BILDER UND ZEITEN



Humor ist, wenn man schallend lacht. Dazu gab's früher ungeteilter Anlass. Foto Bridgeman

Woke zu sein bedarf es wenig

Wo bleibt das Negative? Ein halbes Jahrhundert wird besichtigt – und ihm zuletzt kein gutes Zeugnis für sein Komikverständnis ausgestellt.

Von Bernd Eilert

ber die Jugend seiner Zeit hat sich schon der reife Gilbert Keith Chesterton Gedanken gemacht, und er sah genau hin:
"Augenscheinlich nimmt sie" – die Jugend – "die Frivolität zu ernst." Mit anderen Worten: Jugend hat zu viel

Die acht Mitglieder der "Neuen Frankfurter Schule" waren nicht mehr jung zu nennen, als der Name, abgekürzt NFS, im Jahre 1981 anlässlich einer Ausstellung eher beiläufig geprägt wurde. Die Ältesten, Hans Traxler und Chlodwig Poth, waren Anfang fünfzig, F. W. Bernstein, F. K. Waechter, Robert Gernhardt, Eckhard Henscheid und Peter Knorr um die vierzig, ich war mit gut dreißig Jahren der Jüngste, und der bin ich geblieben.

Ich habe mit sämtlichen Mitgliedern der Gruppe in der einen oder anderen Form mehr oder weniger intensiv zusammengearbeitet, Bücher, Artikel, Filme, Stücke, Radio-, Fernseh- und Showprogramme sind auf diese Weise entstanden – nicht erst seit 1981.

Bereits zwei Jahre zuvor war das endgültige Satiremagazin "Titanic" gegründet worden, auch in der Absicht, für nachwachsende Generationen ein Medium zu schaffen, in dem neue Formen und Inhalte ausprobiert werden konnten.

Die Keimzelle der Bewegung ist älter: Im September 1964 war in der Satirezeitschrift "Pardon" eine Doppelseite erschienen, auf der unter dem Titel "Welt im Spiegel", abgekürzt WimS, die Herren F. W. Bernstein, Robert Gernhardt und F. K. Waechter die Komik in der BRD revolutionierten. Mir zumindest kam und kommt das so vor

Bereits die erste Ausgabe enthielt in der Rubrik "Gut gesagt" fast alles Unwesentliche. Der Tagesbefehl Friedrichs des II. vor der Schlacht von Tannenberg bringt es auf den Punkt: "Konsequent oder inkonsequent – aber nicht dieses ewige Hin und Her."

F. W. Bernstein dichtete später: "Der letzte Sinn – da geht er hin. / Sinnverlust ist Lustgewinn."

Um diesen Lustgewinn zu erzielen, war so gut wie alles erlaubt. Denkverbote oder gar Sprachregelungen waren ebenso undenkbar wie unaussprechlich. Das gezielte Unterlaufen von Erwartungen, die Verweigerung von Pointen, die Renaissance des Kalauers - all das begann sich pandemisch auszubreiten und die bis dahin öde Komiklandschaft flächendeckend zu infizieren. Die Viren wirkten nicht bloß in Deutschland: Monty Python in England, das amerikanische "MAD Magazine" oder "Hara-Kiri" in Frankreich überschritten bewusst die Grenzen des guten Geschmacks. Dagegen wirkte die NFS verspielt. Noch einmal F. W. Bernstein: "Zu Mannheim stand ein Automat / um die Jahrhundertwende. / Der jedem vor das Schienbein trat / der dafür zahlte. Ende.

Die NFS war noch längst nicht am Ende. Die Siebzigerjahre waren produktiv, ohne dass die Produktionen zunächst ein größeres Publikum erreichten. Die "Pardon" hatte ihren Auflagenhöhepunkt überschritten, nach 1968 ging's bergab. Innerhalb kurzer Zeit vergraulte der Verleger

Hans A. Nikel sämtliche Mitglieder der NFS, die seinen strammen Marsch nach innen nicht nachvollziehen mochten. "Transzendentale Meditation" war für mich zwar auch eine Form von Nonsens, ließ sich aber mit dem in WimS gepflegten nicht recht vereinbaren. Immerhin durften wir zum ersten Mal miterleben, wie eine Ideologie – gut gemeint oder nicht – der Komik in die Quere kam. Anhänger einer bestimmten Ideologie sind berechenbar und tun sich mit Komik dementsprechend schwer, da Komik ohne Überraschungselement nicht auskommt. Nonsens ist zudem antiautoritär, da er Sinn untergräbt und damit zum natürlichen Feind aller Sinnstifter und ihrer Missionare wird.

Die Dinge allzu ernst zu nehmen, dazu neigte keiner von uns. Eine gewisse Frivolität im Sinne von Leichtfertigkeit war die Basis der Beziehungen, die sich im Rahmen der NFS ergaben und zu jahrelanger Zusammenarbeit in unterschiedlichen Konstellationen führten: Ideologien waren unerwünscht, es galt ein klares Jazum Nein.

Heute ist ein Nein zum Ja ebenso wichtig. Das heißt: Tendenzen, Komik zu bagatellisieren oder zu instrumentalisieren, zu inkriminieren oder zu reglementieren, sind strikt abzulehnen.

Wofür die Wohlfühl-Ausschüsse mit ihren Erweckungspredigten Platz schaffen wollen, ist nämlich keine neue Form für komische Inhalte – es ist eine geschlossene Community ohne Spaß an Nonsens, Satire, Ironie und schieferer Bedeutung. Ob man in solch einer Gesellschaft nützliches Mitglied werden möchte, ist nicht bloß Geschmacksache.

Professorin Dr. Tabea Scheel, "Haus- und Hof-Forscherin des Deutschen Instituts für Humor", gibt mir eine Vorstellung von der Zukunft der Komik, indem sie mich zunächst ausgrenzt: "Aggressiver Humor, zu dem auch Ironie, Sarkasmus und Zynismus gehören, macht andere nieder, damit wir uns selbst besser fühlen." Das ist schon schlimm, aber das Schlimmste ist für Scheel: "Diese Form des Humors enthält nichts Konstruktives."

Die Komik der Zukunft möchte anders aussehen: "Künstlerinnen und Künstler" sollten "ihren eigenen Alltag mit einem Humor beleuchten, der nicht auf Kosten anderer geht."

Aber besteht nicht auch dann noch die Gefahr, dass andere sich in unseren Schwächen wiedererkennen und trotzdem verstört reagieren? Oder gar retraumatisiert werden? Wäre es in Zeiten der Krise nicht besser, auf Scherze ganz zu verzichten, weil damit stets, wie Scheel es sieht, "mindestens billigend in Kauf genommen wird, dass sie spalten und verletzen"?

Tabea Scheel möchte das zumindest für die Komik ausschließen und deutet Alternativen an, zum Beispiel: sich gemeinsam Videos anzuschauen, die "Pflegekräfte auf Intensivstationen oder Busfahrerinnen auf Parkplätzen zeigen, wie sie gemeinsam tanzen. Das ist Humor ..."

Ja, das ist der Humor auf Volkstanzbasis, der in Deutschland lang genug alternativlos war – mit Komik hat er indes wenig zu tun, und die dumme, alte Frage: "Wo bleibt das Positive?" ließ nur eine Antwort zu. Eine andere gab Erich Kästner: "Ja, weiß der Teufel, wo das bleibt."

Theodor W. Adorno reagierte empfindlicher auf die "Fetischisierung des Positiven". Das "Verlangen nach positiven Vorschlägen" macht es bekanntlich einfacher, jeden kritischen Ansatz im Goebbels'schen Sinn als "zersetzend" zu diffamieren. Einer Dialektik, die durch Negation des Negativen zu positiven Ergebnissen kommen möchte, misstraut Adorno grundsätzlich; dagegen setzt er eine negative "Dialektik nicht der Identität, sondern der Nichtidentität". Der Absolutheitsanspruch der Identität und der Bejahung verschmölzen sonst im "Bewusstsein ungezählter Menschen" zu einer "regressiven Ideologie". Das heißt unter anderem: Wenn Gesinnung und Wirklichkeit kollidieren, steht die Überlebende fest - und was der einen nicht passt, wird

halt passend gemacht.

Zu Adornos Zeit gab es einen "Bund für positive Lebensgestaltung", heute gibt es ein "Deutsches Institut für Humor" in Leipzig. Gegründet hat es Eva Ullmann, Humortrainerin und Autorin von unter anderem "Humor im Business", "Humor ist Chefsache" und "Humor – Das Manifest für verzögerte Schlagfertigkeit". Gleichgeschaltet mit dem Rhetorik-Coach Michael Ehlers, der nach eigener Aussage "die Fähigkeit, unglaublich komplexe Inhalte und Zusammenhänge verständlich und mit viel Humor auf den Punkt zu bringen", besitzt, kommt es zu unglaublich simplen Erkenntnissen.

So haben die beiden festgestellt, dass die Komik – im Gegensatz zum Humor – eine zweischneidige Sache sein kann: "In der Wahl der humorvollen Waffen und rhetorischen Stilmittel gibt es Brötchenmesser und scharfe Schwerter." Beide neigen zum Brötchenschmieren, und wenn ich ihre holprigen Gedankenwege richtig überblicke, geht es darum, dem Konsumenten mit dem Brötchenmesser kunstlos Honig ums Maul zu salben, denn "Humor kann deeskalierend wirken", und durchaus konstruktiv: "Hoffnung entsteht durch sozialen Humor, durch Perspektivwechsel, die einfach lustig sind, und nicht beschämen …" Womit auch das weite Feld des Peinlichen hoffnungslos vermint wäre.

Hauptsache, "die sarkastische, ironische, genauer gesagt: die zynische Form der Darstellung". Moment! Was heißt in dem Zusammenhang: "genauer gesagt"? Egal: Ironie, Sarkasmus, Zynismus – sie alle bergen "durch eine Vielfalt der Deutungen" die Gefahr, missverstanden zu werden. Mit meinen Worten: Sie sind Kunst. Aber was ist Kunst? Und was ist keine?

Nicole Seifert, Spezialistin für "Literatur von Frauen", liest "keine Bücher von alten weißen Männern" mehr. "Effi Briest" hat sie wohl irgendwann noch gelesen und vergleicht Fontanes Roman nun mit dem fast gleichzeitig erschienenen "Aus guter Familie" von Gabriele Reuter, der laut Seifert "eine ähnliche Handlung hat". Das Skandalöse liegt für sie in der Rezeption: "Eins ist Schullektüre, das andere in der Versenkung verschwunden."

Nicole Seifert gefällt Reuters versenktes Buch nämlich besser, denn darin sind die alten weißen Männer an allem schuld – nicht nur am Verschwinden des Romans, sondern auch am

Fortsetzung auf der folgenden Seite



Binsenweisheiten werden zu leerem Stroh, indem man zeigt, wie sie mühelos in ihr Gegenteil verkehrt werden können, ohne dass sie viel an Überflüssigkeit verlieren. Fotos Bridgeman, Ullstein



Fortsetzung von der vorherigen Seite

Woke zu sein ist leicht

Schicksal der Protagonistin, während Fontane angeblich ein "gesellschaftliches Gesamtbild, wo alles seine Richtigkeit hat", erzählt. "Das ist ein spannender Fall", findet Seifert, und das finde ich auch: Qualitätskriterium ist hier die Eindeutigkeit der Botschaft – alles Mehrdeutige ist demnach keine Kunst mehr.

Simple Erklärungsmuster und schwarz-weiße Weltbilder sind heute angesagt. Dauernd wird verlangt, dass sich auch Künstler eindeutig positionieren – ausgerechnet Künstler, deren Erkenntnisstand oft nicht einmal Talkshow- oder Stammtischniveau erreicht, beziehen Stellung zu allen möglichen politischen Problemen. Ihre Kunst sieht dementsprechend aus. Auf die antihedonistische Moderne folgt die provokative Kunst der Gegenwart.

