



Roland
Barthes
Mythen
des
Alltags
Suhrkamp



Roland Barthes
MYTHEN DES ALLTAGS

Vollständige Ausgabe

*Aus dem Französischen
von Horst Brühmann*

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe:
Mythologies, Paris: Éditions du Seuil 1957

© der deutschsprachigen Ausgabe
Suhrkamp Verlag Berlin 2010
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags sowie
der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf
in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder
verbreitet werden.

Satz: Horst Brühmann, Frankfurt am Main
Druck: Pustet, Regensburg
Printed in Germany
Erste Auflage 2010
ISBN 978-3-518-41969-4

I 2 3 4 5 6 – 15 14 13 12 11 10

Inhalt

Vorwort.....	II
--------------	----

MYTHOLOGIEN

Die Welt des Catchens.....	15
Der Harcourt-Schauspieler.....	29
Die Römer im Film.....	33
Der Schriftsteller in Ferien.....	37
Die Kreuzfahrt des Blauen Blutes.....	41
Stumme und blinde Kritik.....	44
Seifenpulver und Detergenzien.....	46
Der Arme und der Proletarier.....	50
Marsmenschen.....	53
Die Operation Astra.....	56
Ehegeschichten.....	59
Dominici oder der Triumph der Literatur.....	63
Ikonographie des Abbé Pierre.....	68
Romane und Kinder.....	71
Spielsachen.....	74
Wie Paris nicht unterging.....	77
Bichon bei den Negern.....	82
Ein sympathischer Arbeiter.....	86
Das Gesicht der Garbo.....	89
Gewalt und Lässigkeit.....	92
Wein und Milch.....	95
Beefsteak und Pommes frites.....	100
<i>Nautilus</i> und <i>Trunkenes Schiff</i>	103
Tiefenreklame.....	107
Einige Worte von Monsieur Poujade.....	110
Adamov und die Sprache.....	114

Einsteins Gehirn	118
Der Jet-man	121
Racine ist Racine	124
Billy Graham im Vélodrome d'Hiver	127
Der Prozeß gegen Dupriez	131
Schockphotos	135
Zwei Mythen des Jungen Theaters	139
Die Tour de France als Epos	143
Der <i>Guide bleu</i>	157
Die mit dem klaren Blick	162
Ornamentale Küche	166
Die Kreuzfahrt der <i>Batory</i>	169
Der vom Streik betroffene Bürger	173
Afrikanische Grammatik	178
Die Weder-noch-Kritik	187
Striptease	191
Der neue Citroën	196
Minou Drouet und die Literatur	199
Photogene Kandidaten	209
<i>Der verlorene Kontinent</i>	212
Astrologie	216
Bürgerliche Gesangskunst	220
Plastik	223
Die große Familie der Menschen	226
Im Varieté	230
<i>Die Kameliendame</i>	234
Poujade und die Intellektuellen	238

DER MYTHOS HEUTE

Der Mythos ist eine Rede	251
Der Mythos als semiologisches System	253
Die Form und der Begriff	262
Die Bedeutung	267

Lektüre und Entzifferung des Mythos	275
Der Mythos als entwendete Sprache	280
Die Bourgeoisie als anonyme Gesellschaft	288
Der Mythos ist eine entpolitisierte Rede	294
Der linke Mythos	299
Der rechte Mythos	303
Notwendigkeit und Grenzen der Mythologie	312
Anmerkungen des Übersetzers	317

Die Texte der *Mythen des Alltags* wurden zwischen 1954 und 1956 geschrieben; das Buch erschien 1957.

Es verfolgt zwei Ziele: einerseits das einer Ideologiekritik, die sich auf die Sprache der sogenannten Massenkultur richtet; andererseits das einer ersten semiologischen Demontage dieser Sprache. Ich hatte gerade Saussure gelesen und daraus die Überzeugung gewonnen, man könne, wenn man die »kollektiven Vorstellungen« als Zeichensysteme behandelt, darauf hoffen, vom biederem Anprangern loszukommen und *en détail* die Mystifikation deutlich zu machen, die die kleinbürgerliche Kultur in universelle Natur verwandelt.

Es liegt auf der Hand, daß die beiden Intentionen, die am Ausgangspunkt dieses Buches standen, sich heute nicht mehr auf die gleiche Weise verfolgen lassen (weshalb ich auf Korrekturen verzichtet habe). Nicht daß ihm sein Gegenstand abhanden gekommen wäre; doch die Ideologiekritik ist im selben Moment, in dem sie plötzlich wieder dringend gefordert war (im Mai 1968), feiner geworden oder bedarf jedenfalls der Verfeinerung; und die semiologische Analyse, die – zumindest was mich angeht – mit dem abschließenden Essay der *Mythen* begann, hat sich weiterentwickelt, ist genauer, komplexer, vielfältiger geworden; sie bezeichnet nun den theoretischen Ort, an dem in unserem Jahrhundert und bei uns im Westen eine gewisse Befreiung des Signifikanten stattgefunden hat. Deshalb könnte ich auch in der hier vorliegenden Form keine neuen Mythologien schreiben.

Was jedoch – außer dem Hauptfeind, der bürgerlichen Norm – bleibt, ist die Notwendigkeit, diese beiden Ansätze zu verbinden: keine ideologiekritische Anprangerung ohne das Instrument einer Feinanalyse; keine Semiologie, die nicht bereit wäre, in *Semioklastik* überzugehen.

Februar 1970 · R. B.

Vorwort

Die folgenden Texte entstanden im Zeitraum von etwa zwei Jahren, zwischen 1954 und 1956, jeweils aus aktuellem Anlaß. Ich versuchte damals, regelmäßig Überlegungen zu einigen Mythen des französischen Alltagslebens anzustellen. Das Material dieser Überlegungen (ein Zeitungsartikel, eine Photographie in einer Illustrierten, ein Film, eine Theateraufführung, eine Ausstellung) konnte ganz unterschiedlich und das Thema durchaus willkürlich sein; natürlich ging es um Dinge, die *mir* aktuell schienen.

Ausgangspunkt dieser Überlegungen war zumeist ein Unbehagen an der »Natürlichkeit«, die von der Presse, von der Kunst, vom gesunden Menschenverstand ständig einer Wirklichkeit zugesprochen wird, die – auch wenn es die unsere ist, in der wir leben – eine durchaus geschichtliche Wirklichkeit ist. Kurz, ich litt darunter, daß in der Erzählung unserer Gegenwart ständig Natur und Geschichte miteinander vertauscht werden, und ich wollte dem ideologischen Mißbrauch auf die Spur kommen, der sich nach meinem Gefühl in der dekorativen Darstellung des *Selbstverständlichen* verbirgt.

Von Anfang an schien mir der Begriff Mythos geeignet, über diese falschen Evidenzen Aufschluß zu geben. Ich verstand das Wort zunächst in einem traditionellen Sinn. Aber damals schon teilte ich eine Überzeugung, aus der ich dann alle Konsequenzen zu ziehen versucht habe: Der Mythos ist eine Sprache. Auch wenn ich mich mit Dingen befaßte, die von Literatur scheinbar sehr weit entfernt waren (ein Catch-Kampf, ein tischfertiges Gericht, eine Ausstellung von Kunststoffartikeln), hatte ich nicht den Eindruck, damit die allgemeine Semiologie unserer bürgerlichen Welt zu verlassen, deren literarische Seite ich in früheren Essays behandelt

hatte. Erst nachdem ich eine Reihe aktueller Ereignisse untersucht hatte, unternahm ich den Versuch, den zeitgenössischen Mythos methodisch zu definieren. Diesen Text habe ich ans Ende des Bandes gestellt, da er die vorangehenden Materialien lediglich systematisiert.

Diese im Monatsrhythmus verfaßten Essays erheben nicht den Anspruch einer organischen Entwicklung. Was ihren Zusammenhang herstellt, ist ihre insistierende Wiederholung. Denn ich bin zwar nicht sicher, ob – wie das Sprichwort behauptet – die Wiederholung von Dingen Wohlgefallen weckt; aber ich glaube, daß sie zumindest etwas bedeuten. Und Bedeutungen sind es, die ich stets in ihnen gesucht habe. Sind es *meine* Bedeutungen? Anders gesagt, gibt es eine Mythologie des Mythologen? Gewiß – und der Leser wird selbst erkennen, welche Wette ich damit eingehe. Doch im Grunde glaube ich, daß sich die Frage so gar nicht stellt. Die »Entmystifizierung« – um ein Wort noch einmal zu gebrauchen, das allmählich Verschleißerscheinungen zeigt – ist keine olympische Heldentat. Soll heißen, daß ich mich nicht der traditionellen Überzeugung anschließen kann, zwischen der Objektivität des Gelehrten und der Subjektivität des Schriftstellers gebe es eine natürliche Kluft, so als folgte der eine seiner »Freiheit« und der andere seiner »Berufung«. Beides dient nur dazu, die realen Beschränkungen ihrer Situation zu verschleiern oder zu nobilitieren. Ich beanspruche für mich, den Widerspruch meiner Zeit auszuleben, der den Sarkasmus zur Bedingung von Wahrheit machen kann.

