I (1966). Weinheim/Berlin 1991.
- Lacan, J.:** Schriften II (1966). Weinheim/Berlin 1991.
- Lamnek, S.:** Theorien abweichenden Verhaltens. München 1979.
- Lamnek, S.:** Wider den Schulenzwang. Ein sekundäranalytischer Beitrag zur Delinquenz und Kriminalisierung Jugendlicher. München 1985.
- Lamnek, S.:** Qualitative Sozialforschung. Band 2. Methoden und Techniken. Weinheim 1993.
- Lander, H. M./Zohner, M.-R.:** Meditatives Tanzen. Stuttgart 1987.
- Langenmaier, V.-A. (Hg.):** Das Verschwinden der Dinge - Neue Technologien und Design. München 1993.
- Langer, M.:** Kunst am Nullpunkt: eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Worms 1984.
- Langer, S.:** Philosophie auf neuem Wege. Mittenwald 1979.
- Laplanche, J./Pontalis, J.-B.:** Das Vokabular der Psychoanalyse (1972). Band 1 und 2. Frankfurt/Main 1975.
- Larsson, B.:** Berlin. Hauptstadt der Republik; Fotografien aus einer geteilten Stadt 1961-1968. Göttingen 1998.
- Lau, T.:** Raving Society: Anmerkungen zur Technoszene. In: Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen. Jahrgang 8. Nr.2/1995.

- Lautréamont, Comte de:** Werke. Die Gesänge des Maldoror (1868/69). Berlin 1986.
- Lay, M.:** Die Geschichte der Straße: Vom Trampelpfad zur Autobahn. Frankfurt/Main 1994.
- Leach, E.:** Lévi-Strauss zur Einführung. Hamburg 1991.
- Lebel, R.:** Dadaismus und metaphysische Malerei. Köln 1987.
- Lefèbvre, H.:** Die Revolution der Städte (1970). München 1972.
- Lefèbvre, H.:** Das Alltagsleben in der modernen Welt. Frankfurt/Main 1972.
- Lefèbvre, H.:** Kritik des Alltagslebens. Band 2 und 3. Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit. München 1975.
- Leperlier, F.:** Der innere Exotismus. In: Ander, H./Snauwaert, D. (Hg.): Claude Cahun. Bilder. Katalog zur Ausstellung Claude Cahun - Selbstdarstellungen. München 1997, S.11-18.
- Le Rider, J./Raulet, G. (Hg.):** Verabschiedung der (Post-)Moderne? Tübingen 1987, S.77.
- Lévi-Strauss, C.:** Das wilde Denken (1962). Frankfurt/Main 1968.
- Lévi-Strauss, C.:** Mythologica II: Vom Honig zur Asche (1966). Frankfurt/Main 1972.
- Lichtblau, K. (Hg.):** Georg Simmel. Soziologische Ästhetik. Frankfurt/Main 1998.
- Lieberg, M.:** Jugend, Modernität und öffentliche Räume. In: Diskurs 2/1996.
- Lifton, R.:** Der Verlust des Todes. Über die Sterblichkeit des Menschen und die Fortdauer des Lebens. München und Wien 1986.
- Lindner, R.:** Die Entdeckung der Stadtkultur: Soziologie aus der Erfahrung der Reportage. Frankfurt/Main 1990.
- Lindner, W./Seifert A.:** Eine neue, multimediale High-Tech-Kultur jenseits von Politik. Jugendkulturelle Aktivitäten im Banne von ‚Techno‘. In: Standorte. Jahrbuch Ruhrgebiet 1996/97. Essen 1997, S.440-445.
- Lipp, W. (Hg.):** Gesellschaft und Musik. Berlin 1992.
- Lischka, G. J.:** Kulturkunst. Die Medienfalle. Zürich 1987.
- Lochthove, H.:** Dekonstruktion als Bauprinzip der Avantgarde am Beispiel Eisenstein. Osnabrück 1978.
- Lohmann, H.-M.:** Freud zur Einführung. Hamburg 1986.
- Lorenzer, A. :** Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Frankfurt/Main 1981.
- Lüdke, M. (Hg.):** Theorie der Avantgarde: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt/Main 1976.

- Luger, K.:** Die konsumierte Rebellion: Geschichte der Jugendkultur 1945-1990. Wien 1991.
- Luhmann, N.:** Beobachtungen der Moderne. Opladen 1992.
- Luhmann, N.:** Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main 1995.
- Luhmann, N.:** Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Bände. Frankfurt/Main 1997.
- Lyotard, J.-F.:** Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Graz/Wien 1986.
- Maase, K.:** BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren. Hamburg 1992.
- Maaz, M.:** Sich einfach nur drehen und an nichts denken. Techno als Flowerfah-
rung. In: Kriese, K. (Hg.): Zwischen Rausch und Ritual. Zum Phänomen
des Starkults. Berlin 1994, S.30-53.
- Macho, Th.:** Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt/Main
1987.
- Maeck, K.:** Hör mit Schmerzen: Einstürzende Neubauten, 1980-1996. Berlin
1996.
- Mahr, B.:** Die Benutzer-Generation. Oder der Bruch mit der Theorie. In: Kurs-
buch. Heft 121, 9/1995, S.131-143.
- Maier, W.:** Das Problem der Leiblichkeit bei Jean-Paul Sartre und Maurice Mer-
leau-Ponty. Tübingen 1963.
- Mailer, N.:** The White Negro (1957). San Francisco 1970.
- Mannheim, K.:** Strukturen des Denkens (1922-1927). Frankfurt/Main 1980.
- Mannheim, K.:** Ideologie und Utopie (1929). Frankfurt/Main 1952.
- Marcus, G.:** Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte
des 20. Jahrhunderts (1989). Reinbek bei Hamburg 1996.
- Marcuse, H.:** Kultur und Gesellschaft. 2 Bände. Frankfurt/Main 1965.
- Marcuse, H.:** Triebstruktur und Gesellschaft. Frankfurt/Main 1979.
- Marinetti, F. T.:** Mafarka le Futuriste. Roman africain. Paris 1910.
- Marecki, T. (Hg.):** Lodown – Graphic-Engineering. Berlin 1998.
- Markefka, M./Nave-Herz, R. (Hg.):** Handbuch der Familien- und Jugendfor-
schung Band 2: Jugendforschung. Neuwied/Frankfurt 1989.
- Marquardt, V.:** Klang und Körper. Von der Selbstfindung in der Musik. In:
Kursbuch. Heft 121, 9/1995, S.79-94.
- Mattenklott, G.:** Das gefräßige Auge. In: Kamper; D./Wulf, Ch. (Hg.): Die Wie-
derkehr des Körpers. Frankfurt/Main 1982, S.224-240.
- Mattenklott, G.:** Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers.
Reinbek bei Hamburg 1983.