Und nicht bloß Hochkünstler sind von der Meinungserforschung betroffen: Auch wenn, zum Beispiel, "die Clubszene schweigt zum Nahostkonflikt", wird das vorwurfsvoll bemerkt. Als könnte die Meinung ein paar zugedröhnter Technoliebhaber wesentlich zur Lösung des Konflikts beitragen. Eine Unterschrift, die ein geltungsbedürftiger Professor irgendwann unter irgendeine der zahllosen Petitionen für oder wider eine Ansichtssache gesetzt hat, kann ihm bei späterer Gelegenheit um die Ohren fliegen, wenn sich die herrschenden Ansichten zu dieser Sache gerade geändert haben sollten.

Auch übertriebene Empörung ist nichts Neues. 1966 stellte John Lennon in einem Interview fest, die Beatles seien bei Jugendlichen derzeit populärer als Jesus. Das stimmte zwar, löste jedoch Monate später in den USA einen Shitstorm aus, der Orkanstärke erreichte, als kanzelgläubige Beatles-Fans ihre Alben verbrannten und der Ku-Klux-Klan Beatles-Merchandisingartikel an Holzkreuze nagelte. Die Songs der Beatles haben das überlebt.

Mich selbst nun zum Opfer stilisieren zu wollen wäre albern. Noch gibt es außer ein paar Verbalinjurien keine nennenswerten Repressalien. Ich kann höchstens ein vages Unwohlsein, eine gewisse Atemnot in einer derart fundamentalistischen Atmosphäre anführen und eine Befindlichkeit für mich reklamieren, die anderen bereits ausreicht, um die Entfernung von Kunstwerken, Denkmälern oder Lehrkörpern zu verlangen.

Rassismus, Klassismus, Sexismus, Misogynie, Menschenverachtung und Gedankenlosigkeit, die meist mit Gefühllosigkeit verwechselt werden, sind die gängigen Vorwürfe. Als "Rassist" bezeichnet zu werden ist unangenehm und klingt für mich unangemessen, da es den realexistierenden Rassismus verharmlost. Doch der Maßstab lässt sich verändern, und der alte katholische Trick, uns allen eine Erbsünde zu unterstellen und eine "widerliche weiße Mehrheitsgesellschaft" für alles Unglück auf der Welt verantwortlich zu machen, sollte doch dazu führen, dass der Pauschalvorwurf allmählich an Wucht und Stichhaltigkeit verliert.

So war es zumindest in meiner Jugend, als der Faschismusvorwurf beliebt war und immer beliebiger als Totschlagargument verwendet wurde. "Faschistoid" war bald jeder, der das dreißigste Lebensjahr vollendet hatte. Deswegen wird heute der Vorwurf der "kulturellen Aneignung" rasch noch draufgesattelt. Wie die Wächter der nationalen Kultur fortan ohne arabische Zahlen auskommen wollen, bleibt ihr Problem.

Wenn ihre biedermeierliche Vorstellungen zu Vorschriften würden, wäre nicht nur ich selbst betroffen. Fast alles, was die NFS produziert hat, und vieles, was in der "Titanic" bis vor ein paar Jahren noch veröffentlicht werden konnte, wäre damit obsolet. Der "soziale Humor" setzt klare Grenzen: "Sarkasmus und Zynismus machen aber keine Hoffnung, sie erzeugen Distanz." Als positives Beispiel nennen Ullmann/Ehlers ausgerechnet "Otto Waalkes mit seiner Kunst", die offenbar vieldeutiger ist, als es scheint.

Noch einmal zurück in die Siebziger: Gernhardt, Knorr und ich veröffentlichten unsere Texte im Nachtprogramm des Hessischen Rundfunks – bekannt wurden sie dadurch nicht. Dazu fehlte noch die Vermittlung: Dass der Aufstieg des Komikers Otto Waalkes mit den Texten des Autorentrios Gernhardt, Eilert, Knorr in so enger Wechselbeziehung stand, war kein Zufall. In Zusammenarbeit mit Otto entstanden Klassiker wie: "Das blasphemische Wort zum Montag", die sexistische Susi Sorglos und "Robin Hood, der Rächer von Witzen und Weizen", eine Verächtlichmachung von Alzheimerpatienten - so könnte man heute tadeln. Wie sich bei genauer Prüfung überhaupt zu fast jedem unserer Witze ein Opfer finden wird.

Die Welt in Täter und Opfer einzuteilen vereinfacht ihre Anschauung. Wobei heute Opfer bereits klagen können, ohne den Anlass selbst angeschaut zu haben. So geschehen in Frankfurt, wo nach der Premiere einer Oper von György Ligeti eine schwarze Stadtverordnete sich schmerzlich berührt fühlte von der traditionellen Maske des ägyptischen Gottes Anubis, dem sie, ohne ihm auf Blickweite nahegekommen zu sein, blackfacing unterstellte. Ihr nun brainwashing zu bescheinigen wäre gemein. Die Oper, um die es ging, heißt übrigens "Le Grand Macabre" und warnt vor sich selbst: "Morbid! Perfid! Bedrohlich! Gefährlich! Tödlich" soll sie sein und verlangt dringend: "Maßnahmen! Maßnahmen! Maßnahmen? Maßnahmen? Kukuridu! Kikeriki!"

anz ähnlich klang der Nonsens, wie wir ihn produzierten; das heißt, kein Wort, kein Bild war ganz ernst zu nehmen. Die Texte gaben keine Antworten, da sie nicht einmal Fragen stellten. Und doch schien es nicht ganz sinnlos, Sinn, den "tieferen" zumal, zu verweigern. Dünkel, Pathos und Rechthaberei werden auf diese Weise enttarnt. Diesen Blödsinn "höheren" zu nennen wäre übertrieben. Immerhin: Binsenweisheiten werden zu leerem Stroh, indem man zeigt, wie sie mühelos in ihr Gegenteil verkehrt werden können, ohne dass sie viel an Überflüssigkeit verlieren. Kurrenten Phrasen wird per Aufblähung platzartig die Luft abgelassen. Autorität wird untergraben, denn Nonsens ist vor allem eines: antiautoritär. Anarchisch wurden diese Texte durch Otto Waalkes, der ihnen durch scheinbar zielloses Herumirren auf der Bühne die letzte Spur von Berechenbarkeit austrieb.

Waren diese Zeiten denn so grundverschieden von den heutigen? Der Vietnamkrieg dauerte bis 1975 an, von 1976 formierte sich die Protestbewegung gegen Atomkraftwerke, 1977, im "Deutschen Herbst", löste die RAF Panik und Rasterfahndungen aus.

Warum durfte man sich trotz der ernsten Lage über all das lustig machen? Nirgendwo stand geschrieben, dass ausgerechnet Komiker zu moralischen Vorbildern taugen sollten. Darauf, von einem Komiker zu verlangen, dass er dem Kant'schen Imperativ genüge und nur nach derjenigen Maxime handele, von der er möchte, dass sie ein allgemeines Gesetz werde, wäre niemand gekommen. Allenfalls an Häuserwänden tauchten revolutionäre Parolen auf, die WimS der Spaßguerilla der APO geliefert hatte; Graffiti vom Kaliber: "Liberté, Egalité, Pfefferminzté", Kalauer, die zunächst ein kleines, meist studentisches Publikum erheiterten.

Ein paar Jahre später schrieb ich gemeinsam mit Otto Waalkes, Robert Gernhardt und Peter Knorr das Drehbuch zu "Otto – der Film". Aus Minderheitenunterhaltung war damit ein Massenphänomen geworden, und das nicht nur in der BRD. Hier sahen den Film knapp zehn Millionen Zuschauer, in der DDR kamen noch einmal 4,5 Millionen dazu. Die Kritik reagierte damals unterschiedlich: Von gönnerhaften Lobeshymnen bis zu wütenden Totalverrissen war alles dabei

Im Jahr 2020 wurde "Otto – der Film" aufgrund einer Szene, die "Filmkritiker damals überhaupt nicht thematisierten", vom "Verein Initiative Schwarze Menschen in Deutschland" als "offenkundig rassistisch" verdammt. 2022 kam die "Süddeutsche Zeitung" darauf zurück. Für einen von deren Redakteuren, gerade so alt, wie ich es beim Verfassen des Drehbuchs war, ist dies eine Szene, "deren Humor man heute ungefähr so entspannt genießen kann wie das Geräusch von Fingernägeln, die über eine Tafel kratzen".

Grund dafür ist das berüchtigte N-Wort, das darin mehrmals ausgesprochen wird, sowohl vom Titelhelden als auch von seinem schwarzen Komplizen, den Günther Kaufman verkörpert. Hinweise darauf, dass der Unschuld vom Lande, die Otto Waalkes hier darstellt, zu seiner Zeit gar kein anderes Wort einfallen konnte, wenn er nicht aus der Rolle fallen wollte, und dass die Komik der Szene eindeutig auf Kosten einer älteren weißen Dame geht, die von den beiden Trickbetrügern um hundert Mark erleichtert wird, waren sinnlos. Die gedanken- und hilflose Form des alltäglichen Rassismus, den sie hier en passant bloßstellten, wurde den Urhebern unterstellt; die Unterscheidung zwischen Autor und Figur war endgültig passé.

John Čleese, selbst Betroffener mancher Cancelei, hat dazu gesagt: "Manche verstehen nicht, dass man, wenn man Figuren Unsinn in den Mund legt, nicht deren Ansichten unterstützt, sondern sie veralbert ... wenn Leute zu dumm sind, das zu begreifen ..."

Tja, was dann? Selbst wer Gänsefüßchen in die Luft malt, ist vor Missverständnissen nicht geschützt. "Dass selbst bei solch offenkundigen rassistischen Inhalten noch geleugnet wird beziehungsweise eine anti-rassistische Intention "reingezaubert" wird, ist symptomatisch für das mangelnde Rassismusverständnis", so der Verein Initiative Schwarze Menschen e.V.

Die Deutungshoheit liegt in solchen Fällen nun ausschließlich bei denen, die sich als Opfer fühlen, oder, was heikler ist, bei deren Sympathisanten und Interessenvertretern.

Eine Praxis, die sich vor deutschen Gerichten zum Glück noch nicht durchgesetzt hat. Gilt nämlich die Unschuldsvermutung nicht mehr, wird es für Beschuldigte ungeheuer schwierig, ihre Arglosigkeit nachzuweisen. Der Verdacht erhärtet sich: Nonsens ist am Ende gar nicht so harmlos, wie er daherkommt. Die Anklagevertretung ist gnadenlos, Entschuldigungen sind sinnlos, Pardon wird nicht gegeben.

In die Berufung will ich hier lieber nicht gehen. In der Sache "Das gesunde Volksempfinden" gegen "Otto – der Film" weiß ich mich nämlich in guter Gesellschaft: "Ein Fisch namens Wanda", "Indiana Jones" und "Pretty Woman" fanden vor dem Tribunal der "Süddeutschen Zei-

tung" ebenso wenig Gnade. Und selbst "E.T.", in dessen Kostüm angeblich ein "Kleinwüchsiger" gesteckt habe, löste prompt Entsetzen aus.

Die Vorstellung, dass vier Erwachsene – der älteste von ihnen wurde gerade fünfzig – zusammensitzen, um sich – so behauptete es die Überschrift – ihre "alten Lieblingsfilme" anzuschauen und dabei von einer Ohnmacht in die andere fallen, löste bei mir zunächst Belustigung aus; gefolgt von der Frage, was solche Betrachter lieber sähen. Auch der Wetterbericht ist ja eindeutig eurozentriert und ergo rassistisch: Er spart den globalen Süden bewusst aus.

