

MATUSSEK, PETER [2013]:

*Die vier Endspiele zwischen Utopie und
Dystopie. Untergänge und Übergänge in Zeit
und Raum.*

In: Chilese, Viviana / Preusser, Heinz-Peter
(Hg.): Technik in Dystopien. Heidelberg 2013,
S. 133–150.

Die vier Endspiele zwischen Utopie und Dystopie Untergänge und Übergänge in Zeit und Raum¹

Spätestens seit Becketts *Endspiel* ist die Rede vom Ende im Singular absurd geworden. Wir sind, wie Arnold Gehlen zeitgleich feststellt, „im Posthistoire angekommen“² – wobei er sich auf einen Denker beruft,³ der das mit der Endzeitstimmung auch schon mehr kokettierende als imponierende *Fin de siècle* noch vor sich hatte. Wir können nicht mehr in derselben Weise wie etwa die Griechen vom räumlichen oder wie das Christentum vom zeitlichen „Ende der Welt“ sprechen. Zu oft wurde seitdem das *Ende der Kunst* (Hegel) bzw. der *Kunstperiode* (Heine, Gervinus) diagnostiziert, zu oft wurden seitdem der *Untergang des Abendlandes* (Spengler) oder *Die letzten Tage der Menschheit* (Kraus) proklamiert, als dass wir, von dieser Inflationierung der Endlichkeiten Habituerte, noch Apokalyptiker sein könnten. Wenn heute dennoch und immer noch gut verkäuflich *Das Ende des Menschen* oder *Das Ende der Geschichte* ausgerufen wird (Fukuyama), fehlt der ehrfürchtige Schauer, den solche Wendungen in metaphysikgläubigen Zeiten auszulösen vermochten. Die nicht enden wollende Rede vom Ende hat dessen Singularität ein Ende bereitet.

Mit der Pluralisierung der Finalität zum spielplangemäßen Finale hat auch der Gegensatz von Utopie und Dystopie seinen elektrisierenden Spannungseffekt verloren. Und auch diese Feststellung, die Becketts Stück mit dem dystopiemüden Beginn „Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende“⁴ einführt – und die Heiner Müllers *Hamletmaschine* mit der Formulierung „Gestern habe ich aufgehört mich zu töten“ dys-dystopisch überbietet: Auch diese Feststellung kann vor dem Hintergrund eines verblassten utopischen Horizonts nicht mehr mit dem Erregungspotenzial enttäuschter Hoffnung rechnen. Aber das Ende der Endspiele ist die Zeit für Spielanalysen. Die Dystopieforschung ist von der Objektebene auf die eines Beobachters zweiter Ordnung gerückt, der sich für das Ende nicht im Sinne einer Drohung oder Erlösungshoffnung interessiert, sondern *post festum* die diskursiven und narrativen Bedingungen seiner Herbeiführung sowie

¹ Dieser Beitrag ist eine auf das Thema des Bandes bezogene Überarbeitung meines Aufsatzes „Endzeiten“ und „Zeitenenden“. *Figuren der Finalität*. In: *Figuren des Transgressiven*. Hg. von Kanichiro Omiya. München: Iudicium 2009, S. 17 – 40.

² Arnold Gehlen: *Über kulturelle Kristallisation*. In ders.: *Studien zur Anthropologie*. Berlin: Luchterhand 1963, S. 311 – 328, hier 323.

³ Antoine Augustin Cournot. Vgl. Gehlen, *Über kulturelle Kristallisation* (Anm. 2), 344.

⁴ Samuel Beckett: *Endspiel* [1957]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 9.

die daraus resultierenden Konsequenzen beschreibt. Wenn etwa Marshall McLuhan vom *Ende des Buchzeitalters* spricht,⁵ so ist dies kein Unkenruf, der damit zu widerlegen wäre, dass heute mehr Bücher denn je gedruckt werden. Es ist vielmehr die nüchterne Feststellung eines Übergangs von der *Gutenberg-* zur *Turing-Galaxis*⁶ – eines Übergangs, der nicht als Kampf antagonistischer Imperien um Leben oder Tod zu begreifen ist, sondern als wechselseitige Delegation neuer Zuständigkeiten im Mediensystem. McLuhans Thematisierung der neuen Medien apellierte erstmals⁷ nicht an den Alternativreflex von Flüchten oder Standhalten und öffnete damit den medienhistorischen Blick für die von Riepl vorbereitete Erkenntnis,⁸ dass ein neues Medium das alte nicht ersetzt, sondern ihm neue Funktionen im Mediensystem zuweist, die einer prognostischen Beobachtung zugänglich sind.⁹ Einem gleichgearteten Perspektivwechsel verdankt sich auch Eberhard Lämmerts Titel *Das Ende der Germanistik und ihre Zukunft*.¹⁰ Und die Zunft beweist ihre Zukunftsfähigkeit nicht zuletzt mit Kompetenzzuwachsen in der Erforschung apokalyptischer Literatur. Seit Ende der 1990er Jahre und insbesondere im letzten Jahrzehnt sind hierzu einschlägige Übersichtswerke entstanden, die sich über die platte Entgegensetzung von technischer Utopie und literarischer Dystopie hinaus begeben und dadurch den Blick öffnen für die Spielarten des Diskurses vom Ende, die so erst einer Selbstreflexion zugeführt werden können.¹¹

Mit dem vorliegenden Essay möchte ich zur typologischen Klärung dieser Endspiele zwischen Utopie und Dystopie beitragen. Er geht von der schlichten transzendentalen Überlegung aus, dass es vier Modalitäten gibt, in denen das Ende gedacht werden kann: *zeitlich* oder *räumlich* und beides jeweils als *Untergang* oder als *Übergang*. Sieht man sich die entsprechenden vier Denkfiguren der Finalität näher

⁵ Herbert Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters* [1962]. Übers. aus d. Engl. von Max Nänny. Düsseldorf, Wien: Econ 1968.

⁶ Vgl. Wolfgang Coy: *Die Turing-Galaxis - Computer als Medien*. In: *Weltbilder – Bildwelten. Computergestützte Visionen*. Hg. von Klaus Peter Dencker. Hamburg: Hans-Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen 1995, S. 48 – 54.

⁷ Natürlich mag man hier an Benjamin und Brecht als Vorläufer denken, doch McLuhan war der erste, der die Medientheorie aus der apokalyptisch verengten Dichotomie von Sieg oder Niederlage herausführte.

⁸ Vgl. Wolfgang Riepl: *Das Nachrichtenwesen des Altertums mit besonderer Rücksicht auf die Römer*. Leipzig: Teubner 1913.

⁹ Vgl. Herbert Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle* [1964]. Übers. aus d. Engl. von Meinrad Amann. Düsseldorf u. a.: Econ 1992, S. 203.

¹⁰ Eberhard Lämmert: *Das Ende der Germanistik und ihre Zukunft*. In: *Ansichten einer künftigen Germanistik*. Hg. von Jürgen Kolbe. München: Hanser 1969, S. 79 – 104.

¹¹ Vgl. z. B. Klaus Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988 – *Apokalyptik und kein Ende?* Hg. von Bernd Ulrich Schipper und Georg Plasger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 – Heinz-Peter Preußner: *Letzte Welten. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse*. Heidelberg: Winter 2003 – *Apokalypse. Der Anfang im Ende*. Hg. von Maria Moog-Grünwald und Verena Olejniczak Lobsien. Heidelberg: Winter 2003 – *Apokalypse. Schreckensbilder in der deutschen Literatur von Jean Paul bis heute. Ein Lesebuch*. Ausgewählt und kommentiert von Jürgen Engler. Berlin: Schwartzkopf 2006.

an, scheint jede von ihnen bevorzugt in bestimmten Wissenschaftsdisziplinen aufzutreten: Das *zeitliche* Ende im Sinne des *Untergangs* – entweder pessimistisch als Verfall oder optimistisch als Voraussetzung einer besseren Zukunft gedacht – begegnet uns vornehmlich in der *Geschichtsphilosophie*. Im neutraleren Sinne des *Übergangs* wird das zeitliche Ende häufig in der *Mediengeschichte* thematisiert – als Medienwechsel oder Medienumbruch. Das Ende in der Vorstellungsweise eines *räumlichen Übergangs* ist eine Figur, die uns besonders in *historisch-anthropologischen* Diskursfeldern begegnet – als Passage vom Diesseits zum Jenseits in den Totenkulten, als Transformation der menschlichen Natur in den Lebenswissenschaften. Der *räumlich* vorgestellte *Untergang* ist als Diskursfigur nur dort zu fassen, wo wir die *ästhetische* Dimension der Sprache einbeziehen. Nur sie kann als Erfahrungstatsache verbürgen, was es heißt, „den Boden unter den Füßen zu verlieren“, „hinuntergezogen zu werden“, „in einem Strudel zu versinken“. Voraussetzung für solche ästhetischen Erfahrungen ist eine Sprache, die ihren Mitteilungscharakter aufgibt, letztlich im Schweigen aufgeht.