R. B.

MYTHOLOGIEN

Die Welt des Catchens

Die emphatische Wahrheit der Geste in
den großen Situationen des Lebens ...

*Baudelaire*¹

Die Wirkung des Catchens liegt darin, daß es ein übertriebenes Schauspiel ist. Hier findet man eine Emphase, wie sie in den antiken Theatern geherrscht haben muß. Übrigens ist das Catchen ein Freiluftspektakel, denn das Wesentliche am Zirkus oder der Arena ist nicht der Himmel (ein romantischer Wert, der mondänen Festen vorbehalten ist), sondern der jähe, senkrechte Lichteinfall: Noch auf den hintersten Rängen der verkommensten Pariser Säle hat das Catchen teil am Wesen der großen Sonnenschauspiele, des griechischen Theaters und der Stierkämpfe: Hier wie dort erzeugt ein schattenloses Licht ungehemmte Emotion.

Es gibt Leute, die Catchen für eine unwürdige Sportart halten. Aber das Catchen ist kein Sport, und es ist nicht unwürdiger, beim Catchen einer Darstellung des Schmerzes beizuwohnen als den Leiden eines Arnolphe oder einer Andromache.² Sicher, es gibt ein falsches Catchen, das sich um einen hohen Preis den Anschein eines regulären Sports gibt, aber das ist belanglos. Wahres Catchen, fälschlich als Amateur-Catchen bezeichnet, findet in zweitklassigen Sälen statt, in denen sich das Publikum spontan über den Schaucharakter des Kampfes verständigt, so wie es das Publikum eines Vorortkinos tut. Dieselben Leute entrüsten sich dann darüber, daß das Catchen ein manipulierter Sport sei (was ihm nebenbei seine Schändlichkeit nehmen sollte). Dem Publikum ist es völlig egal, ob beim Kampf getrickst wird oder nicht, und es hat recht; es überläßt sich der primären Macht des Spekta-

kels, die darin besteht, jedes Motiv und jede Konsequenz zu beseitigen. Wichtig ist ihm nicht, was es glaubt, sondern was es sieht.

Dieses Publikum weiß das Catchen sehr wohl vom Boxen zu unterscheiden; es weiß, daß Boxen ein jansenistischer Sport ist, der auf der Vorführung einer hervorragenden Leistung beruht. Auf den Ausgang eines Boxkampfes kann man wetten; beim Catchen hätte das keinen Sinn. Der Boxkampf ist eine Geschichte, die sich vor den Augen des Zuschauers entfaltet; beim Catchen hingegen ist jeder einzelne Moment intelligibel, nicht die Dauer. Der Zuschauer interessiert sich nicht für die aufsteigende Linie des Kampfglücks, sondern für eine Momentaufnahme bestimmter Leidenschaften. Das Catchen erfordert daher die unmittelbare Lektüre einer Abfolge von Bedeutungen, ohne daß es notwendig wäre, sie miteinander zu verbinden. Der rational voraussehbare Verlauf des Kampfes interessiert den Liebhaber des Catchens nicht, während ein Boxkampf stets ein Zukunftswissen einschließt. Anders gesagt, das Catchen ist eine Summe völlig funktionsloser Spektakel: Jeder Moment zwingt zur vollen Wahrnehmung einer Leidenschaft, die jäh und isoliert auftritt, ohne jemals in einem Resultat ihre Krönung zu finden.

So besteht die Aufgabe des Catchers nicht darin, zu gewinnen, sondern genau die Gesten zu vollführen, die man von ihm erwartet. Vom Judo sagt man, es enthalte einen geheimen Anteil an Symbolik; seine Kampfkraft äußert sich in zurückgehaltenen, präzisen, aber knappen Gesten, die genau, doch gleichsam mit hauchdünnem Strich vorgezeichnet sind. Das Catchen hingegen zeigt maßlose Gesten, deren Bedeutung bis zum Äußersten ausgereizt wird. Ein Judo-Kämpfer ist fast nie am Boden, er rollt sich um sich selbst, entwindet sich, weicht der Niederlage aus oder verläßt, wenn sie offenkundig ist, sofort das Spielfeld; wer beim Catchen zu Boden geht, tut es in übertriebener Weise, nimmt bis zum Schluß den Blick

der Zuschauer ein, bietet das unerträgliche Schauspiel seiner Ohnmacht.

Diese Funktion der Emphase ist genau die des antiken Theaters, dessen Antrieb, dessen Sprache und Requisiten (Masken und Kothurne) überdeutlich zur Erklärung einer Notwendigkeit beitragen. Die Geste des besiegtten Catchers, die der Welt eine Niederlage bedeutet, die er keineswegs maskiert, sondern betont und wie einen Orgelpunkt *hält*, entspricht der antiken Maske, der die Aufgabe zukam, den tragischen Ton des Schauspiels zu bezeichnen. Beim Catchen wie auf den antiken Bühnen schämt man sich nicht seines Schmerzes, man versteht zu weinen, findet Gefallen an Tränen.

Jedes Zeichen des Catchens ist also völlig durchsichtig, da immer alles sofort verständlich sein muß. Sobald die Gegner den Ring betreten haben, ist dem Publikum die Rollenverteilung klar. Wie beim Theater bringt die körperliche Erscheinung jedes Kämpfers überdeutlich zum Ausdruck, welches Rollenfach er besetzt. Thauvin – in den Fünffüßern, fettleibig und hinfällig –, dessen asexuelle Häßlichkeit stets zu weiblichen Spitznamen Anlaß gibt, stellt mit seinem Fleisch die Merkmale des Widerwärtigen zur Schau; seine Rolle besteht darin, das organisch Abstoßende zu verkörpern, das im klassischen Begriff des »Schweins« (ein Schlüsselbegriff jedes Catch-Kampfs) zum Ausdruck kommt. Der von Thauvin bewußt geweckte Ekel geht daher sehr weit in der Ordnung der Zeichen: Nicht nur bedient er sich der Häßlichkeit, um Niedertracht zu bedeuten, sondern diese Häßlichkeit verdichtet sich noch in einer besonders widerwärtigen Eigenschaft der Materie: der fahlen Schloffheit eines toten Stücks Fleisch (das Publikum nennt Thauvin »eine Schwabbel«); so daß das leidenschaftliche Verdammungsurteil der Menge ihre Urteilskraft nicht überfordert, sondern auf unterster Ebene ihrer Laune entspricht. Der Saal wird darum in Raserei geraten, wenn Thauvin später ein Bild bietet, das ganz seinen

physischen Voraussetzungen entspricht; seine Handlungen stimmen vollkommen mit der essentiellen Schmierigkeit seiner Person überein.

Den ersten Schlüssel für den Kampf liefert also der Körper des Catchers. Ich weiß von Anfang an, daß alle Handlungen Thauvins, seine Verrätereien, Grausamkeiten und Feigheiten, den ersten Eindruck von Schändlichkeit, den er mir vermittelt, nicht enttäuschen werden: Ich kann mich darauf verlassen, daß er klug und konsequent alle Gesten einer gewissen unförmigen Niedertracht vollführt und so das Bild des widerlichsten Schweinehunds, einer Hyäne, restlos ausfüllt. Die Catcher verfügen also über eine Physis, die ihr Verhalten ebenso vorzeichnet, wie bei den Gestalten der *Commedia dell'arte* Kostüm und Posen von vornherein die künftige Rolle anzeigen: So wie Pantalone nie etwas anderes sein kann als ein lächerlicher Hahnrei, Arlecchino ein gewiefter Diener und der Dottore ein pedantischer Dummkopf, so wird Thauvin immer nur den abscheulichen Verräter, Reinières (großer Blonder mit schlaffem Körper und wirrem Haar) immer nur das Bild einer verblüffenden Passivität, Mazaud (kleiner arroganter Gockel) das einer grotesken Überheblichkeit und Orsano (effeminiertes Jazzfan, der anfangs im blau-rosa Bademantel auftrat) das doppelt pikante Bild einer rachsüchtigen »Schlampe« abgeben (*une salope*, denn ich glaube nicht, daß das Publikum des Élysée-Montmartre dem Littré folgen und das Wort *salope* als maskulin verstehen wird).