Inzwischen geht man bei öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten über die üblichen, eher dezenten Trigger-Warnungen von Streamingdiensten hinaus. "Das folgende Programm wird, als Bestandteil der Fernsehgeschichte, in seiner ursprünglichen Form gezeigt. Es enthält Passagen, die heute als diskriminierend betrachtet werden", heißt es bildfüllend, bevor eine von derselben Anstalt in den Siebzigerjahren produzierte Fernsehshow mit Otto Waalkes gezeigt wird. Oder, noch verschärft: Das Programm enthalte "Passagen mit diskriminierender Sprache und Haltung". Welche Passagen gemeint sind und aufgrund welcher Beweise den Urhebern diese Haltung hier unterstellt wird, bleibt unausgesprochen.

Die Warnung führt, so haben Sozialwissenschaftler und Psychologen herausgefunden, zum sogenannten Pandora-Effekt: Gerade die potentiell Betroffenen schauen sich die Sendung an, um zu erfahren, wovor sie eigentlich gewarnt werden sollten. Mich stört daran allenfalls, dass die Aufmerksamkeit von den Pointen abgelenkt wird und die Komik womöglich wirkungslos bleibt. Haltung und Unterhaltung vertragen sich nicht gut.

Wenn, wie in London, "Romeo und Julia" im Globe Theatre bloß noch mit Triggerwarnung und Notrufnummer für Traumapatienten aufgeführt werden darf, stellt sich doch die Frage: Wie soll Kunst eigentlich wirken? Beruhigend? Einschläfernd? Aufbauend? Vor allem wohl tröstlich und auf keinen Fall verstörend. Oder genau so unheimlich, wie der Nonsens aus "Wims" es vor einem guten halben Jahrhundert meinen Lehrern war, die mir eine Best-of-Schulaufführung untersagten.

Was damals verboten wurde, weil es neu war, soll heute nicht mehr statthaft sein, weil es alt geworden ist? So weit ginge das in Ordnung: Komik altert und braucht stete Erneuerung. Womit ich bei der weiterführenden Frage bin: Was kommt danach? Komiker, die nie verletzend einen safe space schaffen für ihre Konsumenten, die eine Art von Komik bevorzugen, bei der sich alle wohlfühlen sollen? Überraschungsfreie Comedy? Satire oder Polemik, die nicht verletzt. galt bisher als misslungen. Verletzt fühlten sich vor allem Betroffene, die Angriffe aus dieser Richtung nicht erwartet hatten – heute wird man solche Beiträge selbst in der dem Zeitgeist hinterherdümpelnden "Titanic" vergeblich suchen. Auch hier hat sich die Scherzgrenze in Richtung Empfindsamkeit verschoben. Für Romantiker ist das eine schätzenswerte Eigenschaft, für Sati-

riker nicht.

Dazu kommen das streberhafte Verpetzen und die lauernde Empörungsbereitschaft, wenn es darum geht, anderen ihren Mangel an Empathie vorzuhalten. Gerüchte und Verdächtigungen führen vor den Schnellgerichten der Rechtgläubigen zu Urteilen, die, ganz egal, ob sie sich als haltbar erweisen, im Brustton der Unvernunft verkündet werden. Abweichende oder relativierende Einwände werden gar nicht erst zur Kenntnis genommen. Diese Art von Tugendterror ist neu, vor fünfzig Jahren wäre sie undenkbar gewesen.

Das Institut für Sozialforschung ist kürzlich hundert Jahre alt geworden. Es wird inzwischen von Professor Stephan Lessenich geleitet, der sich fest vorgenommen hat, die alte "Frankfurter Schule" um "queerfeministische und posthumanistische, antirassistische und dekoloniale Perspektiven" zu bereichern. Im Pluralis Majestatis fährt Lessenich fort: "Denn tief in unserem Innern sind wir Wachstumssubjekte: von Kopf bis Fuß auf das Erreichen des jeweils nächsten Levels eingestellt." Eine Namensänderung in "Club für angepasstes Denken" ist noch nicht geplant. Haben 1923, 1973 und 2023 nichts mehr gemeinsam? Eines schon: Es handelt sich heute wie damals um einen klassischen Generationskonflikt.

as heißt, so ganz klassisch ist er wieder nicht. Bisher ging es dabei meist darum, dass eine jüngere Generation einer älteren gewisse Freiheiten abtrotzen wollte; Freiheiten, die von Älteren meinerzeit als Frechheiten empfunden wurden und inzwischen selbstverständlich sind. Jetzt geht es darum, dass die Jüngeren den Älteren Vorschriften machen, die deren Freiheiten einschränken sollen. Und wo früher traditionelle Autoritäten das Sagen hatten, erheben jetzt anonyme Instanzen ihre Einsprüche. Es geht nämlich um Moral. Und um die Einführung eines Kodex, dessen Einhaltung von immer mehr Kommissionen und Kommissaren überwacht wird, und der, wie der klassische Katechismus, Kontrollansprüche erhebt über Taten, Worte und Gedanken. Und "Moralisten sind Menschen, die sich dort kratzen, wo es andere juckt", wusste schon Samuel Beckett.

Heute geht es zu wie auf der Benimmschule: Bereits am Sprachgebrauch lässt sich angeblich ablesen, wer zu den Guten gehört und wer nicht. Mit dem Ersetzen gewisser Worte wollen magische Denker alle Probleme aus der braven neuen Welt schaffen, für die jene standen. Nun gehe es darum, sagt der *sensitivity reader* Aşkın-Hayat Doğan, dass alte Bücher "dem heutigen Zeitgeist und den heutigen Rezipienten angepasst werden".

"Neusprech" nannte George Orwell das in seinem dystopischen Roman "1984". Einer der Slogans der herrschenden Partei definiert deren zeitübergreifenden Deutungsanspruch: "Wer die Vergangenheit beherrscht, beherrscht die Zukunft. Wer die Gegenwart beherrscht, beherrscht die Vergangenheit." "Umerinnern" wird diese Form von Geschichtsklitterung genannt. Auf akademische Freiheit bezogen, bedeutet das: Die Wissenschaft hat sich nach den gegenwärtig herrschenden Glaubenssätzen zu richten, die Forschung dient dazu, diese gefälligst zu bestätigen, die Lehre darf sie sodann verbreiten. Für die Kunst – auch die komisch gemeinte – gilt Ähnliches: Sauber soll sie sein, lehrreich und gut gemeint.

"Unwissenheit ist Stärke" heißt es in "1984" bei George Orwell. Die Erkenntnis, dass zu anderen Zeiten andere Verhältnisse geherrscht haben, wird in diesem Sinne strikt verdrängt.

Kunst hat nicht bloß mit Können, sondern auch mit Dürfen zu tun. Und wenn Satire gar nichts mehr darf, dürfte nicht nur Tucholsky im Grabe rotieren. Der vorauseilende Gehorsam, mit dem einst machtvolle Gremien und Institutionen – Sendeanstalten, Verlage, Redaktionen, Universitäten – diesem Narzissmus auf pseudoethischer Basis entgegenkommen, wirkt dagegen besonders kläglich. Andererseits sollten sich Kabarettisten und Satiriker nach Jahren fast kritikloser Zustimmung seitens ihres Publikums ruhig wieder daran gewöhnen, den Widerspruch zu ertragen, den zu erregen sie ja angeblich einmal angetreten sind.

"Woke" zu sein bedarf es wenig; und Wokesein steht hierzulande in einer tausendjährigen Tradition. Vor hundert Jahren hieß es noch: "Deutschland erwache!" Jener Schlaf der Vernunft gebar Ungeheuer. Diesmal wird es hoffentlich bei bloßer Unbedarftheit bleiben.



Kurrenten Phrasen wird per Aufblähung platzartig die Luft abgelassen. Autorität wird untergraben, denn Nonsens ist vor allem eines: antiautoritär. Fotos akg, Ullstein



Dererste deutsche Hamlet

Auch so kam "Hamlet" über den Kanal: Das Bühnenstück "Der Bestrafte Brudermord" aus dem Jahr 1781 wird in England gepflegt, aber in Deutschland vernachlässigt.

Von Mathias Mayer

eitdem Shakespeare seinem berühmtesten Helden eine Nähe zu Deutschland beschieden hat, indem er ihn in Wittenberg studieren ließ, ist die besondere Verbundenheit der deutschen Kultur zu dem britisch-dänischen Prinzen Hamlet nicht abgerissen. Goethes imaginäre "Hamlet"-Aufführung im Zentrum seines "Wilhelm Meister"-Romans und die politische Formel "Deutschland ist Hamlet" als Ausdruck der Zögerlichkeit sind neben den zahlreichen Ophelia-Gedichten der Expressionisten einige der bekannteren Stationen. Heiner Müllers "Hamletmaschine" ist nur eine von vielen Versionen einer Fortschreibung. Und nach wie vor ist das Stück eine sichere Bank für die Spielpläne weltweit. Entsprechende Aufmerksamkeit bekommt na-

türlich die Frage, welcher "Hamlet" als verbindlich gelten soll, denn bekanntlich sind von Shakespeare keine handschriftlichen Manuskripte erhalten. Die zuletzt in ihrer vierhundertjährigen Würde gefeierte "First Folio"-Ausgabe, die für viele Stücke die einzige Basis liefert, erschien erst sieben Jahre nach dem Tod des Autors. Im Fall des "Hamlet" konkurrieren mit der "Folio" zwei sogenannte Quarto-Ausgaben, eine kürzere und weniger zuverlässige aus dem Jahr 1603 und eine deutlich längere aus dem Jahr danach. Die feinen Unterschiede zwischen allen drei Überlieferungsträgern sind über die Jahrzehnte zentimeterweise geröntgt und vermessen worden.

Dass aber auch in deutscher Sprache eine Version vorliegt, die, bei allem Abstand, einen gewissen Beitrag zur Diskussion dieser Fragen, mitunter sogar Antworten liefern kann, ist diesseits und jenseits des Kanals recht unterschiedlich behandelt worden. "Der bestrafte Brudermord" ist eine vielfach vermittelte "Hamlet"-Fassung der Wanderbühnen. Damit unterliegt sie eigenen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten, die vom elisabethanischen Theater um 1600 vielfach abweichen. Es geht in dieser Fassung weniger um Psychologie oder Dekonstruktionen der Macht, sondern um ein Theater der Affekte, bei dem oftmals die Figur des Narren eine größere Rolle spielt. Von der Komplexität des shakespeareschen Stückes bleibt somit eher ein Skelett der Handlung, dieses aber ist in vielen Zügen durchaus der Vorlage vergleichbar, wobei der neue Titel die moralische Schlagseite schon ankündigt.

Gedruckt wurde das Stück 1781 in der Zeitschrift "Olla Potrida", die Heinrich August Ottokar Reichard herausgegeben hat. Schon im "Theaterkalender auf das Jahr 1779" hatte er über den "Ersten deutschen Hamlet" berichtet. "Einige Freunde", schreibt Reichard in einer Fußnote zum Erstdruck, "haben gewünscht, daß der alte Hamlet, aus Eckhof's Nachlaß, von dem ich in einem der Theaterkalender einen Auszug gegeben habe, ganz abgedruckt werden möchte; ich willfahre ih-

Verwickelt, aber nicht uninteressant, weil weit in den Brunnen der Vergangenheit hinabsteigend, ist die Überlieferungsgeschichte: Textgrundlage für den Druck war ein - nicht mehr erhaltenes -Manuskript aus dem Nachlass des berühmten Schauspielers Konrad Ekhof, der mit Reichard am Hoftheater Gotha gewirkt hatte. Eine seiner letzten Produktionen war die Adaption des "Hamlet" durch Friedrich Ludwig Schröder, in der Ekhof die Rolle des Geistes übernommen hatte. Dass Ekhof in den Besitz des "Brudermord"-Manuskriptes gekommen ist, verdankt er vermutlich einer Reihe glücklicher und rekonstruierbarer Umstände, zunächst schlicht seiner Schwiegermutter. Ihr verstorbener Mann war eine Zeit lang Teil der Theatertruppe des Johannes Velten, seinerseits Schwiegersohn von Carl Andreas Paulsen (1620 bis 1687) - und dieser spielt im "Brudermord" eine erhebliche Rolle. Nicht nur, dass er mit seiner Truppe auch in Kopenhagen aufgetreten war, also im Stammland des Prinzen von Dänemark. Paulsen ist überdies das offensichtliche Vorbild der Schauspielerfigur, die im "Brudermord" in der auffallend langen Schauspielerszene als "Prinzipal Carl" auftritt. Paulsens Truppe nannte sich die "Hochteutschen Comödianten", und der Prinzipal Carl sagt im "Bestraften Brudermord" von sich "wir sind fremde hochteutsche Comödianten".