Diese transzendente Typologie erweist sich als weniger schlicht, wenn sie mit dem medienästhetischen Interesse an den Erlebnisüberschüssen künstlerischer gegenüber technologischen Figurationen des Endes verbunden wird. Dies mag im Folgenden an exemplarischen Kontrastierungen deutlich werden.

Geschichtsphilosophie: Das Ende als Finale

Die apokalyptische Endzeitvorstellung ist bekanntlich in der jüdisch-christlichen Tradition verankert. Als solche hat sie vornehmlich appellativen Charakter. Dass die Welt unvermeidlich ihrem Untergang zugeht, soll nicht fatalistisch hingenommen, sondern als Mahnung zur inneren Einkehr beherzigt werden. Mit der Aufklärung sind zwar die theologischen Implikationen der Apokalyptik, nicht aber die Appellfunktionen der Untergangsdrohung aus der Geschichtsphilosophie verschwunden. Nach Kants Analyse neigen auch aufgeklärte Menschen dazu, ein Ende der Welt zu erwarten, „weil die Vernunft ihnen sagt, daß die Dauer der Welt nur sofern einen Werth hat, als die vernünftigen Wesen in ihr dem Endzweck ihres Daseins gemäß sind, wenn dieser aber nicht erreicht werden sollte, die Schöpfung selbst ihnen zwecklos zu sein scheint“.¹²

In säkularisierter Form begegnet uns diese Denkfigur besonders markant am *Fin de siècle*. Der geschichtsphilosophische Pessimismus erfährt hier eine werttheoretische Reformulierung, die sich gegen die Entfremdungs- und Destruktionstendenzen der technisch-industriellen Moderne stellt.¹³ Im Zentrum steht dabei der Begriff der „Kultur“ als normative Instanz, vor der die „Zivilisation“ als dekadente

¹² Immanuel Kant: *Das Ende aller Dinge*. In ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik* 1. Werkausgabe, Bd. 11. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 173 – 190, hier 179.

¹³ Vgl. Herbert Schnädelbach: *Philosophie in Deutschland 1831 – 1933*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, Kap. 6.

Fehlentwicklung der Kritik unterzogen wird. Die erste Generation der deutschen Kulturwissenschaft und Kulturphilosophie verdankt sich diesem Impuls zur Rückgewinnung eines Wertebewusstseins, das sich vom geschichtlichen Verfallsprozess bedroht sieht.¹⁴ Da wir heute eine starke Renaissance der Kulturwissenschaft als Fach und Denkstil erfahren, von der die Germanistik in eminenter Weise betroffen ist, haben wir allen Anlass, uns dieser geistigen Ursprünge zu erinnern. Diese finden ihren subtilsten und heute wohl anschlussfähigsten Niederschlag in Georg Simmels Modernitätsanalysen, deren Programmatik in seinem Essay *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911)¹⁵ konzise zum Ausdruck kommt. Simmel konstatiert darin eine der Kulturentwicklung innewohnende Tendenz zur Selbstzerstörung: Die Entäußerung und Verdinglichung kultureller „Keimkräfte“ zu „Sachwerten“ stellt sich, ihm zufolge, zunehmend gegen die Kultur, um deretwillen sie hervorgebracht wurden:

Das große Unternehmen des Geistes, das Objekt als solches dadurch zu überwinden, dass er sich selbst als Objekt schafft, um mit der Bereicherung durch diese Schöpfung zu sich selbst zurückzukehren, gelingt unzählige Male; aber er muss diese Selbstvollendung mit der tragischen Chance bezahlen, in der sie bedingenden Eigengesetzlichkeit der von ihm selbst geschaffenen Welt eine Logik und Dynamik sich erzeugen zu sehen, die die Inhalte der Kultur mit immer gesteigerter Beschleunigung und immer weiterem Abstand von dem Zwecke der Kultur abführt.¹⁶

Dass diese Prognose kurz vor den beiden Weltkriegen entstand, die sie ja durchaus zu bestätigen schienen, ist ebenso bemerkenswert wie die Tatsache, dass Simmel just in dem historischen Moment prominenten Widerspruch erhielt, als der *Untergang des Abendlandes*, den Oswald Spengler ideologisch vorbereiten half,¹⁷ mit den Nazis faktische Realität wurde: Ausgerechnet Ernst Cassirer, ein unmittelbar Betroffener, schrieb 1942 eine Replik auf Simmel, die den Pessimismus des Tragödienaufsatzes zu widerlegen sucht.¹⁸ Darin stimmt er zwar der generellen Diagnose zu, dass die „inneren Spannungen und Gegensätze“ zwischen Sach- und Kulturwerten „eine immer stärkere Intensität“ gewinnen, fährt aber fort: „Dennoch wird dieses Drama der Kultur nicht schlechthin zu einer ‚Tragödie der Kultur‘. Denn es gibt in ihm ebensowenig eine endgültige Niederlage, wie es einen endgültigen Sieg gibt. Die beiden Gegenkräfte wachsen miteinander, statt sich wechselseitig zu zerstören“.¹⁹

¹⁴ Vgl. hierzu *Kulturphilosophie*. Hg. von Ralf Konersmann. Leipzig: Reclam 1996, S. 9 – 17.

¹⁵ Georg Simmel: *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*. In ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays* [1911]. 3. Aufl. Potsdam: Kiepenheuer 1923, S. 236 – 268.

¹⁶ Ebd., 267.

¹⁷ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1918]. 2 Bde. 69. – 71. Aufl. München: Beck 1923.

¹⁸ Ernst Cassirer: *Die „Tragödie der Kultur“*. In ders.: *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien* [1942]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 103 – 127.

¹⁹ Ebd., 123.

Eine weitere Variante der philosophischen Überwindung der Diskursfigur vom historischen Untergang bringt Arnold Gehlen 1961 mit seinem Vortrag *Über kulturelle Kristallisation* ins Spiel. Gehlen bemüht sich darin um den Nachweis, dass das geschichtsphilosophische Denken als solches unzeitgemäß geworden sei: Der Komplexitätszuwachs der modernen Zivilisation habe notwendig zur Delegation von sozialen Handlungsmandaten an Institutionen geführt, die den kulturellen Status quo kristallisationsartig stabilisierten. Progression wie Regression seien hinfallige Geschichtsmodelle geworden, da „wir im Posthistoire angekommen“ seien.²⁰ Von hier ist es nur ein Schritt zu Francis Fukuyamas *Ende der Geschichte*.²¹

Bewahrheitet indessen hat sich kaum eine der Stagnationsprognosen Gehlens (die technische Beschleunigung werde niemals so weit gehen, dass Menschen zum Mond fliegen könnten; von der Synthese lebender Materie seien wir nicht weniger weit entfernt als zu Beginn des 19. Jahrhunderts; der Ost-West-Konflikt werde für immer das Gleichgewicht des Schreckens stabil halten; die ärmeren Länder würden sich niemals eine eigene, dritte Ideologie schaffen...)²² Vielmehr hat sich der Kulturprozess seither so drastisch verändert, dass eine Revision des simmelschen Tragödienkonzepts geboten scheint.