Die Physis der Catcher legt also ein elementares Zeichen fest, das im Keim schon den ganzen Kampf enthält. Doch dieser Keim entfaltet sich, denn in jedem Augenblick des Kampfes, in jeder neuen Situation läßt der Körper des Catchers das Publikum das herrliche Vergnügen einer Laune auskosten, die sich ganz natürlich mit einer Geste verbindet. Die verschiedenen Bedeutungsstränge erläutern sich wechselseitig und bilden ein höchst intelligibles Schauspiel. Das Catchen

gleich diakritischen Schriftzeichen: Außer über die Grundbedeutung seines Körpers verfügt der Catcher über episodische, doch stets passend eingesetzte Erläuterungen, die durch Gesten, Posen und Mimiken fortwährend zur besseren Lesbarkeit des Kampfes beitragen und damit die Bedeutungsintention bis zur äußersten Evidenz treiben. Bald triumphiert der Catcher mit abscheulich verzerrter Visage, während er auf dem guten Sportler kniet; ein andermal wirft er der Menge ein süffisantes Grinsen zu, das baldige Rache ankündigt; dann wieder schlägt er, bewegungsunfähig auf der Matte, mit den Armen heftig auf den Boden, um allen die Unerträglichkeit seiner Lage zu bedeuten; oder er errichtet schließlich ein komplexes Gefüge von Zeichen, die verständlich machen sollen, daß er mit gutem Recht das stets vergnügliche Bild des Nörglers verkörpert, der unermüdlich über seine Unzufriedenheit schwadroniert.

Es handelt sich also um eine wahrhafte Menschliche Komödie, in der die gesellschaftlich nuanciertesten Formen der Leidenschaft (Anmaßung, Beharren auf dem guten Recht, raffinierte Grausamkeit, ein Sinn fürs »Heimzahlen«) auf glückliche Weise stets mit dem Zeichen zusammentreffen, das sie zu bündeln, auszudrücken und triumphal bis in die hintersten Winkel des Saals zu tragen vermag. Es leuchtet ein, daß es auf dieser Ebene nicht mehr darauf ankommt, ob die Leidenschaft echt ist oder nicht. Was das Publikum verlangt, ist das Bild der Leidenschaft, nicht die Leidenschaft selbst. Ein Wahrheitsproblem gibt es beim Catchen sowenig wie beim Theater. Hier wie dort richtet sich die Erwartung auf die nachvollziehbare Gestaltung moralischer, gewöhnlich verborgener Situationen. Dieses Ausstülpen der Innerlichkeit zugunsten äußerer Zeichen, diese Erschöpfung des Inhalts durch die Form ist das eigentliche Prinzip der triumphierenden klassischen Kunst. Das Catchen ist eine unmittelbare Pantomime, tausendmal wirksamer als die Pantomime im

Theater, denn die Geste des Catchers bedarf keiner Narration, keines Bühnenbilds, mit einem Wort: keiner Übertragung, um als wahr zu erscheinen.

Jeder Moment des Catchens gleicht also einer Algebra, die unmittelbar die Beziehung zwischen einer Ursache und ihrer dargestellten Wirkung enthüllt. Gewiß gibt es bei den Catch-Liebhabern eine Art intellektuelles Vergnügen daran, zu *sehen*, wie perfekt die moralische Mechanik funktioniert: Manche Catcher sind große Komödianten, nicht weniger unterhaltsam als eine Figur von Molière, da es ihnen gelingt, den Zuschauer zu einer unmittelbaren Lektüre ihres Innenlebens zu nötigen: Ein Catcher mit anmaßend-lächerlichem Charakter (in dem Sinne, in dem Harpagon³ ein Charakter ist), Armand Mazaud, erheitert regelmäßig den Saal durch die mathematische Strenge seiner Transkriptionen, indem er die Bedeutungsabsicht seiner Gesten bis zum Äußersten zuspitzt und seinem Kampf den Eifer und die Präzision eines großen scholastischen Disputs verleiht, bei dem es neben der formellen Bemühung um Wahrheit zugleich um den Triumph des Stolzes ging.

Was dem Publikum somit geboten wird, ist das große Spektakel von Schmerz, Niederlage und Gerechtigkeit. Das Catchen führt den menschlichen Schmerz mit der ganzen Verstärkung der tragischen Masken vor: Der Catcher, der unter der Wirkung eines als grausam geltenden Griffs leidet (eines verdrehten Arms, eines eingeklemmten Beins), bietet die überhöhte Gestalt des Leidens; wie eine primitive Pietà stellt er sein durch unerträgliches Bedrängnis übertrieben verzerrtes Gesicht zur Schau. Man begreift wohl, daß Scham beim Catchen unangebracht wäre, daß sie der willentlichen Ostentation zuwiderliefe, der Vorführung des Schmerzes als der eigentlichen Bestimmung des Kampfes. So sind auch alle schmerzerzeugenden Handlungen besonders spektakulär, wie die Geste eines Zauberkünstlers, der seine Karten in die Höhe

hält: Man verstünde nicht einen Schmerz, der ohne erkennbare Ursache aufträte; eine verborgene, effektiv grausame Geste verstieße gegen die ungeschriebenen Gesetze des Catchens und bliebe soziologisch wirkungslos, eine verrückte Geste, die nur stören würde. Vielmehr wird das Leid ausgiebig und mit inniger Überzeugung zugefügt, denn alle müssen mitbekommen, nicht nur daß der Mensch leidet, sondern auch und vor allem, warum. Was die Catcher einen Griff nennen, das heißt irgendeine Figur, die es erlaubt, den Gegner unbegrenzt bewegungsunfähig zu halten und ihn auf Gedeih und Verderb in der Gewalt zu haben, dient eben dazu, auf konventionelle, das heißt verständliche Weise das Schauspiel des Leidens anzubahnen, methodisch die Bedingungen des Leidens herbeizuführen: Die Bewegungsunfähigkeit des Besiegten erlaubt es dem (vorläufigen) Sieger, sich in seiner Grausamkeit einzurichten und dem Publikum jene erschreckende Trägheit des Folterers zu vermitteln, der sich der Auswirkung seiner Gesten sicher ist: Wenn er dem ohnmächtigen Gegner rüde übers Gesicht fährt, seine Wirbelsäule mit starken, regelmäßigen Faustschlägen bearbeitet oder zumindest auf der sichtbaren Oberfläche diese Gesten vollführt, erscheint das Catchen als der einzige Sport, der sich nach außen hin den Anschein der Folter gibt. Doch auch hier wieder ist nur das Bild im Spiel, und der Zuschauer will gar nicht, daß der Kämpfer wirklich leidet, er genießt nur die Perfektion einer Ikonographie. Es ist nicht wahr, daß das Catchen ein sadistisches Schauspiel wäre: es ist nur ein intelligibles Schauspiel.

Es gibt eine weitere, noch spektakulärere Figur als den Griff, nämlich die Manschette, jenes heftige Aufklatschen der Unterarme, das stumpfe Geräusch des verdeckten Faustschlags, den man dem Gegner auf die Brust versetzt und der den Körper des Besiegten ostentativ niedersacken läßt. Mit der Manschette erreicht die Katastrophe ihr Höchstmaß an Evidenz, so sehr, daß die Geste im Zweifelsfall nur noch als

Symbol erscheint. Das aber hieße, zu weit zu gehen, die moralischen Regeln des Catchens zu verlassen, nach denen jedes Zeichen zwar übertrieben klar sein muß, aber die Absicht der Klarheit nicht durchscheinen darf; das Publikum ruft dann »Schmu«, nicht weil es das Fehlen tatsächlichen Leidens bedauerte, sondern weil es den Kunstgriff verdammt: Wie beim Theater verläßt man das Spiel ebenso durch ein Übermaß an Echtheit wie durch ein Übermaß an Künstlichkeit.

Wir haben bereits gesagt, wie sehr sich die Catcher einen bestimmten vorgezeichneten physischen Stil zunutze machen, um vor den Augen des Publikums das totale Bild einer Niederlage zu entfalten. Nichts könnte die beispielhafte Erniedrigung des Besiegten klarer und leidenschaftlicher bezeichnen als die Schwerfälligkeit der großen weißen Körper, die steif zu Boden stürzen oder, mit den Armen rudernd, in den Seilen hängen, die Trägheit der massigen Körper, die von all den gepolsterten Matten des Rings erbarmungslos widerspiegelt werden. Jeder Regung beraubt, ist das Fleisch des Catchers nur noch eine widerwärtige, auf dem Boden ausgebreitete Masse, die alle Erbitterung und allen Jubel hervorruft. Es gibt hier, nach antikem Muster, einen Paroxysmus der Bedeutung, der unweigerlich an die römischen Triumphzüge mit ihrer schwelgerischen Fülle von Intentionen erinnert. In anderen Momenten zeigt die Paarung der beiden Catcher eine weitere antike Figur, nämlich die Gestalt des Bittflehenden, wehrlos Ausgelieferten, der gebeugt, auf den Knien, die Arme über den Kopf erhoben hält und den Körper langsam niedersenkt vor der vertikalen Spannung des Siegers. Anders als beim Judo ist die Niederlage kein konventionelles Zeichen, das, sobald es erreicht ist, wieder verlassen wird: Sie ist kein Endpunkt, sondern vielmehr eine Dauer, eine Darbietung, sie nimmt die alten Mythen des öffentlichen Leidens und der öffentlichen Erniedrigung wieder auf: das Kreuz und den Pranger. Der Catcher wird gleichsam im hellen Tages-

licht, vor aller Augen gekreuzigt. Ich habe einen auf dem Boden ausgestreckten Catcher sagen hören: »Es ist tot, das Jesulein da am Kreuz«, und diese ironische Rede enthüllte die tiefen Wurzeln eines Schauspiels, das die Gesten selbst der ältesten Läuterungen vollführt.