Die Schauspielerszene im "Hamlet" wird somit recht durchsichtig auf die Entstehungszeit des "Brudermord"-Stückes umgestellt: Es geht um einen Auftritt der Truppe in Wittenberg (wo Paulsen 1665 gewesen war), um Schauspielerinnen (was damals noch eher selten war) sowie Studenten als Mitwirkende. Vermutlich in den Sechzigerjahren des siebzehnten Jahrhunderts also dürfte der "Brudermord" nach einer älteren Vorlage für die Bühne eingerichtet worden sein. Es handelt sich im wörtlichen Sinn um einen "ersten deutschen Hamlet", der zwar vom "Prinzen von Dänemark" handelt, ihn aber in eine deutsch geprägte Umgebung einbaut.

Nun sollte man meinen, dass ein solches Unikat - bei allem mitunter deprimierenden Abstand gegenüber dem englischen "Hamlet" - zumindest in Deutschland gehörige Aufmerksamkeit gefunden hätte. Doch weit gefehlt! Seit Reichards Zeitschriftendruck vergingen nochmals hundert Jahre, bis Wilhelm Creizenach in seinem verdienstvollen Band "Die Schauspiele der Englischen Komödianten" 1889 einen Wiederabdruck bot. Seither sind weitere 135 Jahre vergangen, in denen es offenbar außer einem Nachdruck 1967 keine weitere Ausgabe des gesamten Textes gegeben hat. Das ist aus mehreren Gründen erstaunlich: "Der bestrafte Brudermord" bietet aufgrund seines Alters eine Brücke in die Vergangenheit, die mehr oder weniger an die Tradition der englischen Komödianten anknüpft.

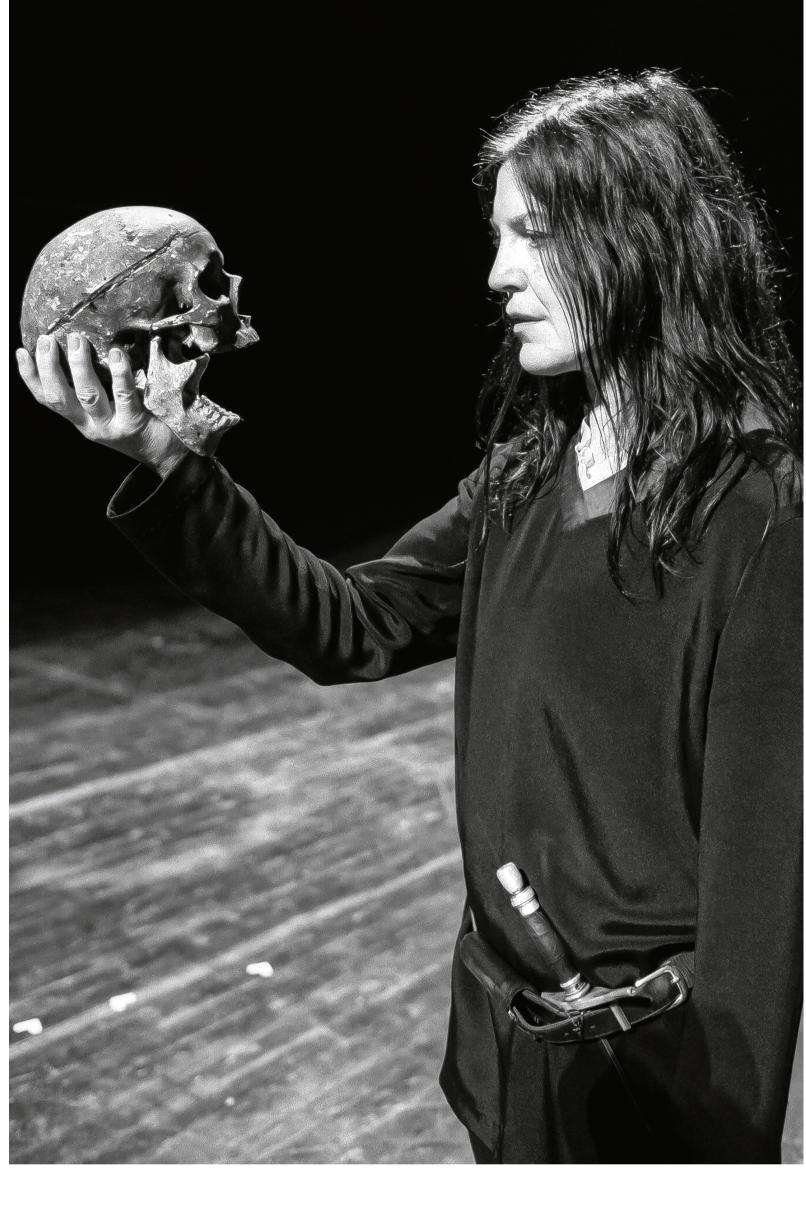
Nicht genau zu klären ist, in welchem Verhältnis die einzige bezeugte deutschsprachige "Hamlet"-Aufführung – sie fand im Sommer 1626 in Dresden statt – zum englischen Original beziehungsweise zur Wanderbühnenfassung des "Brudermords" stand. Gespielt wurde sie wohl von einer Truppe englischer Komödianten um John Green, der schon zu Lebzeiten Shakespeares zwischen Straßburg und Prag dessen Stücke aufgeführt hat. Im Sommer 1626 standen neben "Hamlet" auch "Julius Caesar" und "King Lear" auf dem Dresdner Programm.

Deshalb lohnt es sich, das Alter des "Brudermords" genauer zu prüfen. Das Manuskript aus dem Nachlass Ekhofs war datiert "Pretz den 27. October 1710". Dass es sich dabei um das Kloster Preetz bei Kiel gehandelt haben dürfte, bestätigt ein Brief der dortigen Nonne Dorothea Baronesse von Schestedt an den König von Dänemark. in dem sie sich beschwert, dass seit fünf Wochen eine Theatertruppe Schauspiele vorführt, sogar an Sonntagen. Und nicht nur gingen die Priorin, der Klostervorsteher und andere Nonnen in die Aufführungen, sondern diese würden sich sogar bis in die Adventszeit erstrecken. Vom Beginn der Adventszeit des Jahres 1710, dem 30. November, fünf Wochen zurückgerechnet, kommt man auf den 26. Oktober. Und vom 27. Oktober stammt das "Brudermord"-Manuskript.

Reichardt hatte schon in seinem Bericht vermutet, dass ein dem Manuskript von 1710 zugrunde liegendes Original "noch ein dutzend Jahre" älter gewesen sein mag, zusammen mit "vielen andern Manuskripten des entfernsten Zeitalters" aus Ekhofs Besitz. Auch sprachliche und stilistische Beobachtungen, wie etwa der noch unsichere Wechsel in den Anredeformen "du", "Ihr", "Sie", haben die Einschätzung bestätigt, dass "Der bestrafte Brudermord" vermutlich in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts niedergeschrieben worden sein dürfte. Und Reichard hat die noch immer vielfach formelhafte Sprache vermutlich

Neben der Überlieferungsgeschichte und dem Alter interessieren freilich vor allem die Nähe und die Distanz zwischen der Wanderbühnenfassung und den englischen "Originalen". Denn die Handlung im "Bestraften Brudermord" folgt "Hamlet" in wesentlichen Zügen und auch in manchen Einzelheiten, bietet aber auch erhebliche Abweichungen. Dazu gehören, dem schlichteren Publikumsgeschmack geschuldet, nicht nur der Wegfall so gut wie aller Monologe, ganzer Szenen (wie derjenigen auf dem Friedhof, zu Beginn des 5. Aktes bei Shakespeare) und Figuren (Fortinbras), sondern auch einige Einfügungen: Der bei Shakespeare triviale Haushofmeister Osric wird auf der Wanderbühne zur großen Narrenrolle aufgebaut, und Ophelia soll sich gerade in diesen verliebt haben. Viel origineller ist, dass die geplante Ermordung Hamlets durch zwei Banditen, hinter denen Rosencrantz und Guildenstern erkennbar sind, in einer slapstickartigen Episode ausgeführt wird: Hamlet, zwischen beiden stehend, gibt das Signal und wirft sich zu Boden, woraufhin die beiden sich gegenseitig erschießen.

"Der bestrafte Brudermord" ist ferner deshalb von Relevanz, weil er eine Reihe von Parallelen



mit der Quarto-Ausgabe von 1603 aufweist – etwa den Namen "Corambus" für "Polonius", der nur in dieser Version als "Corambis" erscheint. Aber einzelne Spuren führen dann auch wieder zur sogenannten "guten" Quarto. Die neueste englische Ausgabe des deutschen "Brudermords" listet dreiunddreißig beziehungsweise siebzehn Fälle von Übereinstimmungen zwischen dem "Brudermord" und der einen oder anderen Quarto-Aus-

Wie sehr die auf den Wanderbühnen gespielten Fassungen, die selten verschriftlicht wurden und von der wechselnden Zusammensetzung der Truppe sowie von den unterschiedlichen Erwartungen des Publikums abhängig waren, die Komplexität von Shakespeares Dramen unterbieten mussten und wollten, zeigt sich in fast jeder Szene. Man geht davon aus, dass die frühen Aufführungen der englischen Komödianten auf dem Kontinent in Englisch stattgefunden haben, weshalb die Aufmerksamkeit besonders auf die Drastik der Handlungen gelegt werden musste. Ein Teil der Reduktionen geht auf das Konto der Kürzungen – das Original würde mehrere Stunden beanspruchen, während hier vor allem das Handlungsgerüst stehen geblieben ist. Auf diese Weise kann die Vielschichtigkeit des Protagonisten nur noch in Spurenelementen sichtbar werden. Eher klamaukartige Momente des Volkstheaters (der Geist, der eine Ohrfeige gibt, oder die Szene mit einem Bauern, der bei Hofe Käse verkaufen will) erreichen an keiner Stelle etwa ansatzweise die Subtilität der Totengräberszene im "Hamlet".

Gleichwohl ist "Der bestrafte Brudermord" in vieler Hinsicht ein bedeutendes Zeugnis der Theatergeschichte, und dies nicht nur im Hinblick auf die sonst kaum überlieferte früheste Shakespeare-Rezeption in Deutschland. Eine intensivere Rezeption des "Hamlet" auf der Bühne setzt erst im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts ein, mit den Übersetzungen durch Wieland und Eschenburg sowie Schröders Aufführung, gerade zu dem Zeitpunkt, an dem der "Bestrafte Brudermord" der Öffentlichkeit gedruckt zugänglich gemacht wurde.

Davon abgesehen verdient diese Variation von Shakespeares raffiniertestem Drama deswegen große Aufmerksamkeit, weil sie für die Textgeschichte des "Hamlet" Aufschlüsse bietet. Sie

war auf keinen Fall, wie es oberflächlich scheinen

könnte, als Parodie gemeint.