Was schon von Cassirer übersehen wurde, ist der ästhetische Charakter dieses Tragödienkonzepts. Simmels Intention war es nicht, den Untergang des Abendlandes als unvermeidliche Tatsache zu beschwören, sondern eine ästhetische Wirkung zu erzielen, die derjenigen der antiken Tragödie entspricht, das heißt: durch die Erweckung von Furcht und Mitleid zur Selbstbesinnung zu kommen. So handelt der Tragödienessay nicht nur seinem Inhalt nach vom tragischen Verlauf des Kulturprozesses; der Essay selbst ist wie eine Tragödie aus fünf gedanklichen „Akten“ aufgebaut.²³ Durch seine literarische Form also geht er über eine bloß deskriptive Anwendung der verfallsgeschichtlichen Diskursfigur hinaus und gestaltet im Sinne einer künstlerischen Heuristik²⁴ die Konsequenzen des Modernisierungsprozesses, um ein Memento zu setzen.

Entsprechendes gilt erst recht für Schriften, die seit der Zeit der ersten Kulturwissenschaft dezidiert als Literarisierungen historischer Untergangsprognosen auftreten. Als Tragödie im gattungspoetischen Sinne bringt Karl Kraus die kulturelle Situation zur Zeit des Ersten Weltkriegs auf die Bühne. Während bei Simmel

²⁰ Gehlen, *Über kulturelle Kristallisation* (Anm. 2), 323.

²¹ Francis Fukuyama: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* Übers. aus d. am. Engl. von Helmut Dierlamm, Ute Mihr und Karlheinz Dürr. München: Kindler 1992.

²² Arnold Gehlen: *Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie*. In ders.: *Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*. Reinbek: Rowohlt 1961, S. 93 – 103, hier 103, 316 und 322.

²³ Vgl. Peter Matussek: *Kulturphilosophie*. In: *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Hg. von Hartmut Böhme, Peter Matussek und Lothar Müller. Reinbek: Rowohlt 2000, S. 56 – 65, hier 59 f.

²⁴ Vgl. David Frisby: *Georg Simmels Theorie der Moderne*. In: *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*. Hg. von Hans-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 9 – 79, hier 60.

noch der ästhetisch-heuristische Charakter des Tragödienkonzepts herausgelesen werden konnte, bemüht sich Kraus, die militärischen Schrecken und politischen Wirren der Zeit unmittelbar vor Augen, die Tragödie als authentischen Ausdruck des tatsächlichen Kulturverfalls zu beglaubigen. Über ein Drittel seines Dramentextes ist wörtlich aus Publikationen der Zeit entlehnt – Zeitungen, Gerichtsakten, Anzeigen, Anthologien. Den gewünschten Effekt kommentiert der Autor mit den Worten: „Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.“²⁵ Karl Kraus will damit für die letztlich apokalyptischen Konsequenzen eines durch die Phrasenhaftigkeit der Presse beförderten Sprachzerfalls sensibilisieren, den er nicht nur auf der semantischen, sondern insbesondere auf der atmosphärisch-pragmatischen Ebene diagnostiziert: „Nicht daß die Presse die Maschinen des Todes in Bewegung setzte – aber daß sie unser Herz ausgehöhlt hat, uns nicht mehr vorstellen zu können, wie das wäre: das ist ihre Kriegsschuld!“²⁶ Kraus' dramatischer Dokumentarismus war für die Kulturkritik der Weimarer Zeit enorm einflussreich, insbesondere bei den expressionistischen Dichtern.²⁷

Wie problematisch allerdings eine allzu starke Parallelisierung ästhetischer und historischer Entwicklungen ist, zeigen die Diskussionen um Thomas Manns *Doktor Faustus*. Die divergenten Konzeptionen von Verfallsgeschichte, die der Autor und Adorno, sein „Wirklicher Geheimer Rat“ – wie Thomas Mann ihn in seinem Widmungsexemplar titulierte –, in das Werk hineinbringen, haben Einwände provoziert, die sich schwer ausräumen lassen. Wenn etwa der immanent-ästhetische Prozess der Negation musikalischer Formen, den Adrian Leverkühn am Leitfaden der Musiksoziologie Adornos durchläuft, derart eng mit dem faschistischen Destruktionsprozess gekoppelt ist, wie es der Roman suggeriert, wirft dies die Frage auf, ob Thomas Mann insinuiert wollte, dass der Faschismus eine Konsequenz des modernen ästhetischen Denkens sei oder umgekehrt die Ästhetischen Theorie der Moderne eine latent faschistische Tendenz verfolge. So unsinnig beide Lesarten im Hinblick auf die jeweiligen Intentionen Thomas Manns oder Adornos sind, lassen sie sich durch die Romanhandlung nur schwer widerlegen. Dieser Einwand tangiert Adornos Begriff der künstlerischen Wahrheit. Da diese sich jeden falschen Schein von Versöhnung versagen muss, um das Eingedenken des unversöhnten Weltzustands nicht zu verraten, bemisst sich ihre Authentizität notwendig daran, wie genau sie die Zerrissenheiten, Widersprüche und Versehrtheiten des gesellschaftlichen Status quo in ihrer Form zum Ausdruck bringt. Diese Aufgabe würde der *Doktor Faustus* erfüllen, wenn es sich dabei tatsächlich um beides, den „Roman einer Endzeit“ und die künstlerische Umsetzung der „Endzeit

²⁵ Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit* [1926]. München: Suhrkamp 1957, S. 9.

²⁶ Ebd., 676.

²⁷ Vgl. Werner Kraft: *Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt*. München: Edition Text + Kritik 1974.

des Romans“ handelte, wie Hans Mayer konstatiert.²⁸ Von einer Sprengung der Romanform aber, wie Joyce oder Döblin sie lange zuvor schon unternahmen, kann bei Thomas Mann nicht die Rede sein. Die Konventionalität seiner Erzählweise wird zwar gebrochen durch die als hilflos kulturkonservativ gezeichnete Figur des Humanisten Serenus Zeitblom. Dennoch suggeriert sie Darstellbarkeit, wo nach Adorno nur noch der Ausdruck der Unsagbarkeit möglich wäre.

Literarisierungen von Endzeiten gibt es auch noch nach Auschwitz und auch jenseits dieser historisch nicht relativierbaren Zäsur. Nachdem die Ästhetik der Moderne, kulminierend in Becketts *Endspiel*, Adornos Prinzip fortschreitender Negation ausdekliniert hatte, taucht das Ende als literarisches Motiv zwar weiter auf, nun aber postmodern gewendet, als Spiel mit Zitaten, das nicht mehr, wie bei Karl Kraus, auf ein apokalyptisches Finale zusteuert, sondern in beständigen Permutationen eine normative Rat- und Orientierungslosigkeit zum Ausdruck bringt: wie etwa Hans Magnus Enzensberger 1978 in seinem *Untergang der Titanic*²⁹ als Mischform von Komödie und Versepos. Inwiefern sich das Stück von herkömmlichen Endzeit-Diskursen abhebt, hat Enzensberger selbst in seinem begleitend entstandenen Essay *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang* ausgesprochen: „Früher galt es als ausgemacht, dass die Apokalypse eine Angelegenheit war, von der alle miteinander gleichzeitig und ausnahmslos betroffen sein würden.“ Inzwischen aber begegne sie uns „als wissenschaftliche Prognose, als kollektive Fiktion und als sektiererischer Weckruf, als Produkt der Unterhaltungsindustrie, als Aberglauben, als Trivialmythos, als Vexierbild, als Kick, als Jux, als Projektion.“³⁰

Das entsprechend gestaltete Endzeit-Szenario im *Untergang der Titanic* ist nicht weniger beklemmend; gerade weil es in der Spaß- und Erlebnisgesellschaft seine negativ-utopische Verbindlichkeit eingebüsst hat, erscheint es umso unentrinnbarer.

Medientheorie: Das Ende als Wechsel

Alarmistische Töne kennen wir auch aus den Diskursen, die sich mit dem Phänomen des Medienwechsels befassen. Sie sind typisch für Frühphasen neuer Medien, die zunächst als Bedrohung vertrauter Kommunikations- und Speicherpraktiken erlebt werden, bis auch sie habituell geworden sind. So warnte schon Platon in seinem Dialog *Phaidros* vor den Erinnerungsverlusten, die der seinerzeit neue Schriftgebrauch gegenüber der mündlichen Rede mit sich bringe.³¹ Die Tatsache,

²⁸ Hans Mayer: *Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Roman einer Endzeit und Endzeit des Romans. In ders.: *Von Lessing bis Thomas Mann*. Pfullingen: Neske 1959, S. 383–404.