Doch was das Catchen in erster Linie mimetisch darstellen soll, ist ein rein moralischer Begriff: die Gerechtigkeit. Die Idee des Bezahlens ist für das Catchen wesentlich, und das »Gib ihm Saures« der Menge bedeutet vor allem ein »Laß ihn bezahlen«. Es handelt sich natürlich um eine diesseitige Gerechtigkeit. Je erbärmlicher die Handlung des »Schweins«, desto größeres Vergnügen bereitet dem Publikum der Hieb, der es ihm gerechterweise heimzahlt: Wenn der Verräter – der selbstverständlich ein Feigling ist – sich hinter die Seile flüchtet und mit unverschämter Mimik sein vermeintliches Recht reklamiert, wird er gnadenlos zurückgezerrt, und die johlende Menge sieht befriedigt, wie die Regelverletzung mit einer verdienten Bestrafung geahndet wird. Die Catcher verstehen es sehr gut, der Macht der Empörung des Publikums zu schmeicheln, indem sie ihm die letzte Grenze des Begriffs der Gerechtigkeit anbieten, jene äußerste Zone der Konfrontation, in der es genügt, die Regel nur ein wenig zu überschreiten, um die Schleusen für eine Welt der Raserei zu öffnen. Für einen Liebhaber des Catchens gibt es nichts Schöneres als die rächende Wut eines verratenen Kämpfers, der sich mit Leidenschaft nicht auf einen glücklichen Gegner, sondern auf das ätzende Bild der Unfairneß wirft. Natürlich ist der Lauf, den die Gerechtigkeit nimmt, hier viel wichtiger als ihr Inhalt: In erster Linie ist das Catchen eine quantitative Reihe von Vergeltungen (Auge um Auge, Zahn um Zahn). Das erklärt, warum den Wendungen des Kampfglücks für das Stammpublikum des Catchens eine Art moralischer Schönheit zukommt: Sie genießen es wie eine gelungene Romanepisode, und je größer der Kontrast zwischen dem Erfolg

eines Schlags und der Wendung des Schicksals ist, desto näher rückt der Augenblick, in dem ein Kämpfer seine Fortüne verliert, und desto günstiger wird das Mimodram beurteilt. Das Recht ist also die Instanz einer möglichen Überschreitung: Erst der Existenz des Gesetzes verdankt das Spektakel der Leidenschaften, die es übertreten, seinen ganzen Wert.

Begreiflich also, daß von fünf Catch-Kämpfen vielleicht einer regelmäßig verläuft. Einmal mehr gilt es zu verstehen, daß Regelkonformität hier ein Rollenmodell oder ein Genre ist, wie im Theater: Die Regel ist keineswegs wirklich zwingend, sondern macht den konventionellen Schein von Regelmäßigkeit aus. So ist ein Kampf, der die Regeln beachtet, nichts anderes als ein übertrieben höflicher Kampf: Die Kämpfer treffen mit Eifer, doch nicht mit Wut aufeinander; sie verstehen es, ihre Leidenschaften zu bemeistern, stürzen sich nicht erbittert auf den Besiegten, halten mit dem Kampf inne, sobald sie die Anweisung dazu erhalten, und verabschieden sich am Ende einer besonders hitzigen Episode, in der sie dennoch anständig zueinander geblieben sind. Natürlich ist dem zu entnehmen, daß all diese höflichen Aktionen dem Publikum durch höchst konventionelle Gesten der Fairneß signalisiert werden: einander die Hand geben, die Arme heben, demonstrativ einen nutzlosen Griff lösen, der der Perfektion des Kampfes schaden würde.

Umgekehrt existiert die Unfairneß hier nur in Gestalt übertriebener Zeichen: dem Besiegten einen heftigen Fußtritt versetzen, hinter die Seile flüchten und sich dabei ostentativ auf ein rein formelles Recht berufen, sich vor oder nach dem Kampf weigern, dem Partner die Hand zu geben, die offizielle Unterbrechung dazu benutzen, den Gegner hinterrücks anzufallen, ihm einen verbotenen Schlag versetzen, wenn der Ringrichter gerade wegblickt (einen Schlag, der natürlich nur Wert und Nutzen hat, weil die Hälfte des Saals ihn sehen und sich darüber empören kann). Das Böse ist das natürli-

che Klima des Catchens; der regelmäßige Kampf hat deshalb Ausnahmecharakter, die Zuschauer sind darüber ein wenig erstaunt und sehen darin eine unzeitgemäße und leicht sentimentale Rückkehr zur sportlichen Tradition (»Komisch, die halten sich ja an die Regeln«); von so viel Güte in der Welt fühlen sie sich plötzlich gerührt, doch würden sie zweifellos vor Langeweile und Gleichgültigkeit sterben, wenn die Catcher nicht sehr rasch zu der Orgie böser Gefühle zurückkehrten, die allein einen guten Catchkampf ausmachen.

Konsequent weitergedacht, müßte das regelmäßige Catchen zum Boxen oder zum Judo führen, während das wahre Catchen seine Eigentümlichkeit aus all den Exzessen gewinnt, die es zu einem Spektakel und nicht zu einem Sport machen. Das Ende eines Boxkampfes oder eines Judotreffens ist nüchtern wie die Konklusion eines Beweises. Das Catchen folgt einem ganz anderen Rhythmus, denn seine natürliche Richtung ist die der rhetorischen Erweiterung: die Emphase der Leidenschaften, die Erneuerung der Paroxysmen, die Gereiztheit der Entgegnungen münden zwangsläufig in ein bizarres Durcheinander. Manche Kämpfe, gerade die gelungensten, werden von einem finalen Chaos gekrönt, einer wahnwitzigen Fantasia, in der Regeln, Gattungsgesetze, Weisungen des Kampfrichters und die Grenzen des Rings untergehen, in einer triumphalen Unordnung verschwinden, die auf den Saal übergreift und die Catcher, ihre Betreuer, den Kampfrichter und die Zuschauer durcheinanderwirbelt.

Es wurde schon bemerkt, daß das Catchen in Amerika als eine Art mythologischer Kampf zwischen Gut und Böse gilt (mit politischem Unterton, denn der böse Catcher wird immer als ein Roter betrachtet). Das französische Catchen deckt eine ganz andere Heroisierung ab, die in den Bereich des Ethischen, nicht mehr des Politischen fällt: Was das Publikum hierzulande sucht, ist die fortschreitende Ausgestaltung eines ausgesprochen moralischen Bildes: des perfekten Schweine-

hunds. Man kommt zum Catchen, um den neuen Aventüren einer großen Hauptrolle, ein und derselben Figur beizuwohnen, beständig und wandlungsfähig wie Guignol oder Scapin, einfallsreich in unerwarteten Wendungen und dennoch immer ihrem Rollenfach treu. Das Schwein entpuppt sich als ein Charakter Molières oder ein Porträt La Bruyères, das heißt als eine klassische Entität, eine Wesenheit, deren Handlungen nur bezeichnende, in der Zeit verstreute Epiphänomene sind. Dieser stilisierte Charakter gehört keiner Nation und keiner Partei an, und ob sich der Catcher Kuzchenko nennt (mit dem Beinamen *der Schnauzbart*, wegen Stalin) oder Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola oder Nollières, der Zuschauer schreibt ihm kein anderes Vaterland zu als das der »Regularität«.

Was also ist ein Schwein für dieses Publikum, das sich – so wie es scheint – zum Teil aus »Irregulären« zusammensetzt? Im wesentlichen ein labiler Charakter, der Regeln nur anerkennt, wenn sie ihm nützen, und gegen die formale Beständigkeit von Haltungen und Einstellungen verstößt. Ein unberechenbarer, folglich asozialer Mensch. Er sucht Zuflucht beim Gesetz, wenn es ihm vorteilhaft scheint, und verrät es, wenn ihm dies wiederum nützlich dünkt; bald leugnet er die förmliche Grenze des Rings und schlägt weiter auf einen Gegner ein, der von Rechts wegen von den Seilen geschützt wird, bald stellt er diese Grenze wieder her und beansprucht den Schutz dessen, was er einen Augenblick zuvor mißachtet hat. Diese Inkonsequenz, mehr noch als Verrat oder Grausamkeit, bringt das Publikum außer sich: Nicht in seiner Moral, sondern in seiner Logik gekränkt, betrachtet es den Widerspruch der Argumente als den schändlichsten aller Fehler. Der verbotene Schlag wird regelwidrig nur, wenn er ein quantitatives Gleichgewicht zerstört und die ausgeglichene Heimzahlungsbilanz stört; was das Publikum verdammt, ist keineswegs die Verletzung der blassen offiziellen Regeln,

sondern die fehlende Rache, die ausbleibende Strafe. So ist für die Menge nichts erregender als der emphatische Fußtritt, der dem besiegtten Schwein versetzt wird: die Freude am Strafen erreicht ihren Gipfel, wenn sie sich auf eine mathematische Berechnung stützt; dann ist die Verachtung ungebremst: Es handelt sich nicht mehr um ein »Schwein«, sondern um »eine Schlampe«, sprachliche Geste der äußersten Erniedrigung.