- Mattenklott, G.:** Über Geilheit. Eine Erinnerung. In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin 1989, S.185-193.
- May, M.:** Provokation Punk. Versuch einer Neufassung des Stilbegriffs in der Jugendforschung. Frankfurt/Main 1986.
- May, H./Schruth, P.:** Über den fehlenden Willen zur Arbeit. In: Deutsche Jugend 37. 4/1989, S.161-169.
- Mayring, P.:** Einführung in die qualitative Sozialforschung. 2. überarbeitete Auflage. Weinheim 1993.
- Meerlo, J.A.M.:** Rhythmus und Ekstase - Vom Primitiven Tanz zum Rock'n'Roll und Modernen Ballett. Wien/Hannover/Basel 1959.
- Mehring, W.:** Enthüllungen (1920). In: Huelsenbeck, R. (Hg.): DADA. Eine literarische Dokumentation (1964). Reinbek bei Hamburg 1994, S.69-78.
- Meier, U.:** Becketts Endspiel Avantgarde Basel. Münster 1980.
- Merleau-Ponty, M.:** Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966.
- Meyer, J.:** Rock around the Ruhr. Unsere wilden Fuffziger Jahre. Essen 1992.
- Meyer, S.:** Ein Puzzle, daß nie aufgeht: Stadt, Region und Individuum in der Moderne. Berlin 1994.
- Meyer, Th.:** Die Inszenierung des Scheins. Essay-Montage. Frankfurt 1992.
- Michel, K. M.:** Rückkehr zur Fassade. In: Kursbuch Heft 89/1987, S.125-143.
- Mierau, F.:** Das Verschwinden des Franz Jung. Stationen einer Biographie. Hamburg 1998.
- Miermeister, J.:** Rudi Dutschke. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Miller, J. (Hg.):** The Rolling Stone Illustrated History of Rock'n'Roll. New York 1976.
- Miller, M./Soeffner, H.-G. (Hg.):** Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main 1996.
- Mörth, I./Fröhlich, G. (Hg.):** Das symbolische Kapital der Lebensstile - Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu. Frankfurt/Main 1994.
- Muchow, H.-H.:** Der Tanz in der Sicht des Psychologen und Erziehers. In: Heyer, F. (Hg.): Der Tanz in der modernen Gesellschaft. Hamburg 1958, S.37-50.
- Müller-Tamm, P./Sykora, K. (Hg.):** Puppen - Körper - Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1999.
- Münc, R.:** Die Kultur der Moderne. 2 Bände. Frankfurt/Main 1986.
- Mundel, R.:** „Bildspur des Wahnsinns“. Surrealismus und Postmoderne. Hamburg 1997.

- Murken, A./Murken, C.:** Von der Avantgarde bis zur Postmoderne. Die Malerei des 20. Jahrhunderts. München 1991.
- Nadeau, M.:** Geschichte des Surrealismus (1945). Reinbek bei Hamburg 1997.
- Nash, J.:** Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus. München/Zürich 1975.
- Neißer, H./Mezger, W./Verdin, G.:** Jugend in Trance? Diskotheken in Deutschland. Heidelberg 1979.
- Neumann, W.:** Die Antiquiertheit der Moderne. Frankfurt/Main 1990.
- Nietzsche, F.:** Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. In: Colli, G./ Montinari, M. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band I. München 1999.
- Nietzsche, F.:** Die fröhliche Wissenschaft. In: Colli, G./ Montinari, M. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band III/3. München 1999.
- Nietzsche, F.:** Also sprach Zarathustra. In: Colli, G./ Montinari, M. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band IV. München 1999.
- Nietzsche, F.:** Nachgelassene Fragmente. In: Colli, G./Montinari, M. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band VII-XIII. Berlin 1972.
- Nigg, W.:** Friedrich Nietzsche. Zürich 1994.
- Noguez, D.:** Lenin dada. Zürich 1990.
- Noll, P.:** Diktate über Sterben und Tod. München 1987.
- Oelmüller, W./ Dölle-Oelmüller, R./ Geyer, C.-F. (Hg.):** Philosophische Arbeitsbücher. Band 7. Diskurs: Mensch. Paderborn, München, Wien und Zürich 1985.
- Oettermann, S.:** Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa. Frankfurt/Main 1979.
- Ohler, N.:** Sterben und Tod im Mittelalter. München und Zürich 1990.
- Ohrt, R.:** Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst. Hamburg 1997.
- Ohrt, R. (Hg.):** Das grosse Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst. Hamburg 2000.
- Olk, Th.:** Entstrukturierung der Jugendphase. In: Zeitschrift für Pädagogik. Sonderband 1985.
- Opitz, M. G.:** Rocker im Spannungsfeld zwischen Clubinteressen und Gesellschaftsnormen. Konstanz 1990.
- Ovid:** Metamorphosen. München 1988.
- Paetel, O.:** Die Anthologie Beat. Augsburg 1993.
- Paetzold, H.:** Ernst Cassirer zur Einführung. Hamburg 1993.
- Pagel, G.:** Lacan zur Einführung. Hamburg 1989.