²⁹ Hans Magnus Enzensberger: *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.

³⁰ Hans Magnus Enzensberger: *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang* [1978]. In ders.: *Politische Brosamen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 225–236, hier 225.

³¹ Platon: *Phaidros*. In ders.: *Sämtliche Werke*. Übers. aus d. Gr. von Friedrich Schleiermacher. 6 Bde. Reinbek: Rowohlt 1991, Bd. 4, S. 7–60, hier 55 (274c–275d). – Zum Folgenden

dass Platons Argumente, auch und gerade im heutigen Mediendiskurs, keineswegs vergessen sind, und dass wir deren Überlieferung zweifellos der Erfindung der Schrift verdanken, scheint ihn zu widerlegen. Es ist jedoch ein weit verbreitetes Missverständnis, Platons Schriftkritik als pauschale Zurückweisung des neuen Mediums zu lesen. Im *Phaidros* werden vielmehr beide Medien, Mündlichkeit wie Schriftlichkeit, hinsichtlich ihrer Vor- und Nachteile erörtert, um schließlich für beide Kriterien ihres rechten Gebrauchs zu entwickeln. Platon erliegt keineswegs einem Selbstmissverständnis, indem er selbst schriftstellerisch tätig wird.³² Sondern er entwickelt ein hochkomplexes literarisches Verfahren, das die Nachteile der Schrift – die Schwächung des Gedächtnisses durch Delegation der Erinnerungsaktivität an ein äußeres Medium sowie die Separation des Autors von der Kommunikationssituation – kompensiert. Hierzu verwendet er eine bestimmte Form von Intertextualität, die Jan Assmann generell den frühen Schriftzeugnissen der Griechen attestiert: die Hypolepse.³³ Damit bezeichnet er eine Art der Bezugnahme eines Textes auf seinen Vorläufertext, bei der die Situation von Rede und Gegenrede mit thematisiert wird. Der Anlass hierfür ist darin zu sehen, dass die Ersetzung der oralen Überlieferung durch die literale die Erfahrung eines Mangels mit sich brachte. An die Stelle der Unmittelbarkeit mündlicher Rede trat die Anonymität schriftlicher Kommunikation:

Der ausgebettete, ‚situationsabstrakt‘ gewordene und sozusagen schutzlos jedem Missverständnis und jeder Ablehnung ausgelieferte Text bedarf eines neuen Rahmens, der diesen Verlust an situativer Determination kompensiert. [...] Im Falle der Literatur ist es der Text selbst, der dadurch an Selbständigkeit gewinnt, dass er seine eigenen situativen Rahmenbedingungen in sich aufnimmt und explizit macht.³⁴

Ohne dass Assmann näher auf Platons *Phaidros* eingeht, können wir doch feststellen, dass sein Begriff der Hypolepse hier geradezu paradigmatisch zur Anwendung kommt: Schon die ausführliche Schilderung zu Beginn des Dialogs, wie Sokrates auf Phaidros trifft, die Schrift des Lysias bei ihm entdeckt und beide dann umständlich einen geeigneten Ort für die Lektüre suchen, rückt die situativen Rahmenbedingungen des Dialoginhalts ins Bewusstsein. Insbesondere aber die verschachtelte Struktur der Mythenstelle, die die Erfindung der Schrift als Dialog im Dialog thematisiert, und damit den Leser dafür sensibilisiert, dass er den Untersuchungsgegenstand nicht unmittelbar, sondern als verschrifteten vor sich

vgl. ausführlich Peter Matussek: *Hypomnemata und Hypermedia. Erinnerung im Medienwechsel: die platonische Dialogtechnik und ihre digitalen Amplifikationen*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Sonderheft 1998: „Medien des Gedächtnisses“, S. 264 – 278.

³² So die These von Eric A Havelock: *Preface to Plato*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1963, S. 56.

³³ Jan Assmann: *Hypolepse – Schriftkultur und Ideenevolution in Griechenland*. In ders.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992, S. 280 – 292.

³⁴ Ebd., 284 f.

hat, ist hypoleptischer Natur. So gelingt es Platon, Schrift in einer Weise zu gebrauchen, die den Leser veranlasst, die konstitutionell mit dem neuen Medium verbundenen Nachteile reflexiv zu überwinden.

Während also Platon keineswegs ein *Untergangsszenario* des Medienwechsels entwirft, sondern vielmehr eine literarische Strategie zu seiner Bewältigung als *Übergang* realisiert, verfallen die Auguren späterer Medienumbrüche häufig in ein Endzeit-Pathos. Dies gilt auch für die Frühphase der Digitalisierung.

Friedrich Kittler sieht in ihr den Endpunkt einer Medienrevolution, wobei „der historische Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit einer Entkopplung von Interaktion und Kommunikation gleichkam, der Übergang von Schrift zu technischen Medien dagegen einer Entkopplung auch von Kommunikation und Information.“³⁵ In einer durchaus eigenwilligen Adaption der mathematischen Informationstheorie Claude E. Shannons³⁶ macht er das rechnerische Maß der Informierbarkeit zur Determinante aller mit ihr übermittelten Bedeutungen wie auch der lebensweltlichen Kontexte, in denen diese Übermittlungen stattfinden.³⁷ Diese mathematische Engführung der Kernthese McLuhans, dass das Medium die Botschaft sei, ist nicht unwidersprochen geblieben. Besonders jüngere Medientheoretiker – aufgewachsen mit Computern, die nicht mehr nur als Rechen- und Chiffriermaschinen fungieren – melden Bedenken an gegenüber einer Verabsolutierung des nachrichtentechnischen Modells: „Denn geht es in der Rockmusik oder im Spielfilm tatsächlich um eine ‚Speicherung von Information‘? Und wenn, ist dies der gleiche Informationsbegriff, der innerhalb der Datenverarbeitung gilt? Der Begriff scheint zu wenig geklärt, als daß eine solche Verallgemeinerung sinnvoll wäre.“³⁸ In der Tat bedarf es angesichts der Vielfalt medialer Praktiken mehr als nur formaler Argumente, um die These zu halten, dass es die Signalübertragung ist, die allen Lebensbereichen, also etwa auch Körpertechniken, wesentlich zugrunde liegt. Kittlersucht den empirischen Nachweis dadurch zu erbringen, dass er den Krieg zum Vater aller Medien erklärt. Angeregt durch die einschlägige These von Paul Virilio,³⁹ leitet er die Universalität der nachrichtentechnischen Basisoperationen aus militärstrategischen Notwendigkeiten ab: das Speichern aus denen des amerikanischen Bürgerkriegs, das Übertragen aus denen des Ersten Weltkriegs und das Berechnen aus denen des Zweiten.⁴⁰ Aus dieser funktionalen Zurüstung aller Medien nach militärstrategischen Erwägungen gibt es nach Kittler kein Entrinnen.

³⁵ Friedrich A[dolf] Kittler: *Kommunikationsmedien*. In: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Hg. von Christoph Wulf. Weinheim, Basel: Beltz 1996, S. 649 – 661, hier 650.

³⁶ Claude Elwood Shannon und Warren Weaver: *The Mathematical Theory of Communication* [1948]. 9. Aufl. Urbana, IL: University of Illinois Press 1962.

³⁷ Vgl. Albert Kümmel: *Mathematische Medientheorie*. In: *Medientheorien. Eine Einführung*. Hg. von Daniela Kloock und Angela Spahr. München: Fink 1997, S. 205 – 236.

³⁸ Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. Regensburg: Boer 1997, S. 83.

³⁹ Paul Virilio: *Krieg und Kino* [1984]. Übers. aus d. Frz. von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt/M.: Fischer 1989.

⁴⁰ Friedrich A[dolf] Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 352.