Eine derart präzise Zielbestimmung setzt voraus, daß das Catchen genau das ist, was das Publikum erwartet. Die Catcher, Männer mit reicher Erfahrung, verstehen es ausgezeichnet, die spontanen Episoden des Kampfes so hinzubiegen, daß sie dem Bild entsprechen, das sich das Publikum von den großen, überwältigenden Themen seiner Mythologie macht. Ein Catcher kann verärgern oder abstoßen, nie wird er enttäuschen, denn er erfüllt über eine fortschreitende Verfestigung der Zeichen stets bis zum Schluß, was das Publikum von ihm erwartet. Beim Catchen existiert alles nur ganz, es gibt kein Symbol, keine Andeutung, alles ist restlos da; die Geste läßt nichts im Schatten, unterbricht jeden störenden Nebensinn und bietet dem Publikum zeremoniell eine reine und volle, abgerundete Bedeutung wie etwas Natürliches. Diese Emphase ist nichts anderes als das volkstümliche, uralte Bild der vollkommenen Intelligibilität des Realen. Was das Catchen mimetisch darstellt, ist also eine ideale Verständlichkeit der Dinge, eine Euphorie, in der die Menschen für eine Weile der grundlegenden Uneindeutigkeit der alltäglichen Situationen enthoben sind und einen Panoramablick über eine eindeutige Natur werfen können, in der die Zeichen endlich den Ursachen entsprechen, ohne Hindernis, ohne Verlust und Widerspruch.

Wenn der Held oder das Schwein des Dramas – der Mann, den man noch ein paar Minuten zuvor erlebt hat, wie er, von moralischer Raserei gepackt, sich bis zur Größe einer Art metaphysischen Zeichens erhob – anschließend ruhig, uner-

kannt, mit einem Köfferchen in der Hand und seiner Frau am Arm, den Saal verläßt, kann niemand mehr daran zweifeln, daß das Catchen eine Verwandlungskraft besitzt, wie sie dem Schauspiel und dem Kultus eignet. Im Ring und noch in der Tiefe ihrer freiwilligen Schmach bleiben die Catcher Götter, weil sie für ein paar Momente der Schlüssel sind, der die Natur öffnet, die reine Geste, die Gut und Böse voneinander scheidet und die Figur einer endlich erkennbaren Gerechtigkeit enthüllt.

Der Harcourt-Schauspieler

In Frankreich ist man nicht Schauspieler, wenn man nicht von den Harcourt-Studios photographiert wurde. Der Harcourt-Schauspieler ist ein Gott; er tut nie etwas: er wird aufgenommen, während er *ruht*.

Ein Euphemismus aus der mondänen Welt gibt diese Haltung wieder: Der Schauspieler, so heißt es, ist »in der Stadt«. Natürlich handelt es sich um eine ideale Stadt, die Stadt der Komödianten, in der es nichts gibt außer Festen und Liebe, während er sich auf der Bühne rückhaltlos und angestrengt »verausgabt«. Und diese Verwandlung muß im höchsten Grade überraschen: Erregung muß uns ergreifen, wenn wir an den Treppenaufgängen des Theaters, gleich einer Sphinx am Eingang des Heiligtums, das olympische Bild eines Schauspielers aufgehängt finden, der die Haut des rasenden, allzu menschlichen Ungeheuers abgelegt und endlich zu seinem zeitlosen Wesen wiedergefunden hat. Darin liegt die Genugtuung des Schauspielers: Dafür, daß seine Priesterfunktion ihn manchmal zwingt, Alter und Häßlichkeit zu verkörpern, jedenfalls sich seiner selbst zu entäußern, erhält er hier sein ideales Gesicht zurück, befreit (gleichsam chemisch gereinigt) von den Spuren beruflich bedingter Unreinheit. Beim Übergang von der »Bühne« zur »Stadt« kehrt sich der Harcourt-Schauspieler keineswegs vom »Traum« ab und der »Wirklichkeit« zu. Ganz im Gegenteil: auf der Bühne kräftig, aus Fleisch und Knochen, unebene Haut unter der Schminke; in der Stadt glatt, das Gesicht von der Wirkung abgeschliffen, aufgelockert vom sanften Licht des Harcourt-Studios. Auf der Bühne manchmal alt, zumindest ein Alter unterstreichend; in der Stadt ewig jung, für immer auf dem Gipfel der Schönheit. Auf der Bühne von der verräterischen Materialität einer

scheppernden Stimme blamiert, wie eine Tänzerin von ihren Waden; in der Stadt vollkommen stumm, das heißt mysteriös, von einem tiefen Geheimnis erfüllt, das man bei jeder schweigenden Schönheit vermutet. Auf der Bühne zu trivialen oder heroischen Gesten verpflichtet; in der Stadt beschränkt auf ein Gesicht, das jeder Regung enthoben ist.

Und dieses reine Gesicht wird darüber hinaus völlig überflüssig, das heißt zum Luxus, durch den absurden Blickwinkel, so als müßte der Photoapparat von Harcourt – der das besondere Anrecht hat, jene überirdische Schönheit einzufangen – sich in den unwahrscheinlichsten Zonen eines knappen Raumes aufbauen, als müßte dieses zwischen der groben Erde des Theaters und dem strahlenden Himmel der »Stadt« schwebende Gesicht ertappt, für einen kurzen Augenblick seiner natürlichen Zeitlosigkeit beraubt und dann wieder demütig seinem einsamen, königlichen Lauf überlassen werden. Bald den Blick mütterlich zu einem flüchtigen Boden gesenkt, bald ekstatisch erhoben, scheint das Gesicht des Schauspielers seine himmlische Wohnstatt in einem Aufstieg ohne Hast und Anstrengung zu erreichen, im Gegensatz zu einer zuschauenden Menschheit, die, einer anderen zoologischen Klasse zugehörig, sich nur mit den Beinen (und nicht mit dem Gesicht) zu bewegen vermag und ihre Wohnung zu Fuß erreichen muß. (Vielleicht wäre es einmal an der Zeit, eine historische Psychoanalyse abgeschnittener Ikonographien zu versuchen. Vielleicht ist das Gehen – mythologisch – die allertrivialste, also menschlichste Geste. Jeder Traum, jedes Idealbild, jeder soziale Aufstieg erübrigt als erstes die Beine, sei es auf dem Porträt, sei es durch das Auto.)

Reduziert auf ein Gesicht, auf Schultern und Haare, bezeugen die Schauspielerinnen die keusche Unwirklichkeit ihres Sexus – was sie in der Stadt offenkundig in Engel verwandelt, nachdem sie auf der Bühne Geliebte, Mütter, Luder und Sou-

bretten waren. Die Männer hingegen – mit Ausnahme der jugendlichen Liebhaber, die dem engelhaften Genre angehören dürfen, da ihr Gesicht wie das der Frauen noch der Vergänglichkeit unterliegt –, die Männer bekräftigen ihre Virilität durch irgendein städtisches Attribut, eine Pfeife, einen Hund, eine Brille, ein Kaminpolster, triviale, für den Ausdruck der Männlichkeit jedoch notwendige Dinge, eine männlichen Wesen vorbehaltene Kühnheit, mit welcher der Schauspieler »in der Stadt« nach dem Vorbild angesäuselter Götter und Könige zum Ausdruck bringt, daß er sich nicht scheut, manchmal ein Mensch wie alle anderen zu sein, der seine Gelüste (Pfeife), Zuneigungen (Hund), Schwächen (Brille) und sogar ein irdisches Zuhause (Kamin) besitzt.