- Pannwitz, R.:** Die Krisis der europäischen Kultur. Werke. Band 2. Nürnberg 1917.
- Papadakis, A.:** Dekonstruktivismus. Eine Anthologie. Stuttgart 1989.
- Paris, R.:** Der kurze Atem der Provokation. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Jg. 41/1989, S.33-51.
- Perls, F.:** Gestalttherapie in Aktion. Stuttgart 1976a.
- Perls, F.:** Grundlagen der Gestalttherapie. München 1976b.
- Perls, F.:** Das Ich, der Hunger und die Aggression. Stuttgart 1978.
- Perls, F./Hefferline, R./Goodman, P.:** Gestalttherapie. Wiederbelebung des Selbst. Stuttgart 1979.
- Pesch, M.:** Techno oder The Raving Society. In: Medien und Erziehung. Nr.4/1995, S.199-204.
- Pesch, M./Welsbeck, M.:** Techno-Style: graphics-fashion-culture. Zürich 1995.
- Peter-Bolaender, M.:** Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozeß. Paderborn 1992.
- Petzold, H. (Hg.):** Psychotherapie und Körperdynamik. Paderborn 1974.
- Petzold, H. (Hg.):** Leiblichkeit. Paderborn 1985.
- Petzold, H.:** Das Korrespondenzmodell in der Integrativen Agogik. In: Integrative Therapie 1/1978.
- Pias, C./Vogl, J./Engell, L./Fahle, O./Neitzel, B. (Hg.):** Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart 1999.
- Piechotta, H.-J./Wuthenow, R.-R./Rothemann, S. (Hg.):** Die literarische Moderne in Europa. 2 Bände. Opladen 1994.
- Plessner, H.:** Die Stufen des Organischen. Berlin 1931.
- Plügge, H.:** Der Mensch und sein Leib. Tübingen 1967.
- Poschardt, U.:** DJ-Culture. Hamburg 1995.
- Poschardt, U.:** Anpassen. Hamburg 1998.
- Postman, N.:** Das Verschwinden der Kindheit. Frankfurt/Main 1983.
- Preis, Ch. (Hg.):** Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989.
- Preuss-Lausitz, U. u.a.:** Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder. Weinheim/Basel 1983.
- Prossliner, J.:** Jahrtausendwende. Szenarium des postmodernen Zeitalters. München 1990.
- Qaiser-Pohl, C.:** Die Fähigkeit zu räumlicher Vorstellung. Münster 1998.
- Rabes, M./Harm, W.:** XTC und XXL. Ecstasy, Wirkungen, Risiken, Vorbeugungsmöglichkeiten und Jugendkultur. Reinbek bei Hamburg 1997.

- Rätsch, Ch.:** Pflanzen der Liebe. Aphrodisiaka in Mythos, Geschichte und Gegenwart. Aarau 1995.
- Rattner, J.:** Nietzsche. Leben - Werk - Wirkung. Würzburg 2000.
- Rednarik, K.:** Die unheimliche Jugend. Wien (ohne Jahresangabe).
- Reh fuss, W. (Hg.):** Die Apokalypse denken. Langenfeld 1989.
- Renggli, R./Tanner, J.:** Das Drogenproblem: Geschichte, Erfahrungen, Therapiekonzepte. Berlin/Heidelberg 1994.
- Renner, R.:** Die Postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg 1988.
- Richard, B.:** Todesbilder in Kunst und jugendlichen Subkulturen der Gegenwart. München 1995.
- Richard, B.:** Love, peace and unity. Techno - Jugendkultur oder Marketing Konzept. In: Deutsche Jugend. Zeitschrift für die Jugendarbeit. Heft 7-8/1995, S.316-324.
- Richard, B./Krüger, H.-H.:** ‚Let there be rhythm‘. Bemerkungen zur Ästhetik tänzerischer Ausdrucksformen Jugendlicher seit der Nachkriegszeit. In: Der pädagogische Blick. Heft 2/1995, S.98-107.
- Richter, H.:** Dada - Kunst und Antikunst. Köln 1964.
- Riedel, M.:** Nietzsche in Weimar. Leipzig 1997.
- Ries, W.:** Nietzsche. Hamburg 1985.
- Riese, U.:** Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA. Leipzig 1993.
- Riha, K./Schäfer, J. (Hg.):** DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart 1994.
- Rill, I.:** Symbolische Identität. Dynamik und Stabilität bei Ernst Cassirer und Niklas Luhmann. Würzburg 1995.
- Ripellino, A.M.:** Majakowskij und das russische Theater der Avantgarde. Köln 1964.
- Rittner, V.:** Identität, Natürlichkeit und Sport. In: Quell, M.(Hg.): Sport, Soziologie und Erziehung. Sportsoziologische Arbeiten 3. Berlin/München/Frankfurt 1980, S.23-34.
- Rötzer, F.:** Französische Philosophen im Gespräch. München 1987.
- Rötzer, F.:** Technoimaginäres - Ende des Imaginären? In: Kunstforum international: Thema: Ästhetik des Immateriellen. Zum Verhältnis von Kunst und neuen Technologien. Teil I. Band 97. November/Dezember 1988, S.64-74.
- Rötzer, F.:** Kopie und Spiegel. In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin 1989, S.205-213.