Rockmusik etwa erscheint unter dieser Perspektive als „Mißbrauch von Heeresgerät“.⁴¹

Gewiß entbehrt der „Umkehrschluß“, der aus der Tatsache, „daß alle wesentlichen Kriegstechnologien Techniken der Kommunikation sind“, die These folgert, „daß unsere Kommunikation durch Medien gewährleistet wird, die nichts als Kriegsabfall sind“,⁴² der formalen Stringenz, die von der eigenen Orientierung an der Unerbittlichkeit der Rechnerlogik eigentlich gefordert wird. Doch es ist gerade dieser Hang zur Übertreibung, der – als kryptonormativer Appell – die Engführungen der Kittler-Schule essayistisch aufhellt. Das unterscheidet sie von einem medientechnologischen Fatalismus, der im Bemühen um zeitgemäßes Denken jeden reflexiven Anspruch rigoros verwirft. „Menschen“, befindet etwa Norbert Bolz, „sind heute nicht mehr Werkzeugbenutzer, sondern Schaltmomente im Medienverbund [...] – wir rasten in Schaltkreise ein“.⁴³ Die technisch unstimmige Metapher verrät ihre Entlehnung aus prädigitalen Vorstellungswelten und entsprechenden Endzeit-Szenarios, die an die Maschinenakklamation der Futuristen erinnern. Mehr als es ihr lieb sein kann, partizipiert diese nassforschende Rhetorik am kulturkonservativen Affekt, der das Wesen des Menschen bedroht sieht, wenn dieser sich auf Neues einzustellen hat. Feststellungen von der Art „Was einmal Geist hieß, schreibt sich heute im Klartext von Programmen“⁴⁴ offenbaren, dass sie nicht weniger unter Schock geschrieben wurden als die eines Serenus Zeitblom.

Apokalyptische Untergangsszenarien eignen sich kaum für eine angemessene Thematisierung von Medienwechseln. Und dies nicht etwa deshalb, weil die mit ihnen einhergehenden Veränderungen undramatisch wären. Diese Veränderungen kommen vielmehr nur dann adäquat in den Blick, wenn sie nicht pauschal als Untergänge plakatiert, sondern präzise als Übergänge analysiert werden. Was schon Platon vorbildlich demonstrierte – dessen *Phaidros* deshalb nicht zufällig in nahezu allen medientheoretischen Publikationen zitiert wird –⁴⁵ die kriteriologisch genaue Klärung der Konkurrenzen, Verschiebungen und schließlich Transformationen im Zusammentreffen alter und neuer Medien, ist für den Übergang von der Buchkultur zur digitalen Informations- und Kommunikationspraxis (die „Netzkultur“ zu nennen wohl verfrüht wäre⁴⁶) erst in jüngster Zeit systematisch unternommen

⁴¹ Ebd., 170.

⁴² Kümmel, *Mathematische Medientheorie* (Anm. 37), 226.

⁴³ Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse* [1993]. 2. Aufl. München: Fink 1995, S. 115.

⁴⁴ Norbert Bolz: *Computer als Medium – Einleitung*. In: *Computer als Medium*. Hg. von Norbert Bolz, Friedrich Kittler und Christoph Tholen. München: Fink 1994, S. 9 – 19, hier 9.

⁴⁵ Eine Auswahl dieser Bezugnahmen habe ich in einer Datenbank zusammengestellt, die unter <http://peter-matussek.de/fmi/iwp/cgi?db=Theut&loadframes> zugänglich ist (Login mit Gastkonto).

⁴⁶ Vgl. hierzu Peter Matussek: *Mutierte Saccaden. Die Re-Ikonisierung der Schrift im Zeitalter des Hypertextes und ihre receptionsästhetischen Konsequenzen*. In: *Schwellen der Medialisierung*. Hg. von Kanichiro Omiya. Tokio: Keio University Press 2008, S. 79 – 90.

worden.⁴⁷ Ein auffälliges Symptom dieses Nachholbedarfs ist das eklatante Missverhältnis zwischen der Vielzahl theoretischer Abhandlungen zur Netzliteratur und „Hyperfiction“⁴⁸ einerseits und der geringen Zahl an literarisch gehaltvollen Beispielen des so extensiv besprochenen Genres andererseits. Stattdessen werden immer wieder belletristische Druckwerke als Vorläufermodelle diskutiert: Jorge Luis Borges' *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*.⁴⁹ Welche wesentlichen Veränderungen tatsächlich die Digitalisierung der Literatur mit sich bringt, ist entweder mangels Belegmaterial noch gar nicht abzusehen, oder sie liegen in Bereichen, die einer noch allzu sehr am tradierten Kanon orientierten Germanistik verborgen bleiben: dem Computerspiel und der künstlerischen Netzinstallation.⁵⁰ Vorerst bleibt Jochen Hörisch zuzustimmen, wenn er feststellt, dass just die an den Rand gedrängte Poesie diese zum besseren Beobachter der Auswirkungen des jüngsten Medienwechsels mache.⁵¹

Historische Anthropologie: Das Ende als Schwellenübergang

Die Transformation zeitlicher Finalität in räumliche Übergangsvorstellungen gehört zum Grundrepertoire jeder Kultur, veranlasst durch das Urbedürfnis des Menschen, die Unbegreiflichkeit seines Todes durch die Imagination eines bloßen Wechsels der Existenzformen erträglich zu machen.

Eine mythische Urszene dieser Transformation zeitlicher Endlichkeit in eine räumliche Grenzüberschreitung ist Orpheus' Gang in die Unterwelt, mit dem er seine verstorbene Geliebte Eurydike ins Diesseits zurückzuholen versucht.⁵² Die Griechen erklärten diesen Vorgang mit Metempsychose. Diese Vorstellung einer Seelenwanderung geht aber auf ältere, schamanistische Wurzeln zurück. So ist Orpheus – nach der Darstellung Georg Lucks, der sich vor allem auf Eric Robertson Dodds bezieht – neben Pythagoras und Empedokles einer der „drei großen

⁴⁷ So z. B. in dem 2003 gegründeten kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Sfb/Fk 615: „Medienumbrüche“ an der Universität Siegen.

⁴⁸ Vgl. u. a. Christine Böhler: *Literatur im Netz: Projekte, Hintergründe, Strukturen und Verlag im Internet*. Wien: Triton 2001 – Null. *Literatur im Netz*. Hg. von Thomas Hettche und Jana Hensel. Köln: DuMont 2000 – *Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*. Hg. von Beat Suter und Michael Böhler. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld 1999 – Heiko Idensen: *Hypertext, Hyperfiction, Hyperwissenschaft? Gemeinschaftliches Schreiben im Netz*. Bielefeld: Aisthesis 2001.

⁴⁹ Jorge Luis Borges: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* [1949]. In ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 3.1. Übers. aus d. Span. von Karl-August Horst. München: Hanser 1981, S. 155 – 167.

⁵⁰ Vgl. dagegen Hyun-Joo Yoo: *Text, Hypertext, Hypermedia – Ästhetische Möglichkeit der digitalen Literatur durch Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 – Sven Teuber: *Im Spannungsfeld von Immersion und Interaktion. Ästhetische Erfahrung des Narrativen in der Computermoderne*. Frankfurt/M. u. a.: Lang 2008.

⁵¹ Vgl. Jochen Hörisch: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

⁵² Vgl. ausführlich hierzu Peter Matussek: *Mediale Migrationen. Eine Geschichte vom wandernden Klang*. In: *Figurationen* 8 (2007), Heft 2, S. 9 – 24.

Schamanen“, die in der Lage waren, das Diesseits zu transzendieren und mit den Geistern Verstorbener Kontakt aufzunehmen.⁵³ „Wie die Schamanen überall“, schreibt Dodds, „unternimmt [Orpheus] eine Wanderung in die Unterwelt, und sein Motiv dabei ist unter Schamanen sehr verbreitet: Er will eine geraubte Seele zurückholen.“⁵⁴ Die transkulturelle Universalität schamanistischer Vorstellungen und Rituale⁵⁵ zeigt sich unter anderem in einer japanischen Parallele zu Orpheus' Gang in die Unterwelt: im Mythos von Izanagis Abstieg ins Reich der Toten, um seine Schwester und Gemahlin zu suchen. Die Überlieferung der Geschichte in den ältesten japanischen Chroniken, *Kojiki* (712) und *Nihonshoki* (720), lässt auch in diesem Fall die Verletzung eines Blick-Tabus zum Verhängnis werden: Gegen Izanamis ausdrücklichen Wunsch schaut Izanagi sie an und muss entsetzt fliehen, weil er die vom Todesverfall gezeichnete Gestalt Izanamis nicht erträgt. Auch aus dieser Version also ließe sich die Maxime ableiten, dass die Erinnerung eines verstorbenen Menschen nur in der Imagination lebendig erhalten werden kann.