Die Ikonographie von Harcourt verflüchtigt die Materialität des Schauspielers und führt eine notwendig triviale »Bühne« fort, da sie vermittels einer trägen und folglich idealen »Stadt« funktioniert. Der Bühne kommt hier ein paradoxer Status zu. Sie ist die Realität; die Stadt hingegen ist Mythos, Traum, Wunderwelt. Gelöst von der allzu körperlichen Hülle der Profession, gewinnt der Schauspieler sein rituelles Wesen als Heros zurück, als menschlicher Archetyp an der Grenze der physischen Normen der anderen Menschen. Das Gesicht ist hier ein romanhafter Gegenstand; seine Gleichmut, seine göttliche Weichheit suspendieren die alltägliche Wahrheit und bieten die Verstörung, den Genuß und schließlich die Sicherheit einer höheren Wahrheit. In ihrer Scheu vor Enttäuschungen, die einer Epoche und einer sozialen Klasse entspricht, die zu reiner Vernunft ebenso unfähig sind wie zu einem kraftvollen Mythos, bekräftigt die gelangweilte Menge, die in den Pausen defiliert, daß diese unwirklichen Gesichter tatsächlich diejenigen sind, denen man in der Stadt begegnet, und verschafft sich so ein gutes Gewissen für die vernünftige Annahme, hinter dem Schauspieler stehe ein Mensch: Doch im selben Moment, in dem der Mime entblättert wird, läßt

das Harcourt-Studio einen Gott auftreten, und dieses ganze bürgerliche Publikum, dieses blasierte und zugleich verlogene Publikum, ist zufrieden.

Für einen jungen Komödianten ist die Harcourt-Photographie folglich ein Initiationsritus, ein Gesellenbrief, der Ausweis seiner Berufszugehörigkeit. Ist er wirklich inthronisiert, solange er nicht mit dem Öl der Sainte-Ampule von Harcourt gesalbt ist? Dieses Rechteck, in dem sich zum ersten Mal – je nach dem auf Dauer gewählten Rollenfach – sein idealer Kopf, sein kluges Aussehen, seine sinnliche oder schalkhafte Erscheinung zeigt, bezeugt den feierlichen Akt, mit dem die gesamte Gesellschaft ihre Bereitschaft bekundet, ihn von ihren eigenen physischen Gesetzen zu befreien, und ihm die Leibrente eines Gesichts gewährt, das am Tage der Taufe als Gabe all diejenigen Eigenschaften empfängt, die sonst beim gemeinen Fleisch zumindest nicht gleichzeitig bestehen können: ein unvergänglicher Glanz, eine von allem Bösen unberührte Verlockung, Geisteskräfte, die mit der Kunst oder der Schönheit des Schauspielers nicht zwangsläufig einhergehen.

Das ist der Grund, weshalb die Photographien etwa einer Thérèse Le Prat oder Agnès Varda zur Avantgarde zählen: Sie lassen dem Schauspieler stets sein leibhaftes Gesicht und weisen ihm mit vorbildlicher Bescheidenheit offen und ehrlich seine soziale Funktion zu, die darin besteht, zu »repräsentieren« und nicht zu lügen. Für einen Mythos, der so entfremdet ist wie der der Schauspielergesichter, ist diese Entscheidung höchst revolutionär: An den Treppen nicht die klassischen, auf Hochglanz gebrachten, kraftlosen, (je nach Geschlecht) engelhaft oder viril überhöhten Harcourt-Porträts aufzuhängen ist eine Kühnheit, deren Luxus sich nur wenige Theater leisten.

Die Römer im Film

In *Julius Caesar* von Mankiewicz⁴ tragen alle Personen Haarfransen auf der Stirn. Bei manchen sind sie gelockt, bei manchen glatt, bei anderen gekräuselt und bei wieder anderen geölt. Stets sind sie jedoch sorgfältig zurechtgemacht, und Kahlköpfe wurden nicht erlaubt, obwohl doch die römische Geschichte eine ganze Menge davon hervorgebracht hat. Auch wer wenig Haare hat, kam nicht so leicht davon, denn der Friseur des Films hat sein Handwerk bestens verstanden und aus dem spärlichen Haarwuchs eine letzte Strähne zu flechten vermocht, die den Rand der Stirn erreicht, eine jener niedrigen römischen Stirnen, wie sie von jeher für eine spezifische Mischung von Geradlinigkeit, Tugend und Eroberungssinn kennzeichnend war.

Was hat es nun mit diesen unvermeidlichen Haarfransen auf sich? Sie zeigen ganz einfach das Römertum an. Man sieht hier unverhüllt am Werk, was das Schauspiel im wesentlichen antreibt, nämlich das *Zeichen*. Die Haarsträhne auf der Stirn liefert die überströmende, von niemandem zu bezweifelnde Evidenz, daß wir uns im alten Rom befinden. Und diese Gewißheit bleibt: Die Schauspieler sprechen, handeln, quälen sich und erörtern »universelle« Fragen, ohne etwas von ihrer historischen Wahrscheinlichkeit zu verlieren, dank dieser kleinen, über die Stirn drapierten Strähne; ihre Universalität kann sich sogar unbesorgt ausdehnen, den Ozean überqueren und die Jahrhunderte durchlaufen bis zu den Yankee Gesichtern der Hollywood-Komparsen, darauf kommt es nicht an; denn jeder kann sich ruhig und bequem in der stillen Gewißheit einer Welt ohne Uneindeutigkeit einrichten, in der die Römer römisch sind vermöge eines ganz einfach lesbaren Zeichens: der Haare auf der Stirn.

Ein Franzose, für den die amerikanischen Gesichter immer noch etwas Exotisches haben, wird die Verbindung dieser Morphologien von Gangster-Sheriffs und kleiner römischer Stirnfranse für komisch halten, eher für einen gelungenen Varieté-Gag. Auf uns wirkt das Zeichen also offenbar übertrieben, es bringt sich in Mißkredit, indem es seine Absicht erkennen läßt. Doch diese gleiche Haarfranse auf der einzigen von Natur aus romanischen Stirn des Films, der Marlon Brandos, macht uns Eindruck, ohne uns zum Lachen zu bringen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß der Erfolg dieses Schauspielers in Europa zum Teil auf die perfekte Integration der römischen Haartracht in die allgemeine Morphologie der Person zurückgeht. Unglaublich hingegen ist Julius Caesar mit seinem Gesicht eines angelsächsischen Advokaten, das durch tausend Nebenrollen in Kriminalfilmen oder Komödien bereits verschliffen ist, er, dessen gutmütiger Schädel von einer Strähne mühsam überdeckt wird.

Ein Unter-Zeichen in der Ordnung der Haar-Bedeutungen ist das der nächtlichen Überraschungen: Portia und Calpurnia, mitten in der Nacht geweckt, sind ostentativ unfrisiert; bei der ersten, jüngeren der beiden sind die Haare in fließender Unordnung, das heißt, das Fehlen der Morgentoilette zeigt sich sozusagen im Primärzustand; bei der zweiten, reiferen ist das Defizit um einen Schritt weiter bearbeitet: Ein Zopf windet sich um den Hals und fällt über die rechte Schulter wieder nach vorn, so daß sich das traditionelle Zeichen der Unordnung aufdrängt, die Asymmetrie. Doch diese Zeichen sind zugleich übertrieben und läppisch: sie behaupten eine »Natürlichkeit«, der sie nicht einmal konsequent treu zu bleiben wagen: sie sind nicht »offen«.

Ein weiteres Zeichen dieses *Julius Caesar*: Alle Gesichter schwitzen unaufhörlich. All die strengen und angespannten Gesichtszüge der Männer aus dem Volk, der Soldaten und Verschwörer triefen von reichlichem (Vaseline-)Schweiß.

Und die Großaufnahmen wiederholen sich so oft, daß Schweiß hier offenbar ein mit Bedacht gewähltes Attribut darstellt. Wie die römischen Haarfransen oder der nächtliche Zopf ist auch der Schweiß ein Zeichen. Wofür? Für Moralität. Alle schwitzen, weil alle innerlich mit etwas ringen; wir sollen uns hier am Ort einer Tugend fühlen, die sich schrecklich quält, das heißt im Mittelpunkt der Tragödie, und dem Schweiß kommt es zu, diese Qual sichtbar zu machen: Das Volk, schockiert durch Caesars Tod, dann aufgewühlt durch die Argumente des Marcus Antonius, das Volk schwitzt und kondensiert sparsam in einem einzigen Zeichen die Heftigkeit seiner Erregung und die Roheit seines Standes. Und auch die ehrenwerten Männer Brutus, Cassius, Casca transpirieren unaufhörlich und bezeugen damit, welche ungeheure physische Anstrengung es ihnen innerlich abverlangt, ihre Tugend in ein Verbrechen münden zu lassen. Schwitzen heißt denken (was natürlich auf einem Postulat beruht, das einem Volk von Geschäftsleuten wohl anstünde, nämlich daß Denken ein heftiger, katastrophischer Vorgang ist, von dem der Schweiß nur das geringste äußere Zeichen liefert). Nur einer im ganzen Film schwitzt nicht, bleibt glattrasiert, weich, undurchdringlich: Caesar. Als das Objekt des Verbrechens bleibt Caesar natürlich trocken, denn er weiß nicht, er denkt nicht, er muß die porenreine, solitäre, glatte Oberfläche eines Beweisstücks behalten.