- Rötzer, F. (Hg.):** Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/Main 1991.
- Rosenkranz, K.:** Ästhetik des Häßlichen (1853). Leipzig 1996.
- Rubin, W. S. (Hg.):** Dadaismus (1968). Stuttgart 1978.
- Rubin, W. S. (Hg.):** Surrealismus (1968). Stuttgart 1979.
- Rudolph, E./Küppers, B.-O. (Hg.):** Kulturkritik nach Ernst Cassirer. Hamburg 1995.
- Rushkoff, D.:** Virtuality Club. Frankfurt/Main 1998.
- Russell, J.:** Max Ernst. Leben und Werk. Köln 1966.
- Sabin, St.:** Gertrude Stein. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Safranski, R.:** Nietzsche. Biographie seines Denkens. München und Wien 2000.
- Saunders, N.:** Ecstasy and the Dance Culture. London 1996.
- Saussure, F. de:** Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin 1967.
- Scarry, E.:** Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur. Frankfurt/Main 1992.
- Schäfer/Waltmann/Schäfers:** Techno Lexikon. Berlin 1998.
- Schäfers, B.:** Soziologie des Jugendalters. Eine Einführung. Opladen 1982.
- Schäffer, B.:** Die Band. Stil und ästhetische Praxis im Jugendalter. Opladen 1996.
- Schelsky, H.:** Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend (1957). Frankfurt/Berlin/Wien 1984.
- Scherpe, K. R.:** Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellung zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Scheu, U.:** Wir werden nicht als Mädchen geboren, wir werden dazu gemacht. Frankfurt/Main 1988.
- Schiffauer, W.:** Fremde in der Stadt. Zehn Essays über Kultur und Differenz. Frankfurt/Main 1997.
- Schilling, H.:** Urbane Zeiten. Lebensstilentwürfe und Kulturwandel in einer Stadtregion. Frankfurt/Main 1990.
- Schimetschke, H.:** Der jugendliche Motorradfahrer. Eine verkehrspsychologische Untersuchung der Verhaltensmotivation männlicher Jugendlicher. Dissertation. München 1958.
- Schlögl, H. A.:** Amenophis IV. Echnaton. Reinbek bei Hamburg 1992.
- Schmalenbach, W.:** Bilder des 20. Jahrhunderts. München 1986.
- Schmid, W.:** Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Frankfurt/Main 1991.
- Schmidbauer, W./ Scheidt, J. vom:** Handbuch der Rauschdrogen. München 1981.
- Schmidt, S. J.:** Unsere Welt - und das ist alles. Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 36. Jahrgang. Heft. 4/1982, S.356-366.

- Schmidt-Bergmann, H.:** Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993.
- Schmidt, R./Spreckelsen, C.:** Nietzsche für Anfänger. Also sprach Zarathustra. Eine Lese-Einführung. München 1995.
- Schneider, F.:** Unica Zürn. Zu ihrem Leben und Werk. Zürich 1979.
- Schneider, S. (Hg.):** Als der Himmel blau wurde. Bilder aus den 60er Jahren. Essen 1999.
- Schönherr, H.-M.:** Die Technik und die Schwäche. Ökologie nach Nietzsche, Heidegger und dem ‚schwachen Denken‘. Wien 1989.
- Schütze, E./Vogt, J.:** Der Scheinwerfer. Ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927-1933. Essen 1986.
- Schulenburg, L. (Hg.):** Der große Schlaf und seine Kunden. Situationistische Texte zur Kunst. Hamburg 1990.
- Schulenburg, L. (Hg.):** Drahtlose Phantasie. Auf- und Ausrufe des italienischen Futurismus. Hamburg 1992.
- Schulenburg, L. (Hg.):** Das Leben ändern, die Welt verändern! 1968 - Dokumente und Berichte. Hamburg 1998.
- Schuler, D.:** Schmuck schmerzt: Tätowierung, Piercing, Branding. In: Kemper, P. (Hg.): Handy, Swatch und Party-Line. Zeichen und Zumutungen des Alltags. Frankfurt/Main und Leipzig 1996, S.234-248.
- Schulze, G.:** Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart. Frankfurt/Main 1993.
- Schumann, R./Stimmer, F. (Hg.):** Soziologie der Gefühle. Zur Rationalität und Emotionalität sozialen Handelns. München 1987.
- Schwemmer, O.:** Kulturelle Existenz des Menschen. Berlin 1997.
- Seeff, N.:** Hot Shots. New York 1974.
- Seel, M.:** Versuch über die Form des Glücks. Frankfurt/Main 1995.
- Seidenspinner, W.:** Mythos Gegengesellschaft. Münster 1998.
- Sennett, R.:** Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschiedes. Frankfurt/Main 1991.
- Sennett, R.:** Fleisch und Stein: der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Berlin 1995.
- Shapiro, H.:** Sky High. Droge und Musik im 20. Jahrhundert. St. Andrä-Wördern 1995.
- Shelley, M.:** Frankenstein (1831). Stuttgart 1995.
- Shusterman, R.:** Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus. Frankfurt/Main 1994.

- Simmel, G.:** Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays (1923). Berlin 1983.
- Simmel, G.:** Soziologische Ästhetik (1896). In: Lichtblau, K. (Hg.): Georg Simmel. Soziologische Ästhetik. Frankfurt/Main 1998, S.77-91.
- Simmel, G.:** Grundfragen der Soziologie. Individuum und Gesellschaft. Berlin/New York 1984.
- Sloterdijk, P.:** Kritik der zynischen Vernunft. 2 Bände. Frankfurt/Main 1983.
- Sloterdijk, P.:** Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch. Frankfurt/Main 1987.
- Sloterdijk, P. (Hg.):** Vor der Jahrtausendwende: Bericht zu Lage der Zukunft. Frankfurt/Main 1990.
- Sloterdijk, P.:** Sphären. Mikrosphärologie. Band I. Blasen. Frankfurt/Main 1998.
- Sloterdijk, P.:** Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft. Frankfurt/Main 2000.
- Smuda, M. (Hg.):** Die Großstadt als Text. München 1992.
- Soeffner, H.-G. (Hg.):** Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften. Stuttgart 1979.
- Soeffner, H.-G.:** Beiträge zu einer Soziologie der Interaktion. Frankfurt/Main und New York 1984.
- Soeffner, H.-G./Pfeifer, K.L. (Hg.):** Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt/Main 1986.
- Soeffner, H.-G.:** Die Auslegung des Alltags. Frankfurt/Main 1992.
- Sonntag, W.:** Mehr als Marathon: Handbuch für Ultralangläufer. Band 2. Aachen 1986.
- Soupault, Ph./Breton, A.:** Die Magnetischen Felder (1920). München 1981.
- Spengler, P.:** Rockmusik und Jugend. Frankfurt 1985.
- Spielerling, V.:** Lust an der Erkenntnis - die Philosophie des 20. Jahrhunderts. München/Zürich 1986.
- SpoKK (Hg.):** Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim 1997.
- Staatgalerie Stuttgart/Kunsthaus Zürich (Hg.):** Salvador Dalí 1904-1909. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1989.
- Städler, G./Kuisle, A. (Hg.):** Technik zwischen Akzeptanz und Widerstand. Münster 1999.
- Stanislawski, R.:** Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Bonn 1994. 4 Bände.
- Steele-Perkins, Ch./Smith, R.:** The Teds. London 1979.
- Steffen, A.:** Portrait of a generation - the love parade family book. Köln 1996.