In der Orpheus-Überlieferung allerdings taucht das Verbot des Sich-Umblickens noch nicht bei den schamanistisch beeinflussten Griechen auf, sondern erst bei Vergil und Ovid. In Ovids Version der Geschichte wird der tabuisierte Blick, der Orpheus zum Verhängnis wird, als „avidus videndi“ charakterisiert, was Erich Rösch mit „zu sehen verlangend“ übersetzt,⁵⁶ aber präziser mit „begierig ansehend“ erfasst wird. Die Diskreditierung des Sehsinns, die in der Umdichtung des Mythos zum Ausdruck kommt, hat ihren tieferen Grund in einem prekär gewordenen Bedeutungswandel des Erinnerungsbegriffs, für den die Simonides-Rezeption symptomatisch ist. Während für die Griechen Simonides noch der berühmte Lyriker, insbesondere der Sänger von *Threnoi* war, die im Zeichen von Mnemosyne das Erinnern als Vergegenwärtigung des Lebensflusses erfahrbar machten, rezipierten die Rhetorik-Lehrbücher der Römer Simonides vornehmlich als fiktiven Erfinder der *ars memorativa*,⁵⁷ die das Festhalten von Bildern als Gedächtnismittel empfahl – zurückgeführt auf die erstarrte Sitzordnung einer im eingestürzten Palast des Skopas erschlagenen Gästerunde.⁵⁸

Von dieser zwar einprägsamen, nicht aber lebendig vergegenwärtigenden, sondern mortifizierenden Art ist auch die Wirkung, die von Orpheus' Umschau nach

⁵³ Georg Luck: *Magie und andere Geheimlehren in der Antike*. Stuttgart: Kröner 1990, S. 16.

⁵⁴ Eric Robertson Dodds: *Die Griechen und das Irrationale* [1951]. Übers. aus d. Engl. von Hermann-Josef Dirksen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970, S. 82.

⁵⁵ Vgl. hierzu Mircea Eliade: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* [1951]. Übers. aus d. Frz. von Inge Köck. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.

⁵⁶ Ovid: *Metamorphosen. Lateinisch – deutsch*. In deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch. 13. Aufl. München, Zürich: Artemis & Winkler 1992, S. 361.

⁵⁷ Zum konstruktiven Charakter der römischen Simonides-Rezeption vgl. Stefan Goldmann: *Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos*. In: *Poetica* 21 (1989), S. 43 – 66.

⁵⁸ Vgl. Cicero: *M. Tullii Ciceronis Orator*. Hg. von Wilhelm Kroll. Berlin: Weidmann 1913, S. 430 – 433 und Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners [institutionis oratoriae]*. 12 Bücher hg. u. übers. aus d. Lat. von Helmut Rahn; 2. Teil, Buch 7 – 12. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 591.

Eurydike ausgeht. Orpheus, so heißt es bei Ovid, „erstarrte“⁵⁹ angesichts ihrer erneuten Tötung durch seinen Blick. Das von Vergil und Ovid in den Mythos eingeführte Erzählmotiv kann somit als immanente Kritik an der Idolatrie ihrer Zeit gelesen werden – einer Zeit, in der die antike Kultbildpraxis imperial zu erstarren begann.

Für Ovid gab es freilich auch biografische Gründe, das begierige Sich-Umblicken als prekär zu schildern. Weil er „avidus videndi“ mit der Kaisertochter feierte, wurde er von Augustus in die Verbannung geschickt, wo er den Anblick seiner geliebten Frau unwiederbringlich entbehren musste. Nur schreibend, dies aber in einer zuvor bei ihm nicht dagewesenen Gefühlstiefe, durch poetische Briefe und die Verse der *Tristia*, konnte er ihre lebendige Gegenwart in Erinnerung rufen.

Christoph Ransmeyer hat dieses negative Bedingungsverhältnis von poetischem Schwellenübergang und realer Verbannung ins Diesseits in seinem Roman *Letzte Welt* aufgegriffen und radikalisierend aktualisiert. Dabei invertiert er das Prinzip der Metamorphose, indem er schildert, wie sich Ovids Protagonisten in Steine verwandeln.⁶⁰ Dieses Szenario entpricht einer verfinstert-postmodernen Weltwahrnehmung, die sich Übergänge nur noch in dieser Richtung vorstellen kann.

Der letzte ambitionierte Versuch, die Denaturierungstendenzen des wissenschaftlich-technischen Fortschritts durch Figuren der Verräumlichung im Sinne der Metamorphose zu konterkarieren, wurde von Goethe unternommen. Sowohl in seinen wissenschaftlichen als auch literarischen Schriften formulierte er Gegenentwürfe zum *Ende der Naturgeschichte*,⁶¹ das heißt der Verzeitlichung des Naturwissens, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als Abkehr von den räumlichen Ordnungsvorstellungen der Taxonomie begann und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts mit Darwins Evolutionstheorie vollzogen war.⁶² Dabei ging es ihm nicht um die Verwerfung dynamistischer Konzepte, an deren Formulierung er selbst vielmehr partizipierte, sondern um eine Korrektur der Tendenz zur Absonderung wissenschaftlicher Erkenntnisse von der leibhaftigen Erfahrung. Experimentelle Naturerkenntnis sollte an den lebendigen Nachvollzug gekoppelt bleiben, nicht auf mathematische Formeln reduziert werden. Von zentraler Bedeutung ist dabei für ihn das Prinzip der Reihenbildung, das sein sprachliches Pendant im Verfahren der „Synonymenvariation“⁶³ hat und poetisch in einer metonymischen Symbolik zum Ausdruck kommt, die das Verhältnis von Bild und Bedeutung in permanenten Verschiebungen offenhält. An Goethes literarischem Spätwerk indessen lässt sich ablesen, dass er die Überzeugung, positive Alternativen zur

⁵⁹ Ovid, *Metamorphosen* (Anm. 56), 363.

⁶⁰ Christoph Ransmeyer: *Die letzte Welt*. Nördlingen: Greno 1988.

⁶¹ Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976.

⁶² Vgl. zum Folgenden ausführlich: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*. Hg. von Peter Matussek. München: Beck 1998.

⁶³ Uwe Pörksen: *Deutsche Naturwissenschaftssprachen*. Tübingen: Narr 1986, S. 82.

Entsinnlichung und Entkörperlichung der modernen Naturwissenschaft bieten zu können, nach und nach aufgegeben hat. In der Figur eines blinden Faust, der davon fantasiert, dass er „Räume vielen Millionen“ (V. 11563) eröffne, nicht ahnend, dass man ihm nur sein eigenes Grab schaufelt, verkörpert er den Pyrrhus-Sieg technisch-instrumenteller Rationalität über die Natur, die damit ihren eigenen Zweck verfehlt. „Die Zeit wird Herr, / Der Greis hier liegt im Sand“ (V. 11592) verhöhnt Mephisto Fausts Ende. Die folgende *Bergschluchten*-Szene vermag einen Schwellenübergang von Fausts Seele nur noch allegorisch, in katholischer Einkleidung eines Mysteriums, vorstellig zu machen. Der Wechsel der Daseinsformen beim Übergang vom Leben in den Tod gehört nun in den Bereich des „Unbeschreibliche[n]“ (V. 12108).