Auch hier ist das Zeichen doppeldeutig; es bleibt an der Oberfläche und verzichtet doch nicht darauf, sich den Anschein von Tiefe zu geben; es will verständlich machen (was lobenswert ist), gibt sich aber gleichzeitig als spontan (was verlogen ist), erklärt sich zugleich für absichtsvoll und unvermeidlich, künstlich und natürlich, hervorgebracht und vorgefunden. Dies kann uns in eine Moral des Zeichens einführen. Eigentlich dürfte das Zeichen nur in zwei extremen Formen auftreten: entweder als offen intellektuelles, durch seine Di-

stanz reduziert auf eine Algebra, so wie im chinesischen Theater eine Fahne ein ganzes Regiment und nichts sonst bedeutet; oder als Zeichen, das – tief eingewurzelt, gleichsam jedesmal neu erfunden – eine innere und geheime Seite verrät, Signal eines Augenblicks und nicht mehr eines Begriffs ist (das wäre zum Beispiel die Kunst Stanislawskis⁵). Doch das Zeichen dazwischen (die Haarfransen des Römertums oder die Transpiration des Denkens) verweist auf ein herabgesunkenes Schauspiel, das die naive Wahrheit ebenso fürchtet wie die völlige Künstlichkeit. Denn so erfreulich es ist, wenn ein Schauspiel dazu dienen soll, die Welt klarer zu machen, liegt in der Vermengung von Zeichen und Signifikat eine keineswegs unschuldige Doppeldeutigkeit. Und diese Doppeldeutigkeit ist dem bürgerlichen Schauspiel eigentümlich: Zwischen das intellektuelle und das viszerale Zeichen stellt diese Kunst heuchlerisch ein Bastardzeichen, das ebenso elliptisch wie präventiös ist und dem sie den hochtrabenden Namen des »Natürlichen« gibt.

Der Schriftsteller in Ferien

Gide las Bossuet, als er den Kongo hinunterfuhr. In dieser Haltung verdichtet sich ziemlich gut das Ideal unserer Schriftsteller »in Ferien«, so wie sie vom *Figaro* photographiert werden: die Verbindung banaler Muße mit dem Prestige einer Berufung, die durch nichts aufzuhalten oder zu entwerten ist. Solche Reportagen sind soziologisch höchst aufschlußreich, weil sie uns untrüglich darüber belehren, welche Vorstellung sich unsere Bourgeoisie von ihren Schriftstellern macht.

Was sie zunächst zu überraschen und zu entzücken scheint, diese Bourgeoisie, ist ihre eigene Großmut, anzuerkennen, daß auch Schriftsteller Leute sind, die gemeinhin Ferien machen. »Ferien« sind eine neuere soziale Tatsache, deren mythologische Entwicklung zu verfolgen interessant wäre. Zunächst eine Unterbrechung des Schulunterrichts, wurden sie seit der Einführung des bezahlten Urlaubs⁶ zu einem proletarischen, zumindest der Arbeitswelt zugehörigen Phänomen. Daß diese Erscheinung nun auch Schriftsteller betreffen könnte, daß diese Spezialisten der menschlichen Seele ebenfalls unter das allgemeine Statut der heutigen Arbeit fallen könnten, ist eine Art, unsere bürgerlichen Leser davon zu überzeugen, daß sie sich auf der Höhe der Zeit befinden: Man schmeichelt sich, die Notwendigkeit bestimmter prosaischer Gegebenheiten anzuerkennen, man paßt sich dank der Lektionen Siegfrieds und Fourastiés⁷ den »modernen« Realitäten an.

Wohlgemerkt, diese Proletarisierung des Schriftstellers wird nur mit Vorsicht zugestanden und gleich wieder um so gründlicher verneint. Kaum daß ihm ein soziales Attribut eingeräumt wurde (und Ferien sind ein höchst angenehmes), kehrt der *homme de lettres* sehr rasch wieder in das Empyreum zurück, das er mit den beruflich Berufenen teilt. Und

die »Natürlichkeit«, in der man unsere Romanschriftsteller zeitlos ansiedelt, ist in Wirklichkeit eingeführt worden, um einen feinen Widerspruch auszudrücken: den zwischen einer prosaischen Situation, die von unserer beklagenswert materialistischen Epoche hervorgebracht wurde, und dem hohen Prestige, das die bürgerliche Gesellschaft großmütig ihren Männern des Geistes zugesteht (sofern sie ihr ungefährlich bleiben).

Daß der Schriftsteller etwas ganz Besonderes ist, zeigt nun die Tatsache, daß er während dieser famosen Ferien, die er brüderlich mit den Arbeitern und Verkäufern teilt, nicht aufhört, wenn nicht zu arbeiten, so doch zu produzieren. Nicht nur falscher Arbeiter ist er, sondern auch falscher Urlauber. Der eine schreibt seine Erinnerungen, der andere korrigiert Fahnen, der dritte bereitet sein nächstes Buch vor. Und wer nichts tut, gesteht dies als wahrlich paradoxes Betragen, als avantgardistische Glanzleistung, die hervorzukehren nur ein starker Geist sich gestatten kann. Man erkennt an dieser letzten Prahlerei, daß es ganz »natürlich« ist, daß der Schriftsteller immer schreibt, in jeder Situation. Das rückt die literarische Produktion zunächst in die Nähe einer unfreiwilligen, also tabuierten Sekretion, da sie menschlicher Bestimmung entzogen ist. Vornehmer gesprochen, ist der Schriftsteller das Opfer eines inneren Gottes, der in jedem Augenblick spricht, ohne daß sich dieser Tyrann um die Ferien seines Mediums bekümmerte. Die Schriftsteller sind in Ferien, doch ihre Muse wacht und gebärt ohne Unterlaß.

Der zweite Vorzug dieser Logorrhö besteht darin, daß sie wegen ihres gebieterischen Charakters ganz selbstverständlich als die eigentliche Essenz des Schriftstellers gilt. Gewiß, auch er ist mit einer menschlichen Existenz versehen, mit einem alten Haus auf dem Lande, Shorts, einer Enkelin usw.; doch im Gegensatz zu den anderen Arbeitern, deren Wesen veränderlich ist und die am Strand nichts als Sommerfrisch-

ler sind, bewahrt der Schriftsteller überall seine Schriftstellernatur. Mit Ferien ausgestattet, kehrt er das Zeichen seines Menschseins heraus, doch der Gott bleibt; man ist Schriftsteller, so wie Ludwig XIV. König war, selbst auf dem Nachstuhl. So steht der *homme de lettres* zur menschlichen Arbeit ungefähr im Verhältnis wie Ambrosia zu Brot: eine phantastische, ewige Substanz, die sich zur sozialen Form nur herabläßt, um desto besser in ihrer vornehmen Differenz faßlich zu werden. All das führt zu derselben Idee des Schriftstellers als Übermensch, eines gleichsam differentiellen Wesens, das die Gesellschaft in ein Schaufenster stellt, um desto besser mit der künstlichen Einzigartigkeit zu spielen, die sie ihm einräumt.

Das gutmütige Bild des »Schriftstellers in Ferien« ist also nichts als eine der durchtriebenen Mystifikationen, welche die bessere Gesellschaft einsetzt, um sich ihre Schriftsteller untertän zu halten: Nichts erweist die Einzigartigkeit einer »Berufung« deutlicher als der Umstand, daß ihr von der Prosaik ihrer Inkarnation widersprochen wird – ohne daß sie geleugnet würde, weit gefehlt! –, ein alter Kniff sämtlicher Hagiographien. So reicht dieser Mythos der »literarischen Ferien« weit über den Sommer hinaus: Die Techniken des heutigen Journalismus bemühen sich immer mehr, den Schriftsteller als prosaische Gestalt vorzuführen. Doch man hätte sehr unrecht, darin eine Bemühung um Entmystifizierung zu sehen. Ganz im Gegenteil. Wohl kann es mich anrühren und mir sogar schmeicheln – mir, dem einfachen Leser –, dank solcher Vertraulichkeiten am Alltag einer vom Genius ausgewählten Rasse teilzuhaben. Ich würde gewiß ein zartes Gefühl brüderlicher Mitmenschlichkeit empfinden, wenn ich aus den Zeitungen erführe, daß dieser große Schriftsteller blaue Pyjamas trägt und daß jener junge Romancier Geschmack an »hübschen Mädchen, Reblochon und Lavendelhonig« findet. Das hindert nicht daran, daß der Schriftsteller per Saldo noch

ein wenig mehr zum Star wird, ein wenig mehr diese Erde in Richtung seiner himmlischen Wohnstätte verläßt, wo seine Pyjamas und sein savoyischer Weichkäse ihn nicht daran hindern, seine noble, weltenschöpferische Rede wiederaufzunehmen.