Möglicherweise liegt dem "Bestraften Brudermord" eine nicht erhaltene Misch- oder Bühnenfassung des "Hamlets" zugrunde. Spuren eines nicht überlieferten "Ur-Hamlet" sind indessen kaum nachweisbar. Und so sehr der reichlich unbeholfene, rein didaktische Prolog in Alexandriner-Versen als Fremdkörper angeklebt scheint. so ist doch andererseits aufschlussreich, dass Shakespeares Handlung durch Einzelheiten der "degenerierten" deutschen Fassung der Wanderbühne leichter interpretiert werden kann – so etwa wenn in der Szene mit der Mutter die Angst der Königin vor ihrem Sohn ausgesprochen wird, was im "Hamlet" unklarer bleibt: Seine Frage "sind auch alle Thüren vest verschlossen?" muss sie ja als körperliche Bedrohung verstehen, sodass sie um Hilfe ruft, daraufhin den versteckten Corambus alarmiert, der dann von Hamlet erdolcht wird. Oder: Wenn Hamlet Ophelia in ein Kloster schicken will, steht die Vermutung im Hintergrund, das Wort "nunnery" habe um 1600 auch für ein Bordell stehen können. Diese Lesart wird durch die derbe Variante im "Brudermord" bestätigt, wo von dem Kloster die Rede ist, bei dem "zwey Paar Pantoffeln vor dem Bette stehen".

Bemerkenswert ist schließlich, dass man sich mehr in England als in Deutschland des deutschen Wanderbühnen-Dramas angenommen hat, es liegen immerhin fünf Rückübersetzungen aus knapp zweihundert Jahren vom "Bestraften Brudermord" ins Englische vor. Und keine der kritischen "Hamlet"-Ausgaben versäumt, sich genauer mit diesem Dokument zu befassen. Besonders hervorzuheben ist die Neuedition und kommentierte Übersetzung durch Lukas Erne und Kareen Seidler, die in der renommierten Reihe "The Arden Shakespeare" vorliegt.

Eine Edition des deutschen Textes erscheint in den kommenden Wochen im Wehrhahn-Verlag, Hannover. Sie bietet die Möglichkeit, sich mit diesem ebenso schlichten wie doch höchst ergiebigen Stück zu befassen, sei es als Zeugnis seiner eigenen Zeit, sei es als wichtiges Dokument in der Überlieferung des vielleicht aufregendsten Dramas der Weltliteratur.

Mathias Mayer lehrt Literaturwissenschaft in Augsburg.

Gewiss nicht der letzte deutschsprachige Hamlet, aber einer, der sich ins Gedächtnis der nun mehr als dreihundert Jahre währenden Rezeptionsgeschichte einschrieb: Angela Winkler spielte die Titelrolle in Peter Zadeks Wiener Inszenierung aus dem Jahr 1999. Foto Picture Alliance

Von der Bedrohung der Kunst durch die Dilettanten

Was es bedeutet, dass die Hälfte aller Deutschen ein Buch schreiben will / Von Alexander Estis

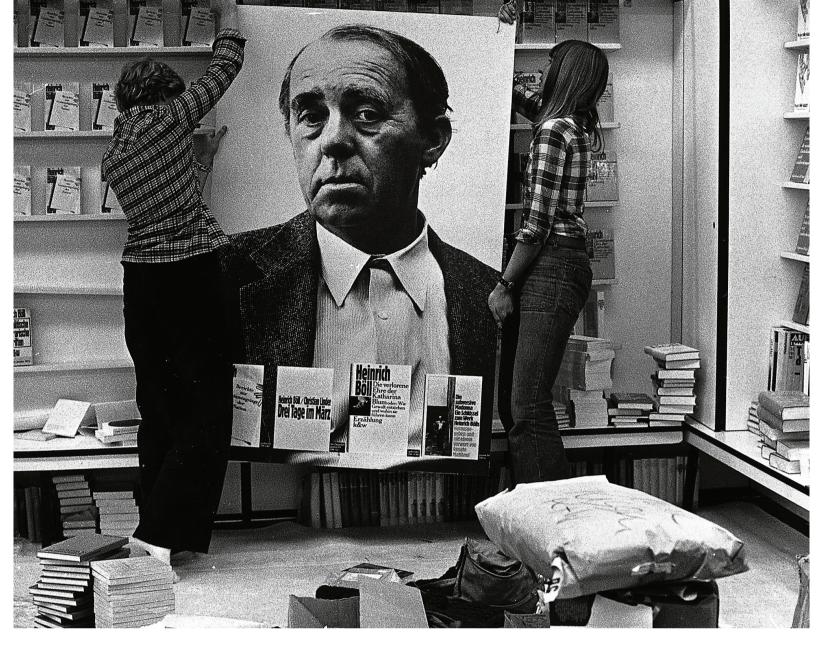
ährend die soziale Bedeutung, ja überhaupt Frequenz und Intensität der Buchlektüre rapide abnehmen, steigt der Wunsch, Bücher zu produzieren, offenbar weiter an: Etwa die Hälfte aller Deutschen – unter den Männern sogar um rund zehn Prozent mehr – möchte ein eigenes Buch schreiben. Derzeit erscheinen in Deutschland an die zweihundert Bücher pro Tag.

Nun ist es zweifellos eine zivilisatorische Errungenschaft, dass heute jedermann zu jeder Angelegenheit, und insbesondere natürlich zu seiner eigenen Person, eine Stellungnahme, einen Artikel und sogar ein Buch publizieren kann – zumindest theoretisch; dass sich hingegen jedermann dazu berufen, befähigt und bemüßigt fühlt, ist, so könnte man argwöhnen, ein kultureller Rückschrift

dieser Zustand nämlich anzuzeigen scheint, sind Literatur und Kunst zwar Gemeingut geworden – doch nicht in dem Sinne, dass hochwertige Werke und hochkomplexe Konzepte breit rezipiert würden und so zu einer allseitigen kulturellen Bildung beitrügen; vielmehr eignet sich die Mehrheit Kunst an, indem sie sich selbst - vermöge sogenannter Kreativität - zu deren Produktion ermächtigt. Diese Ermächtigung ist offenbar nur um einen hohen Preis zu haben: Wo sich jeder, noch bevor er ein halbwegs passabler Leser geworden ist, gleich zum Autor erkoren sieht, wo jeder sein Privatgekritzel als vortreffliches Sprachwerk betrachtet, wo es also keinen kategorischen Unterschied gibt zwischen Max Frisch und Max Mustermann, dessen Sätze mehr Stilfehler enthalten als Wörter – dort ist jeglicher Begriff von künstlerischer Professionalität und von geistigem Anspruch verloren.

Mit diesem Verlust ist zugleich auch die Chance vertan, Geschmack, Stil, Witz und gedankliche Schärfe an Vorbildern zu erziehen und zu messen. Der Dilettant, sagt Schiller, verkleinert "das große Ideal nach dem kleinen Durchmesser seiner Fähigkeit, weil er nicht im Stande ist, seine Fähigkeit nach dem großen Maßstab des Ideals zu erweitern" (das Zitat stammt aus "Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen"). Er wächst nicht durch Kunst, er wächst nicht an der Kunst, er wächst nicht zur Kunst hin, sondern er schrumpft sich umgekehrt die Kunst selbst zurecht. Er trivialisiert die Kunstformen zu bloßen Ausdrucksformen, er macht das Werk nicht zum Ziel, sondern zum Mittel seiner Selbstentfaltung, und vor allem manövriert er sich am Handwerk vorbei zum vermeintlichen Künstlertum empor.

Schon eine ordentliche Linie ziehen zu lernen kann leicht ein halbes Menschenleben beanspruchen; doch frei von jeglichen Selbstzweifeln behängen alle Möchtegerne der Republik locker achtzig Wandmeter mit ihren genialischen Ölgemälden, kaum dass sie zum ersten Mal Terpentin gerochen haben. Einer populären Theorie zufolge muss man eine Tätigkeit mindestens zehntausend Stunden lang betreiben, um darin so etwas wie Meisterschaft zu erzielen. Das mag eine Vorstellung von der Größenordnung vermitteln; es genau zu beziffern ist indessen nicht nötig, um nachzuvollziehen, was niemand so treffend formuliert hat wie der Kulturhistoriker Jacob Burckhardt: Der Dilettantismus, schreibt er, "ist von den Künsten her im Verruf, wo man [...] entweder nichts oder ein Meister sein und das Leben an die Sache wenden muß, weil die



Die Diskrepanz zwischen literarischem Dilettantismus und Könnerschaft hat einen Schauplatz: die Buchmesse. Dort treffen sich die Produkte beider Qualifikationen. Unser Foto zeigt den Stand von Kiepenheuer & Witsch im

Janr 19/3.
Foto Barbara Klemm

Künste wesentlich die Vollkommenheit voraus-

Doch das Leben an die Sache wenden – das will der Dilettant keinesfalls. Er ist jemand, der – wieder mit Jacob Burckhardt gesprochen – "sich ein Vergnügen aus dem macht, woraus sich andere löblicherweise eine Qual machen". Die Kunst ist ihm kein prometheischer Fels mehr, an den der Künstler in der qualvollen Pflicht zur Vervollkommnung gekettet wäre, sondern ein glitzernder Schmuckstein, den er sich selbst an einem Kettchen umhängen kann. Die derart gesundgeschrumpfte künstlerische Lebensform verliert nun in den Augen des Schrumpfers jegliche Exklusivität, jeden Schutzstatus, wird zum Abschuss freigegeben – und so empfindet er keinerlei Un-

behagen dabei, sich als Künstler zu betiteln.
Ich backe mir morgens gern ofenfertige Brötchen auf, bin aber deshalb noch lange kein Bäcker.
Auch habe ich ein paar Bücher von Stephen Hawking gelesen und etliche Male durchs Teleskop gesehen, ohne mich gleich für einen berufenen Astrophysiker zu halten. Wenn ich drauf und dran

bin, den Bus zu verpassen, kann ich erstaunlich schnell rennen, würde allerdings vor einem Olympialäufer nicht unbedingt von meiner inneren Sprinternatur schwadronieren. Dem Künstler aber begegnen alle naselang Menschen, die ihm sofort ungefragt unter diese Nase reiben, sie seien zwar Sachbearbeiter, aber "eigentlich auch Künstler".

Zu Recht hat Gerhard Falkner konstatiert: "Von allen, die selbst auch schreiben, geht eine große Gefahr aus für alle, die selbst nur schreiben" (in "Jammergestalt des Poeten"). Diese Gefahr besteht nicht nur in überfluteten Märkten, symbolisch abgewerteten Berufsständen und einer allseits etablierten Schwundstufenkunst, sondern auch in veritabler kultureller Aneignung: Der Dilettant vereinnahmt die artistische Lebensform ohne den Einsatz seiner eigenen Existenz – sowohl in symbolischem wie auch in zeitlichem und wirtschaftlichem Sinn. Für ihn ist "Qual" niemals Bestandteil von "Qualität". Er will das Werk ohne den Schweiß, den Glanz ohne den Schmerz, den Ruhm ohne die Angst und das Renommee ohne den Rentenausfall.

Wer hingegen für die Kunst lebt, wer für sie — wie noch immer die Regel — finanzielle Stabilität, familiäres Glück, ruhigen Schlaf, psychische und physische Gesundheit, Freizeit, Entspannung und Seelenfrieden zu opfern oder zumindest aufs Spiel zu setzen hat, dem muss die Anmaßung des Künstlertums durch jeden beliebigen Bürger entweder als schlechter Witz oder als maliziöse Provokation erscheinen.

Der harmlose, strebsame Amateur wird in dieser Perspektive zu einem Vollstrecker der ubiquitären Trivialtyrannei, während er im Bezug auf die Kunst der tragikomisch Liebende bleibt: Aus der Ferne betet er sie an und wähnt, er empfinge von ihr geheime Zeichen der Zuwendung, während er ihr in Wahrheit gleichgültig ist; und wie jeder unglücklich Verliebte kennt er das Objekt seiner Begierde bloß als Phantasma, weiß nicht, wie launisch und treulos, besitzergreifend und eifersüchtig, herrschsüchtig und grausam seine Geliebte in Wirklichkeit ist und wie bald er von ihr ließe, wenn sie ihn nur erhörte.