Denn dieser Übergang ist im modernen wissenschaftlichen Weltbild seines Passagen-Charakters beraubt. Die Grenze zwischen Leben und Tod wird zunehmend zu einer willkürlichen Setzung. War es lange Zeit der Herzstillstand, der sie anzeigte, ist es heute, im Zeitalter der Apparatedizin, die Flatline, die auf dem EEG-Monitor das Fehlen von Gehirnaktivitäten anzeigt. Im Zuge fortschreitender Transplantationschirurgie und Biotechnologie wird sich das perimortale Schwellenbewusstsein weiter nivellieren. Michel Houellebecq hat in seinem Roman *Elementarteilchen*⁶⁴ narrativ verdeutlicht, dass die technologische Befriedigung der Sehnsucht nach einem Hinausschieben und letztlich Abschaffen des Todes nur die kompensatorische Konsequenz eines ungefühlten Lebens ist: Michel, der Protagonist des Romans, ist ein Ungeliebter, der sich in dem Moment in seine molekularbiologischen Forschungen vertieft, als ihm ein verspätetes Lebensglück durch den jähen Tod seiner Geliebten genommen wird. Mit exakter wissenschaftlicher Fantasie erfindet er sich ein Menschengeschlecht, das weder Alter noch geschlechtliche Liebe kennt und sich durch Klonen vermehrt, um den Schmerz unerfüllten Begehrens nicht fühlen zu müssen. Die fortgesetzte Nivellierung der Schwelle des Todes wird erkaufte durch die Nivellierung des eigenen Existenzgefühls. Das ist hier unmissverständlicher ausgesagt als in Peter Sloterdijks anstößigem Essay *Regeln für den Menschenpark*, der als *Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus* gedacht war und eine heftige Debatte auslöste.⁶⁵

Ästhetik: Das Ende als Untergangserfahrung

Das Unvermögen, die Finalität des Lebens als Schwellenübergang zu sehen, ist offenbar gekoppelt an das Unvermögen, die zweite räumliche Modalität des Endes als Existenzbedingung zu akzeptieren: die Erfahrung des Untergangs. „Der Mensch“, sagt Goethe zu Eckermann, müsse auch mitten im Leben „wieder ruiniert werden! – jeder außerordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er

⁶⁴ Michel Houellebecq: *Elementarteilchen* [1998]. Übers. aus d. Frz. von Uli Wittmann. Köln: DuMont 1999.

⁶⁵ Peter Sloterdijk: *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht weiter vonnöten, und die Vorsehung verwendet ihn wieder zu etwas anderem.“⁶⁶ Das in allen Kulturen wirkungsvollste Korrektiv für ein hinfällig gewordenes Selbstbild ist die Scham. Denn die Scham ist ein genuin sozialer Affekt, der nur dann auftreten kann, wenn das Subjekt sich den missbilligenden Blicken der anderen ausgesetzt fühlt.⁶⁷ Es ist nicht möglich, sich vor sich selbst zu schämen. Die Schamreaktion ist mithin das verlässliche Indiz für eine Form der Selbstreflexion, die in Anerkennung sozialer Normen das eigene Aussehen oder Verhalten missbilligt.⁶⁸ Dabei kommt es einem vor, als ob man – nach den geläufigen Redensarten – „vor Scham im Boden versinkt“ oder „das Gesicht verliert“: Man hat das Gefühl, leibhaftig unterzugehen. Positiv gewendet bedeutet dies, dass die Schamreaktion dabei hilft, Selbstkonzepte im Sinne Goethes zu ruinieren, um sich erneut zu finden. Ohne die Fähigkeit, Scham zu empfinden, würde uns ein wichtiger Anlass zur Selbsterneuerung fehlen; ohne sie blieben wir gleichgültig und kalt gegenüber den Interessen unserer Mitmenschen.

Auch in diesem Zusammenhang lohnt es sich, die *Metamorphosen* Ovids aufzugreifen. Denn die Geschichte von Pygmalion, wie sie dort erzählt wird, berührt unser Thema auf das innigste, ohne dass sie meines Wissens je dahingehend interpretiert wurde: Die Scham als Zeichen von Beseeltheit. Ovid bereitet das Motiv durch eine Rahmenhandlung vor, die dem Lebenszeichen der Schamreaktion zunächst deren Umkehrung voranstellt: Die Propoetiden, die als „die ersten öffentlichen Prostituierten des Altertums“⁶⁹ zu betrachten sind, werden bei Ovid für ihre Schamlosigkeit bestraft – und zwar durch Versteinerung: „Und, wie dahin ihre Scham, wie kein Blut ihre Wangen mehr rötet / sind sie – nur wenig gewandelt – zu kalten Steinen geworden.“ (V. 241 f.) Der oben skizzierte Zusammenhang von Schamlosigkeit, Verwandlungsunfähigkeit und Kälte wird hier also bereits ausformuliert.

In genauer Spiegelung hierzu wird nun das Werk Pygmalions beschrieben: Er nimmt tote Materie – in diesem Fall Elfenbein – und verleiht ihr den Ausdruck der Lebendigkeit, indem er sie in einer Pose der Schamhaftigkeit darstellt. Ovid schreibt: „Wie einer wirklichen Jungfrau ihr Antlitz, du glaubtest, sie lebe, / wolle sich regen, wenn die Scham es ihr nicht verböte.“ (V. 250 f.) Für diesen Statuentyp gab es zur Zeit Ovids kunsthistorische Vorbilder: lebensgroße Aphrodite- beziehungsweise Venus-Skulpturen, die wegen ihrer schamhaften Körperhaltung „Venus pudica“ genannt werden. Das berühmteste Beispiel hierfür ist die dem

⁶⁶ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. von Fritz Bergemann. Leipzig: Insel 1968, S. 611 (11. 3. 1828).

⁶⁷ Vgl. hierzu Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts* [1943]. Übers. aus d. Frz. von Hans Schöneberg und Traugott König. Reinbek: Rowohlt 1991, S. 752 – 770.

⁶⁸ Zur Scham vgl. auch *Schuld und Scham. Jahrbuch Literatur und Politik*, Bd. 3. Hg. von Alexandra Pontzen und Heinz-Peter Preußner. Heidelberg: Winter 2008.

⁶⁹ Annegret Dinter: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*. Heidelberg: Winter 1979, S. 17.

Kleomenes zugeschriebene *Aphrodite Medici* aus dem 1. vorchristlichen Jahrhundert (Abb. 1).

Ovid greift also eine in der Antike durchaus geläufige Bildkonvention auf, wenn er das Moment der Schamhaftigkeit hervorhebt. Man kann das einen künstlerischen Trick nennen. Denn wenn er schreibt, man glaube, die von ihm geschaffene Skulptur „wolle sich regen, wenn die Scham es ihr nicht verböte“, dann deutet er just das Merkmal, das die Leblosgkeit einer Statue auszeichnet, nämlich starr und unbeweglich zu sein, um in das Anzeichen von Lebendigkeit. Die typische Körperhaltung der „*Venus pudica*“ bleibt in der bildkünstlerischen Tradition lange Zeit formal unverändert – bis in das 14. und 15. Jahrhunderts hinein, wie an den Beispielen Pisanos und Masaccios zu sehen ist (Abb. 2). Doch ab dem 16. Jh., mit Pontormos berühmtem Gemälde (Abb. 3), können wir eine bezeichnende Veränderung feststellen:

Auch hier geht es, wie in nahezu allen Pygmalion-Darstellungen, um den Moment der Belebung: Die Statue steht noch auf ihrem Sockel, das Werkzeug liegt vor dem Künstler, und sie zeigt ein erstes Lebenszeichen. Dieses Lebenszeichen aber besteht nun nicht mehr im *Ausdruck* der Scham, sondern seiner *Preisgabe*: Pontormos Statue verlässt die *Pudica*-Pose. Der rechte Unterarm wird nach oben, der linke nach unten weg bewegt, so dass die verhüllenden Hände den Blick freigeben. Das Tuch, das am Körper keinen Halt hat und von der Hand nur noch nachlässig gegriffen wird, gerät ins Rutschen. Und der Blick der Statue, der gegenüber Pygmalion vielleicht einen Rest an schamhafter Wegwendung signalisieren könnte, richtet sich ungehemmt auf den Betrachter des Bildes.