- Steiner, W.:** Exact Resemblance to Exakt Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein. New Haven /London 1978.
- Steiner, W. (Hg.):** Chaos Stadt: Möglichkeiten und Wirklichkeiten städtischer Kultur. Wien 1991.
- Steinert, H.:** Kulturindustrie. Münster 1998.
- Steinwachs, G.:** Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons Nadja. Ulm 1971.
- Stendahl, R. (Hg.):** Gertude Stein. Ein Leben in Bildern und Texten. Zürich 1989.
- Stephan, I.:** Weiblichkeit und Avantgarde. Berlin 1987.
- Sterneck, W.:** Der Kampf um die Träume. Musik, Gesellschaft und Veränderung. Hanau 1995.
- Stewart, T.:** Cool Cats. 25 years of Rock'n'Roll Style. London 1982.
- Stiftung Weimarer Klassik (Hg.):** Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten. München und Wien 2000.
- Strouhal, E./Wagner, B. (Hg.):** Ach ja, die Postmoderne. Neue Weisen, alte Vernunft. Wien 1987.
- Taylor, Ch.:** Das Unbehagen an der Moderne. Frankfurt/Main 1994a.
- Taylor, Ch.:** Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt/Main 1994b.
- Tenbruck, F.:** Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne. Opladen 1989.
- Thiele, G./Taylor, Ch. S.:** Jugendkulturen und Gangs. Eine Betrachtung zur Rauman eignung und Raumverdrängung nachgewiesen an Entwicklungen in den neuen Bundesländern und den USA. Berlin 1998.
- Thies, Ch.:** Die Krise des Individuums. Zur Kritik der Moderne bei Adorno und Gehlen. Reinbek bei Hamburg 1997.
- Thornton, S.:** Club Culture. London 1996.
- Thurn, H. P.:** Soziologie der Kunst. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1973.
- Tillmann, K. J.:** Sozialisations theorien. Eine Einführung in den Zusammenhang von Gesellschaft, Institution und Subjektwerdung. Hamburg 1996.
- Toffler, A.:** The Third Wave. New York 1980.
- Toop, D.:** The Rap Attack. African Jive to New York Hip Hop. London 1984.
- Träger, C. (Hg.):** Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig 1986.
- Treptow, R.:** Bewegung als Erlebnis und Gestaltung. Zum Wandel jugendlicher Selbstbehauptung und Prinzipien moderner Jugendkulturarbeit. Weinheim/München 1993.
- Tuynman, H.:** Ich bin ein Provo. Das permanente Happening. Darmstadt 1966.

- Vaneigem, R.:** Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen (1967). Hamburg 1977.
- Vattimo, G.:** Die transparente Gesellschaft. Wien 1992.
- Viénet, R.:** Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen (1968). Hamburg 1977.
- Vinken, B.:** Mode nach der Mode. Frankfurt 1993.
- Virilio, P.:** Transpolitik. Vom unfähigen zum abwesenden Körper. In: Kamper; D./Wulf, Ch. (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt/Main 1982, S.363-379.
- Virilio, P./Lotringer, S.:** Der reine Krieg. Berlin 1984.
- Virilio, P.:** Ästhetik des Verschwindens (1980). Berlin 1986.
- Virilio, P.:** Der negative Horizont. Bewegung - Geschwindigkeit - Beschleunigung (1984). München 1989.
- Virilio, P.:** Das öffentliche Bild (1987). Wabern 1992.
- Virilio, P.:** Rasender Stillstand. Essay (1990). Wien 1992.
- Virilio, P.:** Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen (1993). Wien 1994.
- Voges, W. (Hg.):** Methoden der Biographie- und Lebenslaufforschung. Opladen 1987.
- Vogt, J.:** Peter Weiss. Reinbek bei Hamburg 1994.
- Vohwinckel, A.:** Surrealismus und Kunst 1919-1925. Hildesheim 1989.
- Voigt, L.:** Aktivismus und moralischer Rigorismus: die politische Romantik der 68er Studentenbewegung. Dissertation. Frankfurt/Main 1990.
- Vollmer, J.:** Rock'n'Roll Times. Paris 1979.
- Wagner, P.:** Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin. Frankfurt/Main und New York 1995.
- Wagner, R.:** Die Informationsgesellschaft. Chancen für eine neue Lebensqualität am Beginn des dritten Jahrtausend. Münster 1996.
- Waldberg, P.:** Max Ernst. München 1976.
- Walder, P. (Hg.):** Ecstasy. Zürich 1994.
- Waldman, D.:** Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute. Köln 1993.
- Warning, R./Wehle, W.:** Lyrik und Malerei der Avantgarde. München 1982.
- Watson, St.:** Die Beat Generation. St. Andrä-Wölm 1997.
- Waugh, E.:** The Loved One (1948). Stuttgart 1988.
- Weber, K.:** Simulation und Erklärung. Münster 1999.
- Weibel, P.:** Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun - Verschieber, Diktatur der Dyade m/w. In: Ander, H./Snauwaert, D. (Hg.):