Immerhin aber ist er – ein Liebender. Ist das nicht schon genug, ist das nicht schon das Wesentliche, ist das nicht schon so gut wie alles? Denn was steckt letztlich hinter all dem tosenden Pathos von künstlerischer Professionalität, ideeller Profundität und existenzieller Prekarität? Erweist sich die prometheische Heroik nicht am Schluss als egomane Grandiosität eines Narziss? Überhaupt: Wer bestimmt, was Meisterschaft in der Kunst ist? Und ich sprach von Max Frisch: War der nicht jahrelang eine Art literarisch dilettierender Architekt, auch wenn er sich schon in der Jugend hatte "Schriftsteller" als Beruf in den Ausweis eintragen lassen? War Kunst nicht einem Großteil der Großen stets nur nebenberufliche Berufung? Läuft die Logik ökonomischer Wertschöpfung nicht derjenigen künstlerischer Weltschöpfung zuwider? Bedeutet Professionalisierung mithin nicht stets auch Prostituierung?

Mit Schopenhauer gesprochen: "Dilettanten, Dilettanten! – so werden die, welche eine Wissenschaft oder Kunst, aus Liebe zu ihr und Freude an ihr, per il loro diletto, treiben, mit Geringschätzung genannt von denen, die sich des Gewinnes halber darauf gelegt haben [...]. In Wahrheit hingegen ist dem Dilettanten die Sache Zweck, dem Manne vom Fach, als solchem, bloß Mittel; nur der aber wird eine Sache mit ganzem Ernste treiben, dem unmittelbar an ihr gelegen ist und der sich aus Liebe zu ihr damit beschäftigt, sie con amore treibt. Von solchen, und nicht von den Lohndienern, ist stets das Größte ausgegangen." So steht es in "Über Gelehrsamkeit und Gelehrte".

Und in der Tat gilt dies heute womöglich mehr denn je: Den karrieristischen Selbstvermarktungsartisten der Kulturbranche scheint das Werk nur mehr Beiwerk zu sein – kaum mehr als ein Nebenprodukt der Bewerbung, Mittelbeschaffung, Absatzsteigerung und Netzwerkerweiterung. Nicht ganz unberechtigt wäre wohl die Frage, ob diese Egomanager nicht die eigentlichen Dilettanten unserer Zeit sind, womöglich unfreiwillig avanciert zu Profis in der Promotion, aber Amateuren in der Produktion.

Und so ist die prekäre Existenzform des Künstlers von zwei Seiten durch Dilettantismus bedroht, von innen wie von außen, von kunstfernen Aneignern wie von angeeigneter Kunstferne. Dagegen kann einzig die Überzeugung helfen, dass Kunst nichts anderes ist als: die schönste Hauptgebe der Welt

Alexander Estis lebt als Schriftsteller in der Schweiz.

s muss ein schöner Frühlingsmorgen gewesen sein, als David Lynch aus dem Fenster schaute. Menschenleer lag die Straße im milden kalifornischen Licht. Er holte sich die Zeitung rein, las hier und da, und als er später ins Büro fuhr, ging ihm eine kleine Meldung nicht aus dem Kopf. Ein Psychiater hatte Ärger mit der Krankenkasse bekommen. Sein Patient litt an Persönlichkeitsstörungen, er bildete sich ein, viele zu sein, und der Therapeut hatte daher nicht für einen, sondern für die mehr als 100 Persönlichkeiten abgerechnet. Das war raffgierig und subtil zugleich: weil er mit seiner Rechnung bestritt, dass sich die multiplen Persönlichkeiten als Abspaltungen einer einzigen erklären ließen. David Lynch gefiel diese Geschichte, er machte sich gleich an ein Treatment. So war es nicht, so könnte es gewesen sein. "Lost High-

way" ist ein Film, der nur im Konjunktiv spielt.
Hätte Fred, die/eine Hauptfigur, sich in die Behandlung dieses Psychiaters begeben, wäre der Film vielleicht gar nicht entstanden. Vor allem hätte der Psychiater dieselbe Fähigkeit haben müssen wie der "Mystery Man" im Film: an zwei Orten zugleich sein zu können, bei Fred und Pete. Der Mysteriöse begegnet Fred auf einer Party und lässt ihn mit sich/seinem Alter Ego telefonieren. Den Trick will er nicht verraten. Er ist das X, hinter dem man die Lösung wähnt; wenn man genauer hinschaut,

ist er eine Chiffre für den Sinn-Notstand.

Lynch lässt nicht nur dieses Rätsel ungelöst. Schlechte Zeiten also für Hermeneutiker, die sinnhafte Gebilde brauchen. "Lost Highway" ist als Sinnfalle konstruiert. Man kann die Geschichte in einem Satz erzählen: Saxophonist wird vor Eifersucht wahnsinnig und richtet als sein Alter Ego ein Blutbad an. Wenn man nach zwei Stunden noch an diesen Satz glaubt, ist man entweder verrückt oder sehr naiv. Fred (Bill Pullman), der Saxophonist, verdächtigt seine Frau Renee (Pa-



Wo ist der Sinn hin?

Noch immer eine harte Prüfung für Hermeneutiker: David Lynchs Geisterfahrt aus dem Jahr 1997



Patricia Arquette und Balthazar Getty in "Lost Highway"

Foto Picture Alliance

tricia Arquette), ihn zu betrügen. Dem studierten Maler Lynch gerät die Wohnung des Paares zum Farbexperiment. Sie ist nicht veräußerlichte Gefühlslandschaft in ihrer kargen Möblierung, sondern Raum des Unbewussten. Die Farben der Wüste dominieren, Sand, Adobe, Umbra, Braunund Schilftöne, ein bisschen Ochsenblut dazwischen; in den langen Brennweiten, mit denen die Kamera arbeitet, verschwimmen die Farben wie

im Wüstenlicht. Manchmal sieht man schwarzweiße Videobilder von Bills Haus. Darunter liegen auf der Tonspur "various ominous drones", wie es im Abspann heißt. Und zu Beginn singt David Bowie "I'm deranged".

Mit einem Faustschlag erwacht Fred aus dem Blutbad, das er offenbar an seiner Frau angerichtet hat. Im Gefängnis quälen ihn Kopfschmerzen. Der Film manövriert sich etwas einfallslos aus dieser Sackgasse: Zu Bildersalat und dissonanter Tonspur geschieht die Verwandlung. Fred wird Pete (Balthazar Getty). Das ist nicht mehr und nicht weniger plausibel als ein Holzhaus, das immerhin zweimal rückwärts brennt

Pete, der Automechaniker, sieht nach der Haftentlassung Renee als platinblonde Versuchung. Ein wenig Film noir kommt ins Spiel, mit Femme fatale und dem Unschuldigen, selbst das Amnesie-Motiv ist geliehen und die Magie ironisiert, wenn Lou Reed vom "magic moment" singt. Der eifersüchtige Mechaniker wird zum mehrfachen Mörder. Und wir wohnen immer noch im Innern des Wahns, wenn Blut fließt und Pete sich in Fred zurückverwandelt. Vermutlich muss man die Story so erzählen, um zu begreifen, dass sie sich gar nicht erzählen lässt.

Dass man nicht weiß, wo man gerade ist, wenigstens das weiß man bei Lynch bald. Wenn die zeitliche Ordnung sich aufzulösen beginnt, dann gründlich, weil der feste Bezugsrahmen nicht wiederkehrt. "Dick Laurent ist tot": Wenn Fred den Satz am Ende in die Gegensprechanlage sagt, ist er nicht nur der Sprecher, sondern zugleich der Hörer aus der Anfangssequenz. Der Wahn ist ein geschlossenes System; damit er als ein solches erscheint, wird er gern mit einem kleinen Wörtchen verknüpft: Wahn-sinn.

Auch ein Film muss sich schließen. Die Klammer, die "Lost Highway" einfasst, die rasende Autofahrt, bei der die durchbrochene gelbe Linie des Mittelstreifens flackert, ist jedoch nur die Fiktion eines Beginns und eines Endes. Und statt durch Schnitte sind die einzelnen Szenen oft durch Abblenden getrennt: Es wird einem sekundenlang schwarz vor Augen. Die Faszination von "Lost Highway" liegt im Schrecken, und der Schrecken ist der Schatten des Sinns, der sich nicht einstellen will. 27 Jahre nachdem man den Film das erste Mal gesehen hat, erscheint einem manches zwar nicht so gut gealtert. Aber nach wie vor kommt einem beim Sehen ein Aphorismus des Philosophen Hans Blumenberg in den Sinn: "Vielleicht sollten wir nicht nur die Wut über die Sinnlosigkeit der Welt kultivieren, sondern auch etwas von der Furcht vor der Möglichkeit, sie könnte eines Tages voller Sinn sein."

ls der junge Seekapitän Joseph Conrad 1890 in den Freistaat Kongo reiste, erwartete er, das exotische Afrika seiner Kindheitsträume zu treffen. Stattdessen sah er sich konfrontiert mit der "verkommensten, beutegierigsten Balgerei, die je die Geschichte des menschlichen Gewissens verunstaltet hat". Auf einem kleinen Dampfboot war Conrad für eine belgische Handelsgesellschaft den Kongo-Fluss hinausgefahren. Das Trauma dieser Reise, seine Erfahrungen von Scheitern und Schuld übersetzte er in seinem acht Jahre später publizierten Kurzroman "Herz der Finsternis" in eine grauenhafte Parabel vom Untergang abendländischer Ideale. Angesichts der Fülle an Deutungen, die seitdem an diesen Text herangetragen wurden, geriet der konkrete historische Bezugspunkt ein wenig aus dem Blick: Conrads Erlebnis der Grausamkeiten und der Vernichtungswut des belgischen Kolonialregimes. "Das Herz der Finsternis", schrieb er, "ist Erleben, ... ein bisschen (und nur ein ganz kleines bisschen) über die eigentlichen Fakten des Falles abgewandelt."

Rund zehn Millionen Tote, schätzungsweise die Hälfte der lokalen Bevölkerung, forderten zwischen 1884 und 1908 die brutale Ausbeutung und Plünderung des riesigen Kongo-Deltas, das auf der Berliner Afrika-Konferenz 1884/85 dem Kongo-Freistaat zugeschlagen wurde. Dieser Freistaat stellte eine Besonderheit innerhalb der europäischen Kolonialreiche dar. Das Gebiet unterstand seit 1885 direkt dem belgischen König Leopold II, der es als seinen Privatbesitz ansah und von Brüssel aus regierte. Mit viel Geschick war es Leopold gelungen, seinen Drang nach einem eigenen Reich in Afrika und seine wirtschaftlichen Interessen als philanthropi-

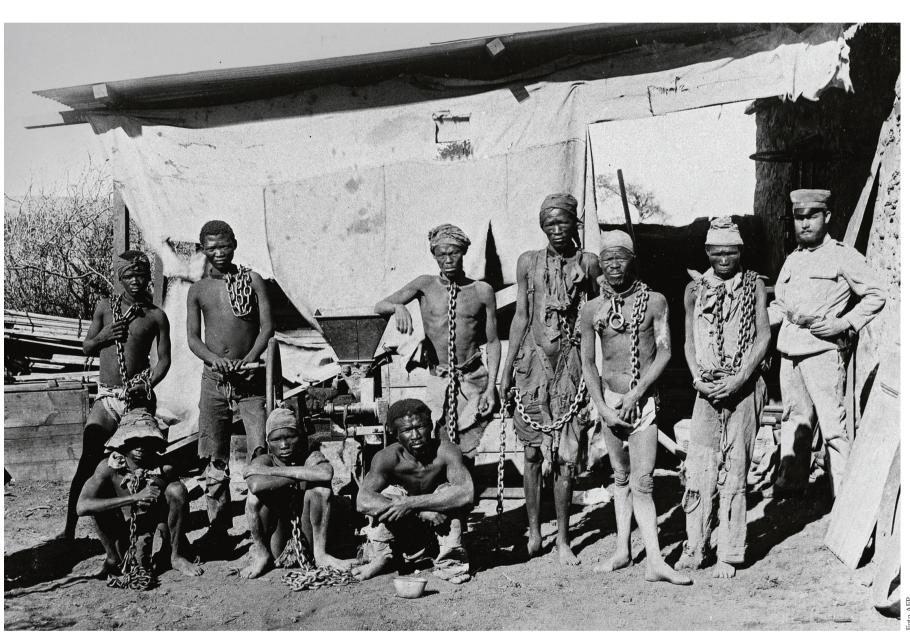
Facetten der Gewalt

Das Grauen, das Grauen: Über das Verhältnis von Kolonialherren und ansässiger Bevölkerung.