Das ist kein kunstgeschichtlicher Einzelfall. Denn ganz allgemein vollzieht sich im 16. Jahrhundert eine Veränderung des Animationsbegriffs, der von den Zeitgenossen als Zunahme an Frivolität diskutiert wird. „*Animatio*“ bedeutete im neuplatonischen Kontext der Renaissance Beseelung toter Materie durch das Einhauchen von Lebensenergie. Das „*Pneuma*“, heißt es im zehnten griechischen Traktat des *Corpus Hermeticum*, „durchdringt das Blut und die Venen und Arterien und bewegt so das Lebewesen“.⁷⁰ Diese Bewegung aber anschaulich zu machen, wie es in der Gedächtniskunst der Zeit üblich wurde, indem sie die Merkbilder vermöge der lullischen *ars combinatoria* dynamisierte, empfanden konservative Zeitgenossen als schamlos. So polemisierte William Perkins gegen Alexander Dicson, der eine „*animatio*“ der Gedächtnisbilder gefordert hatte, mit den Worten: „Die *Belebung* der Bilder, die der Schlüssel des Gedächtnisses ist, ist gottlos; denn sie erweckt absurde, *unverschämte*, gewaltige Gedanken, die lasterhafte fleischliche Affekte anreizen und entflammen.“⁷¹ In der Tat können wir feststellen, dass die Aufwertung der äußerlich sichtbaren gegenüber der inneren Bewegung im Zuge der Aufklärung mit

⁷⁰ Das *Corpus Hermeticum* [ca. 1. – 4. Jh.]. Deutsch. Übersetzung, Darstellung und Kommentierung. Hg. von Carsten Colpe und Jens Holzhausen. 2. Bde. Stuttgart-Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog 1997, hier Bd. 1, S. 107.

⁷¹ Zit. nach Frances Amelia Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare* [1966]. 3. Aufl. Berlin: Akademie 1994, S. 254.

einem Abbau der Schamschwelle verbunden ist. Diese Akzentverschiebung innerhalb des Animationsbegriffs lässt sich wiederum an den bildkünstlerischen Verarbeitungen des Pygmalion-Motivs aufweisen. In der Skulptur, die Falconet für den Pariser Salon von 1763 schuf (Abb. 4), macht die Statue keine Anstalten, ihre körperlichen Reize zu verhüllen. Ohne jede Schamgebärde, ja geradezu einladend, wendet sie sich ihrem Schöpfer zu. Im Vergleich mit dem Gemälde Pontormos wird deutlich, dass die Statue in dem Maße an äußerer Bewegtheit zugenommen hat, wie ihr Betrachter sich zurücknimmt. Offensichtlich geht die äußere Bewegung einher mit einem Verlust der inneren Regung und umgekehrt. Die imaginäre Animation durch den Betrachtungsvorgang wurde abgelöst von der technischen Animation der Artefakte.

Mit dem Aufschwung der Automationstechnik an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert verstärkte sich diese Tendenz weiter. Stillstand wurde schlechthin mit Leblosigkeit gleichgesetzt; Bewegtheit mit Beseeltheit. Auch gegenüber den antiken Skulpturen genügte es den Zeitgenossen nicht mehr, qua produktiver Betrachtung aus der äußeren Statuarik ihre innere Dynamik herauszulesen. Man stellte sie auf Rollfüße und schob sie umher oder tauchte sie in wechselvolle Beleuchtungsszenarien, um sie dadurch lebendiger wirken zu lassen. Hatte Lessing noch an der *Laokoon*-Gruppe den „fruchtbaren Augenblick“ aus dem Innehalten der Figur, dem Moment *vor* dem Schrei, abgeleitet, weil dadurch die Fantasie eines Bewegungsablaufs angeregt werde, so kehrt sich dieses Verhältnis nun um: Die Bewegung der Skulptur galt als ihr Lebenszeichen, und das hieß, wie schon Lessing mahnte, „der Phantasie die Flügel binden“.⁷²

Dies galt natürlich erst recht für die mithilfe der Automationstechnik realisierten Versuche, künstliches Leben zu erschaffen. Das Funktionieren der ersten entsprechenden Automaten – beispielsweise Vaucansons mechanische Ente, die essen und verdauen konnte – setzte voraus, dass das „Innenleben“ solcher Figuren entmystifiziert wurde. Das wiederum inspirierte den aufklärerischen Materialismus eines Julien Offray de La Mettrie zu seinem Werk *L'Homme Machine*⁷³, das sowohl die äußere wie auch innere Bewegung organischer Körper aus demselben mechanistischen Prinzip eines Uhrwerks erklärte: „Setzt man nur das geringste Prinzip der Bewegung voraus, so haben die beseelten Körper alles, was sie brauchen, um sich zu bewegen, zu empfinden, zu denken, zu bereuen, kurz sich in der physischen Welt ebenso richtig zu verhalten wie in der moralischen, die von ihr abhängt.“⁷⁴

Inwiefern das mechanistische Menschenbild (Abb. 5) mit einem Abbau der Schamschwelle einhergeht, hat Heinrich von Kleist in seiner Erzählung *Über das*

⁷² Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766]. In ders.: *Werke*. Hg. von Wilfried Barner, Bd. 5.2. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 11 – 206, hier 32.

⁷³ Julien Offray de La Mettrie: *Der Mensch eine Maschine* (frz.-dt.) [1748]. Übers. aus d. Frz. von Theodor Lücke. Leipzig: Reclam 1984.

⁷⁴ Ebd., 99.

Marionettentheater luzide erläutert. Kleist greift darin die Geschichte vom Sündenfall auf und lässt seinen Erzähler erklären, dass der Mensch durch das Essen vom Baum der Erkenntnis seine natürliche Grazie verloren habe. Das Symptom hierfür sei die Scham. Denn dort, wo sich der Mensch selbstreflexiv beobachte, hemme er den natürlichen Fluß der körperlichen Bewegung. Als Beleg berichtet er davon, wie ein befreundeter schöner Jüngling beim Abtrocknen nach einem Bad im Spiegel erkennt, dass er unwillkürlich die Pose eingenommen hatte, die in der klassischen Skulptur des Dornausziehers eingefangen ist. Doch als er den Vorgang für seinen Freund wiederholen will, misslingt ihm dies, weil die Selbstbeobachtung die Grazie des unwillkürlichen Tuns behindert. Die Körperhaltung verkrampft sich und er schämt sich für die Lächerlichkeit seines vergeblichen Bemühens. Kleists Erzähler löst das an diesem Beispiel verdeutlichte Problem des Konflikts von Natur und Geist nicht im Sinne Rousseaus, durch eine Rückkehr in den Naturzustand – denn dieser Weg sei uns endgültig versperrt –, sondern paradoxerweise im Sinne La Mettries, durch die Aufforderung, den Prozess der reflexiven Denaturierung des Menschen zu komplettieren. Am Beispiel der Marionette macht er plausibel, dass die restlose Mechanisierung menschlicher Bewegung den selben Effekt habe wie deren Gegenteil, die rein instinktgeleitete Bewegung des Tiers. Denn in beiden Extremen sei der Konflikt zwischen Instinkt und Reflexion, der die Grazie behindert, ausgeräumt. Wir könnten also unsere menschlich bedingte Scham auch dadurch ablegen, dass wir den Weg der Mechanisierung, den wir durch die Reflexion beschritten haben, zu Ende gehen und damit gleichsam „die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es [das Paradies] vielleicht von hinten irgendwo offen ist“.⁷⁵

Von den ersten Automaten über die bewegten Bilder der *Laterna Magica* und des Kinos bis zu den digital gesteuerten virtuellen Idolen und Androiden-Robotern zieht sich der Prozess des Abbaus der Schamschwelle als Effekt einer zunehmend perfektionierten Animationstechnik. Darauf kann hier nicht im Einzelnen eingegangen werden. Für unseren Zusammenhang genügt der Hinweis, dass die Kopulation mit Avataren – die populärste Betätigung im *Second Life* – ein Ende der Scham markiert, das noch die Niedrigspannung von Telefonsex zu unterbieten vermag. Als dürrtiger Pixelbrei kann kein Geschlechtsmerkmal der pornografischen Reduktion entgehen, kein Kinderkörper dem Pädophilen Reste an Respekt einflößen. So bilden sich in *Virtual Realities* Wahrnehmungs- und Handlungsgewohnheiten heraus, die auf das *Real Life* zurückwirken. Die Scham, das Gefühl des eigenen Untergangs, das wir benötigen, um uns selbst zu erleben, ist ein untergegangenes Gefühl (Abb. 6). Nun, da die vier Endspiele zwischen Utopie und Dystopie ausgetragen sind, können wir uns fragen, was bleibt. Aber ja doch, es bleibt ein Rest. Der Rest des Schweigens.

⁷⁵ Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater* [1810]. In ders.: *Sämtliche Werke*. München: Winkler 1976, S. 945 – 951, hier 948.