- Claude Cahun. Bilder. Katalog zur Ausstellung Claude Cahun - Selbstdarstellungen. München 1997, S.31-42.
- Weiss, A.:** Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank. Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertude Stein. Dortmund 1996.
- Weiss, P.:** Avantgarde Film (1956). Frankfurt/Main 1995.
- Weiss, P.:** Die Ästhetik des Widerstands (1975-1981). 3 Bände. Frankfurt/Main 1988.
- Welsch, W.:** ‚Postmoderne‘. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs. In: Kemper, P. (Hg.): ‚Postmoderne‘ oder: Der Kampf um die Zukunft. Frankfurt/Main 1987, S.9-36.
- Welsch, W.:** Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1987.
- Welsch, W. (Hg.):** Wege aus der Moderne - Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion. Weinheim 1988.
- Welsch, W.:** Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990.
- Welsch, W.:** Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1992.
- Welzig, E.:** Die 68er. Karrieren einer rebellischen Generation. Wien/Köln/Graz 1985.
- Werckmeister, O.:** Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre. München 1989.
- Westbam/Goetz, R.:** Mix, Cuts & Scratches. Berlin 1997.
- Wick, R./Wick-Kmoch, A. (Hg.):** Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln 1979.
- Wicke, P.:** Vom Umgang mit Popmusik. Berlin 1993.
- Wicke, P.:** Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig 1998.
- Wiechens, P.:** Bataille zur Einführung. Hamburg 1995.
- Wiechsell, D.:** Musikalisches Verhalten Jugendlicher. Frankfurt 1977.
- Willim, B. (Hg.):** Designer im Bereich Animation und Cyberspace. Berlin 1991
- Willis, P.:** ‚Profane Culture‘: Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur. Frankfurt/Main 1981.
- Willis, P.:** Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur. Hamburg 1991.
- Winau, R./Rosemeier, H. P. (Hg.):** Tod und Sterben. Berlin 1984.
- Wintersteiner, W.:** 1968 - Jugend, Kultur, Revolution. Innsbruck 1998.
- Wosien, M.-G.:** Tanz im Angesicht der Götter. München 1985.
- Wosien, M.-G.:** Sakraler Tanz. Der Reigen im Jahreskreis. München 1988.
- Wulf, Ch./Kamper, D./Gumbrecht, H. U. (Hg.):** Ethik der Ästhetik. Berlin 1994.

- Wuthenow, R.-R.:** Friedrich Nietzsche. Frankfurt/Main und Leipzig 2000.
- Wyss, D.:** Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei. Heidelberg 1950.
- Zacharias, Th.:** Blick der Moderne. Eine Einführung in ihre Kunst. München/Zürich 1984.
- Zacharias, W.:** Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten. Über Multimedia, Kindheit und Bildung. Über reale und virtuelle Interaktion und Welten. Essen 1996.
- Zeller, P.:** Stadt der Zukunft. Zürich 1990.
- Ziehe, Th.:** Pubertät und Narzißmus. Frankfurt/Main 1975.
- Zima, P.:** Europäische Avantgarde. Frankfurt/Main 1987.
- Zima, P.:** Moderne/Postmoderne. Gesellschaft. Philosophie, Literatur. Tübingen/Basel 1997.
- Zimmerli, W. (Hg.):** Technologisches Zeitalter oder Postmoderne? Paderborn 1988.
- Zimmerli, W.:** Technologie als ‚Kultur‘. Hildesheim 1997.
- Zimmermann, C.:** Die Zeit der Metropolen. Urbanisierung und Großstadtentwicklung. Frankfurt 1996.
- Zinnecker, J.:** Jugendkultur 1940 – 1985. Opladen 1987.
- Zucker, R.:** Girlies. In: Kursbuch. Thema: Der Generationenbruch. Heft 121/1995.
- Zürn, U.:** Der Mann im Jasmin. Eindrücke einer Geisteskrankheit. Frankfurt/Main 1977.
- Zürn, U.:** Das Weisse mit dem roten Punkt. Texte und Zeichnungen (1959). Frankfurt/Main und Berlin 1988.
- Zürn, U.:** Dunkler Frühling. Gifkendorf 1995.
- Zweite, A./Krystof, D./Spieler, R. (Hg.):** Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung. Köln 2000.

Magazine, Zeitungen, Fanzines

- Auch wer nicht dort wohnt tanzt in der Notunterkunft. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 14.09.1968.
- Außer Rand und Band. Woher kommt die aufreizende Wirkung von Rock'n'Roll. In: DIE ZEIT vom 4.10.1956.
- Arend, I.:** Love Parade 1996. Im Zentrum von nothing. In: Freitag Nr. 30 vom 19.7.1996.

- Baumann, P.:** Die Mode der Existentialisten. In: DIE ZEIT vom 7.04.1949.
- Beat-Gewitter an Rhein und Ruhr. In: NRZ vom 27.06.1966.
- Bittermann, K.:** Auf der Suche nach der verschwundenen Geschichte. In: Junge Welt vom 11.06.1997.
- Böhme, G.:** Bildung als Widerstand. In: DIE ZEIT vom 16.09.1999.
- Boy Bleed/Triple, R.:** Jungle Techno. In: Spex 9/1992
- Bruckmaier, K.:** Schirinowskij in der Disco. Mutmaßungen über Pop in den Zeiten von Techno. In: Süddeutsche Zeitung vom 22.3.1996.
- Buchsteiner, J.:** ...und kein bißchen bissig. In: DIE ZEIT. Nr.9/1997.
- Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (Hg.):** Ecstasy. Köln 1995.
- Burger, J.:** Wenn die Tanzfläche explodiert. In: Süddeutsche Zeitung vom 5.11.1991.
- Burger, J.:** In die Computerbeats mischt sich Katzenjammer. In: Süddeutsche Zeitung vom 27.12.1991.
- Das ist Techno. In: Prinz 9/1994.
- Der Mensch als Diskette. In: DER SPIEGEL. Nr. 25/1994.
- Die übertriebene Generation. Jugend 1967. In: DER SPIEGEL. Nr. 41/1967.
- Der neue Kult. Disco-Fieber. In: DER SPIEGEL. Nr. 42/1978.
- Dieckmann, C.:** Weltstadt Berlin! In: DIE ZEIT. Nr. 29/1995.
- Diederichsen, D.:** In: SPIEGEL SPECIAL: Pop und Politik. 2/1994, S.23-27.
- Diefenbach, K.:** Techno '94. In: Spex 1/1995.
- Düfel, S.:** Rosamunde bumm bumm bumm. Die Infantilisierung der Techno-Musik begeistert Grundschüler und Teenager gleichermaßen. In: DIE ZEIT. Nr. 36/1995.
- Engelsing, I.:** Beatniks in San Francisco tanzen nicht ums Goldene Kalb. In: DIE ZEIT vom 9.01.1959.
- Essen ging Versicherung gegen Rock'n'Roll-Fieber ein: Alarm um Bill Haley. Berliner und Hamburger Zwischenfälle warnten - Polizei stand bereit. In: Neue Ruhr Zeitung vom 29. 10.1958.
- Frontpage-Ausgaben von 9/1996 - 5/1997. Hg.: Jürgen Laarmann.
- Gorsen, P.:** Das dekorative Nachtleben einer Triebrevolte. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28.02.1998.
- Hackenberger, A.:** DJs: die Aufmischer. In: DIE ZEIT. Nr. 2/1995.
- Highflyers - clubravepartyart. London 1995.
- Hüetlin, T.:** Der Gott aus der Maschine. In: DER SPIEGEL. Nr. 45/1993.
- Hundert Hippies hörten harte Lieder im Dunkeln auf Barren und Böcken. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 26.09.1968.
- Italiaander, Rolf:** Die Mode der Existentialisten. In: DIE ZEIT vom 7.04.1949.