Von Andreas Eckert

Vor dreißig Jahren argumentierte der in New York lehrende Historiker Frederick Cooper, Kolonialherrschaft in Afrika müsse als eine Geschichte ebenso vielfältiger wie widersprüchlicher Kooperationen und Auseinandersetzungen interpretiert werden. Afrikaner, schrieb er, suchten in diesem Zusammenhang alle nur verfügbaren Ressourcen zu nutzen, welche die Präsenz von Europäern bot. Dazu gehörten westliche Erziehung, Märkte für Massengüter, aber auch militärisch-politische Allianzen mit den Kolonialregimen. Natürlich dürften die blutigen Auseinandersetzungen und die Gewalt der Kolonialperiode nicht unter den Tisch gekehrt werden. Gleichwohl sei es unerlässlich, parallel auf die Anstrengungen von Afrikanern, eigene Lebensformen in und mit dem Kolonialismus durchzusetzen, hinzuweisen. Die Bemühungen zeigten sich vor allem im Entwickeln von Netzwerken, in Migrationen oder Bewegungen im Raum, in kulturellen Aneignungen sowie in intellektueller Kreativität.

Die historische Afrikaforschung hat seither in zahlreichen Fallstudien diese nuancierte Sicht weiter zu substanziieren versucht. Nur wenige bestreiten dabei, dass Gewalt, Rassismus und Ausbeutung die Grundpfeiler kolonialer Herrschaft bildeten, betonen aber zugleich, dass diese Herrschaft nie allumfassend war. Ohne Zweifel, der koloniale Staat war immer gewaltbereit. Gewalt trat in sehr unterschiedlicher Gestalt auf und reichte von alltäglichen, arbiträren Übergriffen und Körperstrafen bis zu brutalen Kriegen gegen ganze Gesellschaften und Genoziden. Längere Phasen der Zurückhaltung und Momente drastischer Eingriffe wechselten sich ab. Dies hing nicht zuletzt damit zusammen, dass der koloniale Staat, wie die Historikerin Sara Berry es nennt, eine Art "minimalistische", von starken



Ein deutscher Soldat posiert neben namibischen Gefangenen zur Zeit des Völkermords an den Herero und Nama in den Jahren zwischen 1904 und 1908.

sches Werk darzustellen und die Großmächte in ihrem Wettkampf um die Kolonien gegeneinander auszuspielen. Sein Kalkül ging auf: Der große Heißhunger europäischer und nordamerikanischer Fabriken auf Gummireifen, Schläuche, Rohre, Dichtungen und Gummiisolierungen hatten den im Kongo reichlich vorhandenen wilden Kautschuk zu einem begehrten Rohstoff werden lassen. Der "Freistaat" schuf nun den Rahmen, um immense Profite zu machen.

Das größte Problem für die neuen Machthaber im Kongo bestand darin, ausreichend Arbeitskräfte zu mobilisieren. "Der Eingeborene hat nichts dafür übrig, Gummi zu produzieren. Er muss dazu gezwungen werden", vertraute ein belgischer Händler seinem Tagebuch an. Agenten der Konzessionsgesellschaften zwangsrekrutierten die Einheimischen in den Dörfern mithilfe der "Force Publique", einer bewaffneten Truppe von Afrikanern unter Führung europäischer Offiziere. Geiselnahmen, Vergewaltigung, Misshandlung und Mord waren die Instrumente, die Leopolds Gouverneure einsetzten, um der lokalen Bevölkerung die geforderten Quoten abzupressen. Besonders auf die Hände der Afrikaner hatten es die belgischen Kolonialherren abgesehen. Die Männer der "Force Publique" mussten ihren Vorgesetzten für jede verschossene Patrone eine Hand abliefern, als Beweis dafür, dass tatsächlich jemand getötet worden war. "Manchmal", notierte ein belgischer Offizier, "verschießen [die Soldaten] eine Patrone, wenn sie ein Tier jagen; dann schneiden sie einem Lebenden die Hand ab."

Die von Joseph Conrad ursprünglich für den Kongo geprägte Chiffre vom "Herz der Finsternis" ist derweil zum universell anwendbaren Synonym für koloniale Parallelwelten aus Gewalt und Ausbeutung geworden. Es scheint daher nur folgerichtig, dass das Buch als zentrale Referenz für Sven Lindqvists "Reise auf den Spuren des europäischen Völkermords" dient. Die 1999 erstmals in deutscher Übersetzung unter dem Titel "Durch das Herz der Finsternis" publizierte Mischung aus Reisebericht und historischer Analyse des vor vier Jahren verstorbenen schwedischen Schriftstellers und Literaturhistorikers ist unlängst in neuer Übersetzung im Berliner Alexander Verlag erschienen. Sie trägt nun den Titel

"Rottet die Bestien aus", der sich auf ein Zitat aus Conrads Roman bezieht, der seinen zentralen Protagonisten, den Handelsagenten Kurtz, diese Worte niederschreiben lässt. Für viel Furore sorgte die gleichnamige, kontrovers rezipierte Dokumentation des haitianischen Filmemachers Raoul Peck, die Anfang 2022 vom Fernsehsender Arte ausgestrahlt wurde. Peck, der zur Neuauflage von Lindqvist ein kurzes Vorwort beisteuerte, verdichtet hier siebenhundert Jahre europäische Gewaltgeschichte und stellt sie unter die Schlagworte "Zivilisation", "Kolonisation" und "Vernichtung".

Lindqvist und Peck präsentieren Kolonialismus ohne Wenn und Aber als eine einzige Gewaltgeschichte. Sie behaupten zudem eine enge Verbindung zwischen kolonialer Gewalt und dem Mord an europäischen Jüdinnen und Juden. Damit thematisieren sie einen Aspekt, um den hierzulande seit einigen Jahren polemisch gestritten wird: Inwieweit ist es legitim und notwendig, den Holocaust in den Kontext einer globalen Gewaltgeschichte zu stellen? Während die einen die Gefahr sehen, durch eine solche Perspektive die "Einzigartigkeit" des Holocaust zu verwischen und dessen Schrecken zu relativieren, betrachten es andere als unabdingbar, wie etwa Michael Wildt hervorhebt, "das als Holocaust bezeichnete Gewaltgeschehen als eine Verflechtungsgeschichte der Gewalt zu untersuchen, in der nicht ein Geschehen isoliert und herausgehoben, sondern in den Bezügen zu anderen Gewalttaten untersucht wird". Vor diesem Hintergrund erscheint es wichtig, die Rolle von Gewalt in den Kolonien noch einmal in den Blick zu nehmen. Zogen die Kolonialmächte etwa in Afrika tatsächlich mit unwiderstehlicher Gewalt über den Kontinent? Wie stark prägte Gewalt den kolonialen Alltag? Gab es für die Einheimischen irgendwelche Spielräume?

Beispiele aus der gesamten Kolonialzeit für die exzessive Gewalt kolonialer Herrschaft lassen sich zuhauf anführen, von den inzwischen umfassend thematisierten Gräueltaten in König Leopolds Kongo und dem Genozid an den Herero und Nama im damaligen Deutsch-Südwestafrika bis zum weniger bekannten, von massiver Gewalt geprägten Dekolonisationsprozess in Kamerun, wo die französische Armee in den späten 1950er-Jahren frus-

trierte Indochina-Kämpfer einsetzte, um gegen die Unabhängigkeitsbewegung der UPC mit äußerster Brutalität vorzugehen.

Die Rechtsstaatlichkeit, von den Europäern so nachdrücklich als Kennzeichen moderner westlicher Zivilisation und Säule der Demokratie gepriesen, übersetzte sich in den Kolonien als Gebrauch von kodifizierten Regeln, die Freiheiten weitgehend beschnitten, nicht erweiterten, Landraub legitimierten und den beständigen Fluss von schlecht oder gar nicht bezahlten Arbeitskräften in die kolonialen Minen und Plantagen sicherten. Widerstand gegen das koloniale Regime wurde zu einer verbotenen Aktivität und definierte jene, die für ihre Freiheit und mehr Rechte kämpfen, als Kriminelle und Terroristen, die mit Sanktionen zu rechnen hatten.

rechnen hatten. Hervorzuheben ist, dass dieses System nicht etwa langsam verschwand, sondern sich in Teilen Afrikas nach dem Zweiten Weltkrieg noch verschärfte, in einer Periode, die eigentlich für Aufbruch, Entwicklung und Modernisierung stand. Mit Härte agierte beispielsweise die britische Kolonialverwaltung in den 1950er-Jahren in Kenia gegen die Mau-Mau-Revolte, die vor allem vom Volk der Kikuyu getragen wurde. 95 getöteten Europäern, davon 32 Zivilisten, standen über zwanzigtausend tote Afrikaner gegenüber. Während des gut sieben Jahre dauernden Krieges wurden mehr als eintausend Einheimische auf der Grundlage von hastig verabschiedeten Antiterrorgesetzen gehenkt, weit mehr als in jedem anderen kolonialen Konflikt. Rund siebzigtausend Einheimische saßen ohne Prozess oft für mehrere Jahre in Gefängnissen und Internierungslagern, in denen die Regierung sie rigorosen "Umerziehungsprogrammen" unterwarf. Weit mehr als hunderttausend Menschen wurden "umgesiedelt": Das britisch beherrschte Kenia war in den Fünfzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts ein brutaler Polizeistaat. Der einsetzenden kritischen Aufarbeitung dieser lange negierten kolonialen Gewalt steht ein ausgewachsener Kolonialrevisionismus gegenüber. Der Kolonialismus, heißt es dann, sei so schlimm doch gar nicht gewesen, denn die Europäer hätten schließlich "Zivilisation" in Gestalt von Missionen, Schulen und technischer Infrastruktur nach Afrika gebracht.

Budgetzwängen geprägte Herrschaft praktizierte. In anderen Worten: Der koloniale Staat stand auf dünnem Eis. Er brauchte die Legitimität und die Erzwingungsmacht einheimischer Autoritäten, um Steuern einzutreiben und Arbeitskräfte zu mobilisieren. Und er brauchte lokales Wissen.

Diese Konstellation ließ Zwischenräume entstehen, in denen sich diverse einheimische Gruppen Möglichkeiten schufen, ihre Interessen in und mit dem Kolonialismus durchzusetzen. Dies galt etwa für jene Einheimischen, die in der kolonialen Verwaltung tätig waren. Die mit dieser Beschäftigung verbundene sehr gute Beherrschung der Sprache der Kolonialherren und des geschriebenen Wortes war mit Status und Mobilität verbunden. Und sie bot die Gelegenheit zur Manipulation und Information nicht allein zugunsten der Vorgesetzten. Amadou Hampaté Bâ hat dieser Gruppe, die stets im Schatten der Androhung und gelegentlich auch Erfahrung von Gewalt agierte, in seinen Memoiren "In kolonialen Diensten" ein eindrückliches Denkmal gesetzt. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gelang es streikenden Hafen- und Eisenbahnarbeitern, die koloniale Ökonomie zeitweise lahmzulegen und den Kolonialverwaltungen die Verwundbarkeit ihrer Herrschaft sowie die Notwendigkeit ihrer erneuten Legitimation vor Augen zu führen. Dies führte zu höheren Löhnen und ersten wohlfahrtsstaatlichen Leistungen.