- Jäger, L.:** Auf der Flucht. Unbestätigte Nachricht vom Tod Dieter Kunzelmanns. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4.4.1998.
- Jahn, T.:** Biep, blubb, bumm und bapp. Techno fürs Wohnzimmer: Drei Kölner verfeinern das Electronic Listening. In: DIE ZEIT. Nr. 29/1996.
- Jugend - ‚halbstark‘ und stark.** Die Haltung der neuen Generation in Deutschland und Frankreich. In: DIE ZEIT vom 11.4.1957.
- Kösch, S.:** Der postelektronische Dancefloor. In: Spex Nr.1/1993.
- Kösch, S.:** Alles, was Kinder wollen. In: Die Tageszeitung vom 22.11.1996.
- Krawall und umgeworfene Stühle.** In: WAZ 29.10.1958.
- Kriener, M./Saller, W.:** Die mit der Pille tanzen. In: DIE ZEIT. Nr. 37/1993.
- Laarmann, J. (Hg.):** Love 95: The Berlin Love Weekend Magazine. Berlin 1995.
- Leithäuser, J.:** Auch die Zuschauer werden eingemeindet. Love Parade: Hunderttausende beim Fest der Techno-Jugend in Berlin. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.7.1996.
- Mayer, S.:** Tanze mit mir in den Morgen. In: Der Tagesspiegel vom 12.12.1992.
- Mießgang, T.:** Reise durch ein brennendes Gehirn. In: DIE ZEIT. Nr. 16/1997.
- Mohr, R.:** Züchter des Übermenschen. In: DER SPIEGEL. Nr. 36/1999.
- Müller, K.:** Der Körper wird umgebaut. In: DIE ZEIT. Nr. 25/1996.
- Neon für die Party.** In: DER SPIEGEL. Nr. 28/1995.
- Ohnemus, P.:** Zum Tod von Allen Ginsberg. Hungrig, hysterisch, nackt. In: DIE ZEIT. Nr.16/1997.
- Paasch, U.:** Techno-Party unter Palmen. In: DIE ZEIT. Nr. 34/1995.
- Pauser, W.:** Friede! Freude!! Eierkuchen!!! In: DIE ZEIT. Nr. 28/1996.
- Polatschek, K.:** Sambaschule für Mammuts. In: DIE ZEIT. Nr. 20/1992.
- Poschardt, U.:** Rave Nation. Warum eine Parade so etwas sein kann wie eine Nation. In: SPIEGEL SPECIAL. 11/1994, S.18-26.
- Reutter, T.:** Positiver Stress. In: Frankfurter Rundschau vom 14.09.1992.
- Riedle, G.:** Rave goes Preußen. Die Liebesparade will unter die Linden. Berlin erschauert. In: DIE ZEIT. Nr. 9/1996.
- Rose, P.:** Rauhe Klänge aus dem Leerstand. In: DIE ZEIT. Nr. 16/1997.
- Roth, St.:** Die ratlosen Ganzschwachen. In: DIE ZEIT vom 11.4.1957.
- Runkel, W.:** Neoswing. ZEIT-Magazin Nr. 7/11. Februar 1999.
- Saltzwedel, J.:** Der Mörder Gottes. In: DER SPIEGEL vom 21.8.00.
- Savage, J.:** Der Trans-Europa-Amerika-Express. Grunge und Techno - der Soundtrack der Generation X. In: SPIEGEL SPECIAL. 2/1994, S.95-101.
- Sbl.:** Gruga-Halle wurde zum Hexenkessel. In: WAZ vom 29.10.1958.

- Schandl, F.:** Information und Entformation, Zur Kritik der kulturindustriellen Bewußtseins-, Stimmungs- und Meinungslagen. Junge Welt vom 17./18.10/1998.
- Schlüter, Ch.:** Seine Majestät. Peter Sloterdijk stellt sich in den Schatten Nietzsches und verkündet ein neues Evangelium. In: DIE ZEIT. Nr. 36/2000.
- Schmidt, R.:** Deutschland, liebes Technoland. In: DIE ZEIT. Nr. 30/1996.
- Schnibben, C.:** Eine heikle Zielgruppe. Jugend '94. In: DER SPIEGEL. Nr. 38/1994.
- Schnibben, C.:** Ein Haufen Ameisen. In: SPIEGEL SPECIAL. 11/1994, S.56-59.
- Schwarzenfeld, G. von:** Verzicht auf Rock'n'Roll. In: DIE ZEIT vom 11.4.1957.
- Sloterdijk, P.:** Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus - die Elmauer Rede. In: DIE ZEIT. Nr. 38/1999.
[Http://www.archiv.ZEIT.de](http://www.archiv.ZEIT.de)
- Soeffner, H.-G.:** In: DIE ZEIT. Nr. 2/1995, S.19.
- Spreckelsen, T.:** Die Keller-Kinder. In den Wohnzimmerklubs von Friedrichshain feiert die Szene ihre schrägsten Partys. In: DIE ZEIT. Nr. 10/1999, S.57.
- Steinberger, K.:** Techno als Einstiegsdroge. In: Süddeutsche Zeitung vom 8.1.1993.
- Streich, G.:** Nach Bill Haleys großer Schau: Gruga-Halle steht noch! In: Neue Ruhr Zeitung vom 29.10.1958.
- Tanzen für den Frieden. In: DER SPIEGEL. Nr. 27/1995.
- Thomson, F.:** Motor im Untergrund. Der abgebrochene Betriebswirtschaftsstudent Jürgen Laarmann macht mit der Subkultur Techno Millionenumsätze. In: DIE ZEIT. Nr. 2/1996.
- Von Dixieland nach Kinseyland. Rock'n'Roll-Singer Elvis Presley. In: DER SPIEGEL. Nr. 50/1956.
- Winkler, W.:** Glücklich und bedröhnt. Die ravende Fronleichnamsprozession für zuckende Liebestrunkene hat den Segen vieler Gönnen. In: Süddeutsche Zeitung vom 10.07.1997.
- Zimmerli, W. Ch.:** Die Evolution in eigener Regie. In: DIE ZEIT. Nr. 40/1999.

Internetadressen

<http://techno.net>

<http://www.ccs.neu.edu/home/thigpen/html/music.html>

<http://www.hyperreal.org/raves/grid>

<http://www.technotubbies.com>

<http://www2.free.de/dada/index.htm>

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1:** Salvador Dalí: Metamorphose des Narziss, 1937. In: Staatsgalerie Stuttgart/Kunsthhaus Zürich (Hg.): Salvador Dalí 1904-1909. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1989, S.241.
- Abbildung 2:** Giacomo Balla: Geschwindigkeit des Automobils + Licht + Lärm, 1913. In: Calvesi, M.: Der Futurismus. Kunst und Leben. Köln 1987, S.117.
- Abbildung 3:** Raoul Hausmann: Mechanischer Kopf (L'ésprit de notre temps), 1919. In: Korte, H.: Die Dadaisten. Reinbek bei Hamburg 1997, S.84.
- Abbildung 4:** George Grosz: Felix, zu Yvan Goll *Methusalem oder der ewige Bürger*, 1922. In: Müller-Tamm, P./Sykora, K. (Hg.): Puppen - Körper - Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1999, S.325.
- Abbildung 5:** Salvador Dalí: Titelbild für *Minotaure*, Heft 8/1936. In: Staatsgalerie Stuttgart/Kunsthhaus Zürich (Hg.): Salvador Dalí 1904-1909. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1989, S.201.
- Abbildung 6:** Man Ray: Nude and mannequin, circa 1930. In: Man Ray 1890-1976. Ausstellungskatalog. Antwerpen 1994, Abb. 140.
- Abbildung 7:** Hans Bellmer: La Poupée, 1935. In: Müller-Tamm, P./Sykora, K. (Hg.): Puppen - Körper - Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1999, S.454.
- Abbildung 8:** Der Schnitt durch das Auge. In: Buñuel, L.: Mein letzter Seufzer (1982). Frankfurt/Main und Berlin 1994, S.136.
- Abbildung 9:** Que me veux-tu?, 1928. In: Ander, H./Snauwaert, D. (Hg.): Claude Cahun. Bilder. Katalog zur Ausstellung Claude Cahun - Selbstdarstellungen. München 1997, S.43.
- Abbildung 10:** Situationistische Flugblätter aus Spanien und Dänemark, s.i. Nr. 9/August 1964. In: Gallissaires, P./Mittelstädt, H./Ohrt, R. (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Hamburg 1995. Hamburg 1997, S.173.
- Abbildung 11:** Jean Michel Mension, 1953. In: Ohrt, R.: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst. Hamburg 1997, S.55.
- Abbildung 12:** Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 29.10.1958.
- Abbildung 13:** DER SPIEGEL, Titelbild vom 2.10.1967.
- Abbildung 14:** DER SPIEGEL, Titelbild vom 16.10.1978.

- Abbildung 15:** Mode und Lifestyle, Frontpage Oktober/1996, S.44f.
- Abbildung 16:** Raver auf der Love Parade, DER SPIEGEL. Nr. 50/1998, S.110;
Berliner Stadtmagazin Tip 15/1996, S.21f.
- Abbildung 17:** Tanz und Drogen im Hippie-Stil. In: Anthony, G.: Sommer der Liebe. Linden 1982, S.135
- Abbildung 18:** DJane in Aktion. In: Berlin Ticket. Das Magazin für die Stadt. DJs in Berlin. November/1996, S.8.
- Abbildung 19:** Sprirituelle und experimentelle Fotokunst von Sam Oath. In: Die Gestalten (Hg.): Localizer 1.0 - The Techno House Book. Berlin 1995, S.259.
- Abbildung 20:** Flyerart (Szene-Flyer aus München und Köln).
- Abbildung 21:** *Mayday* 1998. Infoheft.
- Abbildung 22:** Der Roboter als Identifikationsobjekt. In: Die Gestalten (Hg.): Localizer 1.0 - The Techno House Book, S.60.
- Abbildung 23:** Unterwegs im Cyberspace. In: Willim, B. (Hg.): Designer im Bereich Animation und Cyberspace. Berlin 1991, S.239.
- Abbildung 24:** Cindy Sherman: Untitled, # 261, 1992. Ausstellungskatalog.
- Abbildung 25:** Stelarc, postmoderner Performancekünstler. In: SPIEGEL SPECIAL. 3/1997, S.76.