"Das Grauen! Das Grauen!", lautet der berühmte Schlusssatz in Conrads "Herz der Finsternis". Viele Afrikaner haben die koloniale Herrschaft als Zeit des Grauens, der Gewalt und der rassistischen Erniedrigung empfunden. Die europäischen Kolonialherren veränderten und zerstörten vieles, doch es gelang ihnen nur bedingt, die einheimischen Gesellschaften in ihrem Sinne zu transformieren. Es kann daher weder darum gehen, ein Bild des Kolonialismus zu zeichnen, das vor allem betont, wie Afrikaner tumbe Missionare und kränkelnde Kolonialbeamte austricksten, noch geht Kolonialherrschaft allein in einer Gewaltgeschichte auf. Diese Perspektiven zusammenzubringen gehört weiterhin zu den Herausforderungen der afrikahistorischen Forschung und von Ansätzen, die eine Verflechtungsgeschichte der Gewalt zu schreiben gedenken.

NEUE SACHLICHKEIT



Kein Fortschritt ohne Nieten

ringende Nachrichten, in der Regel schlechte, überbrachte man im Indien der Sechzigerjahre noch per Telegramm. Die Briten hatten in ihrer Kolonie ein dichtes Fernmeldenetz aufgebaut. Als Brij Kishore an einem Montag in Mumbai folglich hört, es gebe ein Telegramm für ihn, erschrickt er, aber unbegründet, denn es ist nur eine Nachricht seines Sohnes aus der Ferne. Dass es einst möglich war, Telegramme zu verschicken, und heute möglich ist, in die ganze Welt zu telefonieren, ist dem Magnet zu verdanken, erklärt Brij Kishores Enkelin, die Autorin und Bauingenieurin Roma Agrawal. Entlang der sieben simplen Konstruktionen Nagel, Rad, Feder, Magnet, Linse, Schnur und Pumpe erzählt sie eine anschauliche Fortschrittsgeschichte, die zeigt, dass es oft die kleinen Sachen sind, die einschneidende Erfindungen ermöglicht haben ("Nägel mit Köpfen – 7 Erfindungen, die die Welt bis heute verändern". Aus dem Englischen von Ursula Held. Carl Hanser Verlag, München 2023. 336 S., Abb., geb., 28,–€).

Die in Mumbai geborene, später nach Großbritannien immigrierte Autorin hat Abschlüsse in Bauingenieurswesen, arbeitete mit am Shard, damals dem höchsten Wolkenkratzer Europas, bekam auch mehrere Ingenieurspreise, bevor sie 2018 mit "Die geheime Welt der Bauwerke" ihr Debüt als Autorin gab. Sie sagte einmal in einem Interview, das Spielen mit Legosteinen habe ihr Interesse am Technischen geweckt. Ihren Impetus, mit offenen Augen für Technik durch die Welt zu gehen – Agrawal selbst spricht von "kindlicher Neugier", die sie mit ihrem Buch wachrufen will –, hat sie nicht verloren, wenn sie berichtet, wie ein Nagel funkenwerfend geschmiedet oder eine Uhr repariert wird. Dabei folgt sie immer dem gleichen Schema: Erst erklärt sie den Gegenstand, seine Geschichte und Funktionsweise, dann seine Anwendungen und die Folgen für die Gesellschaft.

So entsteht eine Technikgeschichte, die mit derjenigen von Kultur und Alltag verflochten ist: Der Imperialismus und der Dreieckshandel, der zur Versklavung von Millionen Afrikaner führte, wäre ohne von Federn betriebene Chronometer nicht möglich gewesen, genauso wenig wie die heutige Mobilität zu Land und Luft ohne Nagelund Nietkonstruktionen.

An einer Stelle schreibt Agrawal über das Rad, wir glaubten, alles darüber zu wissen, aber es gebe immer noch Überraschungen. Freilich werden die Geschichte des Telefons oder der ersten Mondlandung hier nicht zum ersten Mal erzählt, im Gegenteil, vieles ist Teil der kulturellen Technikfolklore. Es sind andere Zugänge, die ihre Erklärungen innovativ machen: Agrawal nutzt ihre Stimme oft, um auf fehlende Beachtung von Subalternen aufmerksam zu machen. Und ihre Stimme wird gehört: Als Bauingenieurin ist sie ohnehin die Ausnahme in einer Männerdomäne. Ihr Engagement für andere Frauen in ihrem Metier ist mit Ehrungen bedacht worden, und in Interviews und Podcasts spricht sie oft über Benachteiligung. Und in der kanonischen Technikfolklore ist kaum bekannt, dass auch Nichteuropäern, Nichtamerikanern und Nichtmännern Meilensteine der Technikgeschichte zu verdanken sind. Sowohl die erste Geschirrspülmaschine als auch der erste kugelsichere Stoff wurden von Frauen erfunden, von Josephine Cochrane und Stephanie Kwolek, in einer Zeit, in der sie ohne ihre Männer überhaupt nicht geschäftsfähig waren, schreibt Agrawal. Auch Wissenstransfer gen Westen nahm seinen Ausgangspunkt bisweilen in vermeintlichen Peripherien, in Indien oder im Nahen Osten, und "jede technische Erfindung", weiß Agrawal, "hängt eng mit gesellschaftlichen Machtstrukturen zusammen".

Kuriositäten und Anekdoten liefern ebenfalls Neues jenseits des Bekannten. Agrawal blickt etwa auf die Anfänge des Fernmeldewesens, als William Brooke O'Shaughnessy 1839 eine Uhr entwickelte, die den Träger mit einem Stromschlag auf eine Zeichenfolge des Nachrichtensenders aufmerksam machte, den einzelne Zeitgenossen als "absolut unerträglich" beschrieben. Bekannt mag vielen zwar sein, dass Alexander Graham Bell mit seinem Telefon ursprünglich Gehörlosen, wie seine Mutter und seine Frau, Schallwellen zugänglich machen wollte, weniger jedoch, dass bei Bell auch eugenische Gedanken im Spiel waren, die so weit gingen, dass er sich in einem Memorandum gegen Ehen zwischen Gehörlosen aussprach. So geht es von Geschichte zu Geschichte, die nur wenig miteinander verbindet – aber doch das Prinzip, dass aus kleinen Elementen Großes hervorgehen kann. LUCA VAZGEC

in glänzendes Kaffee- und Teeservice, entworfen von Marianne Brandt vor neutralem Hintergrund, ein aufgeräumter Blick in die Räume der Meisterhäuser in Dessau und natürlich auf das Bauhaus dortselbst: Diese Aufnahmen sind weltberühmt und prägen unser Bild vom Beginn der inzwischen mehr als hundert Jahre alten Ära des Bauhauses. Weit weniger bekannt ist jedoch, wer die meisten dieser Bilder fotografiert hat. Es war Lucia Moholy. Als Mittzwanzigerin war sie nach dem Ersten Weltkrieg in Berlin ihrem späteren Ehemann, dem Maler László Moholy-Nagy, begegnet und ihm 1923 erst ans Bauhaus nach Weimar, wohin er als Lehrer berufen worden war, gefolgt; 1925 ging es gemeinsam nach Dessau.

Noch als Lucia Schulz hatte sie in Prag Philosophie und Kunstgeschichte studiert und sich schon früh für das relativ neue Medium der Fotografie begeistert. So notierte sie 1915 in ihrem Tagebuch: "Es erwachte in mir ein Interesse für Photographie. Ich bin passive Künstlerin; ich kann Eindrücke aufnehmen und wäre sicherlich fähig, alle von der schönsten Seite aufzunehmen und sie durch angelernte chemische Prozesse durchgehen und dann so erscheinen zu lassen, wie sie auf mich wirken. Ich bin nicht schöpferisch, nicht produktiv aus mir selbst, wohl aber von sehr feiner Aufnahmefähigkeit."

In Weimar und Dessau hatte sie als Ehefrau eines Bauhauslehrers Zeit, sich eingehender mit dem Handwerk des Fotografierens zu befassen. Sie absolvierte eine Lehre in einem



Eine Blume für die Fotografin: Dieses Objekt entstand aus Anlass des Bauhausfestes 1923.

Foto Lucia Moholy/bpk/ VG Bild-Kunst, Bonn

Es sei

sachlich

Die erste professionelle Fotografin des Bauhauses: Lucia Moholy prägte mit ihren Bildern einen neuen fotografischen Stil.

Von Stefan Locke

Fotoatelier und belegte Kurse an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig. Zurück in Dessau, setzte sie ihr Wissen in die Praxis um und fotografierte 1926 das dort von Walter Gropius errichtete Bauhausgebäude. Das Bild "Bauhausneubau – Westseite" schaffte es auf den Titel der Hauszeitschrift "bauhaus", in der Lucia Moholy erstmals auch explizit als Fotografin erwähnt wurde.

Gropius gefielen ihre Bilder so gut, dass er sie fortan für sämtliche Bauhaus-Publikationen nutzte. Sie setzte die Ikonen des neuen Designs wie die Wagenfeld-Lampe, Marcel Breuers Stahlrohrstuhl oder eben Marianne Brandts Teekännchen gekonnt in Szene. Moholys Fotografien seien "bis zur Kunstlosigkeit sachlich" urteilte der Fotografie-Historiker Rolf Sachsse. Ihre Bilder nähmen sich gegenüber dem Gegenstand so weit wie möglich zurück, was wiederum ganz Moholys als zurückhaltend beschriebenem Naturell entsprach. Zudem arbeitete sie ausschließlich mit natürlichem Licht. Als sie Ende der Zwanzigerjahre das Interieur der Meisterhäuser des Bauhausdirektors sowie ihrer unmittelbaren Dessauer Nachbarn, der Familie von Lyonel Feininger, fotografierte, begann sie damit frühmorgens, wenn die Sonne noch tief stand, machte dann eine lange Pause und setzte ihre Arbeit erst abends fort, als die Sonnenstrahlen abermals einer direkten Lichtquelle gleich durch die Bäume in die Häuser drangen und die Räume warm ausleuchteten.

Mit ihrer Arbeit trug Moholy stilprägend zum Bild der Bauhausbewegung sowie zur weltweiten Vermarktung der in den Bauhaus-Werkstätten entstandenen Erzeugnisse bei - allerdings ohne dafür je angemessen von Gropius vergütet zu werden. 1929 trennte sie sich von ihrem Ehemann, zog nach Berlin und begann, Porträts zu fotografieren. Sie widmete sich der Aufgabe mit der gleichen Sachlichkeit, mit der sie sich in Dessau einen Namen gemacht hatte. "Ich habe Menschen fotografiert wie Häuser", beschrieb sie ihre Herangehensweise. Zu einem ihrer eindrucksvollsten Porträts zählt das von Clara Zetkin, der KPD-Politikerin und Alterspräsidentin des Reichstags. Nach der Machtübernahme der Nazis schaffte es Moholy, die jüdischen Glaubens war, noch rechtzeitig, Deutschland zu verlassen. Ihr umfangreiches Fotoarchiv allerdings blieb in Berlin zurück und ist teilweise erhalten. Den Zweiten Weltkrieg überlebte sie vor allem in London; später ließ sie sich in der Schweiz nieder – nicht ohne in Kunstzeitschriften kritisch die Wiederentdeckung des Bauhauses zu kommentieren. Bis zu ihrer eigenen Wiederentdeckung als Bauhaus-Fotografin sollte es indes noch dauern. Erst 2020 würdigte etwa das Kölner Museum Ludwig Lucia Moholy in einer Einzelausstellung. Sie hieß "Fotogeschichte schreiben".



Blick in eines der Meisterhäuser, aufgenommen von Lucia Moholy 1925 oder 1926 Foto Lucia Moholy/bpk/VG Bild-Kunst, Bonn 2024







Lucia Moholys
Aufnahmen der
Meisterhäuser in
Dessau, 1926
Foto Lucia Moholy/bpk/VG
Bild-Kunst, Bonn 2024



Moholys Foto vom Stand eines Puppenverkäufers auf der Straße erschien 1930 in der Beilage "Zeitbilder" zur "Vossischen Zeitung". Foto Lucia Moholy/Ullstein/ VG Bild-Kunst, Bonn 2024