Wenn der Schriftsteller öffentlich einen Körper aus Fleisch und Blut erhält, wenn mir enthüllt wird, daß er den Weißwein trocken und das Beefsteak »englisch« liebt, werden mir die Erzeugnisse seiner Kunst nur noch phantastischer, ihrem Wesen nach göttlicher. Statt daß mir die Einzelheiten seines Alltags die Art und Weise seiner Inspiration näherbrächten und klarer machten, betont der Schriftsteller mit solchen vertraulichen Mitteilungen vielmehr die ganze mythische Einzigartigkeit seiner Lage. Denn es muß schon eine übermenschliche Sphäre sein, der sich die Existenz von Wesen verdankt, die so vielseitig sind, daß sie blaue Pyjamas tragen, während sie zur gleichen Zeit als Weltgewissen auftreten, oder ihre Liebe zu savoyischem Weichkäse mit ebenderselben Stimme bekennen, mit der sie das baldige Erscheinen ihrer Phänomenologie des Ego ankündigen. Die spektakuläre Verbindung von so viel Noblesse und so viel Nichtigkeit bedeutet, daß man noch an den Widerspruch zwischen beidem glaubt: so phantastisch wie als Ganzes ist auch jede seiner beiden Seiten. Kein Zweifel, daß dieser Widerspruch jedes Interesse in einer Welt verlöre, in der die Arbeit des Schriftstellers so weit entsakralisiert wäre, daß sie ebenso natürlich schiene wie seine vestimentären oder gustativen Funktionen.

Die Kreuzfahrt des Blauen Blutes

Seit der Krönung sehnen sich die Franzosen nach aktuellen Hofnachrichten, auf die sie ganz versessen sind; die Einschiffung von über hundert Fürsten auf einer griechischen Yacht, der *Agamemnon*, bot ihnen gute Unterhaltung. Die Krönung Elisabeths II. war ein pathetisches, sentimentales Thema; die Kreuzfahrt des Blauen Blutes ist eine heitere Episode: Die Könige taten, als wären sie Menschen, wie in einer Komödie von Flers und Caillavet;⁸ daraus ergaben sich tausend Situationen, die ihre Komik aus ihren Widersprüchen ziehen, vom Typ Marie-Antoinette-spielt-das-Milchmädchen. Die Pathologie eines solchen Vergnügens wiegt schwer: Da man sich über einen Widerspruch amüsiert, müssen seine Terme weit voneinander entfernt liegen; anders gesagt, die Könige sind von übermenschlichem Wesen, und wenn sie vorübergehend gewisse demokratische Lebensformen annehmen, kann es sich nur um eine widernatürliche Inkarnation handeln, die einzig durch gönnerhafte Selbsterniedrigung möglich wird. Wenn die Götter prosaisch werden können, so heißt das nur, daß ihnen dieser Status so unnatürlich ist wie gewöhnlichen Sterblichen der eines Engels – und daß der König von Rechts wegen noch immer göttlich ist.

So haben die neutralen, alltäglichen Handgriffe auf der *Agamemnon* den Charakter unerhörter Kühnheit angenommen, gleich jenen schöpferischen Phantasien, in denen die Reiche der Natur ihre Grenzen überschreiten: Könige rasieren sich selbst! Dieser erste Streich wurde von unseren großen Zeitungen als unglaublich sonderbarer Akt berichtet, als hätten die Könige damit ihre ganze Royalität willkürlich aufs Spiel gesetzt und im übrigen eingestanden, daß sie an ihre unzerstörbare Natur glauben. König Paul trug ein Hemd mit

kurzen Ärmeln, Königin Friderike ein Kleid aus *bedrucktem* Stoff, das also kein Unikat mehr ist, dessen Muster vielmehr auf dem Körper gewöhnlicher Sterblicher wiederzufinden ist: Früher verkleideten sich die Könige als Schäfer; heute hüllen sie sich, als Zeichen ihrer Verkleidung, für vierzehn Tage in ein Konfektionskleid aus dem Billigkaufhaus. Eine weitere demokratische Satzung: Aufstehen um sechs Uhr morgens. All das belehrt uns in ironischer Verkehrung über ein bestimmtes Ideal des Alltags: Manschetten tragen, sich von einem Domestiken rasieren lassen, spät aufstehen. Indem sie auf diese Vorrechte verzichten, verweisen sie sie in den Himmel des Traums. Indem sie die Zeichen ihres alltäglichen Glücks für kurze Zeit opfern, fixieren sie sie in Ewigkeit.

Merkwürdiger ist, daß dieser mythische Charakter unserer Könige heute zwar säkularisiert, doch keineswegs unter Berufung auf irgendeine Wissenschaft verbannt wurde; die Könige werden, wie junge Hunde, nach ihrer Reinrassigkeit (dem blauen Blut) beurteilt; und das Schiff, bevorzugter Ort jedweder Geschlossenheit, ist eine moderne Arche, in der die wichtigsten Variationen der monarchischen Spezies aufbewahrt werden. So sehr, daß man offen die Chancen bestimmter Paarungen abschätzt; eingesperrt in ihr schwimmendes Gestüt, sind die Reinrassigen vor allen Mesalliancen geschützt. Alles wird ihnen (alljährlich?) so bereitet, daß sie sich untereinander reproduzieren können; auch wenn sie auf Erden so rar sind wie Möpfe, das Schiff hält sie beisammen und bildet ein temporäres »Reservat«, in dem man eine ethnographische Kuriosität – nicht weniger geschützt als ein Lager der Sioux – konserviert und nach Möglichkeit vermehrt.

Die beiden jahrhundertealten Themen vermischen sich, das des Königs als Gott und das des Königs als bloßes Objekt. Doch dieser mythologische Himmel ist auf Erden nicht so harmlos. Die ätherischsten Mystifikationen, die amüsantesten Einzelheiten der Kreuzfahrt des Blauen Blutes, all dieses

anekdotische Gesäusel, mit dem die große Presse ihre Leser benommen macht, gibt es nicht ungestraft. Gestützt auf ihre wieder flottgemachte Göttlichkeit betreiben die Fürsten ganz demokratisch Politik: Der Graf von Paris verläßt die *Agamemnon* und kehrt nach Paris zurück, um über das Schicksal der EVG zu »wachen«, und den jungen Juan von Spanien schickt man dem spanischen Faschismus zu Hilfe.⁹

Stumme und blinde Kritik

Literatur- und Theaterkritiker benutzen häufig zwei recht seltsame Argumente. Das erste besteht darin, den Gegenstand der Kritik plötzlich für unaussprechlich und die Kritik deshalb für entbehrlich zu erklären. Das andere, gleichfalls periodisch wiederkehrende Argument besteht darin, sich für zu dumm, für zu beschränkt auszugeben, um ein als philosophisch geltendes Werk zu begreifen. So hat ein Stück Henri Lefèbvres über Kierkegaard¹⁰ bei unseren besten Kritikern (ich spreche nicht von denen, die ihre Dummheit offen hervorkehren) eine Welle vorgetäuschten Schwachsinnns ausgelöst (deren Ziel es natürlich war, Lefèbvre in Verruf zu bringen, indem er der Lächerlichkeit des reinen Intellektualismus preisgegeben wurde).

Warum also verkündet die Kritik von Zeit zu Zeit ihr Unvermögen oder ihr Unverständnis? Gewiß nicht aus Bescheidenheit; niemand fühlt sich wohler als jemand, der bekennt, er verstehe nichts vom Existentialismus; niemand ist ironischer und demnach selbstgewisser als ein anderer, der verlegen gesteht, die Weihen der Philosophie des Außerordentlichen seien ihm nicht zuteil geworden; und niemand tritt forscher auf als ein dritter, der für das Unaussprechliche in der Dichtung plädiert.

All das heißt in Wirklichkeit, daß man sich seiner Intelligenz so sicher zu sein glaubt, daß das Eingeständnis eines Nichtverstehens die Klarheit des Autors und nicht etwa die des eigenen Geistes in Frage stellt. Man spielt die Einfalt, um das Publikum leichter zum empörten Aufschrei zu veranlassen und es so mit wenig Aufwand vom gemeinsamen Unverständnis zum gemeinsamen Einverständnis zu bringen. Es handelt sich um ein Verfahren, das aus dem Salon Madame

Verdurins wohlbekannt ist: »Ich, dessen Beruf es ist, klug zu sein, verstehe nichts davon; nun, Sie verstehen auch nichts davon; also sind Sie ebenso klug wie ich.«¹¹

Das wahre Gesicht dieser periodischen Bekenntnisse der Unbildung ist der alte obskurantistische Mythos, nach dem der Gedanke schädlich ist, wenn er nicht vom »gesunden Menschenverstand« und vom »Gefühl« kontrolliert wird. Erkenntnis ist das Böse, beide sind auf demselben Baum gewachsen. Bildung ist unter der Bedingung erlaubt, daß sie von Zeit zu Zeit die Eitelkeit ihrer Ziele und die Grenzen ihrer Macht verkündet (man denke dabei auch an die Ideen Graham Greenes über Psychologen und Psychiater). Die ideale Bildung sollte nur ein sanfter Redestrom sein, eine Kunst der Worte, um eine flüchtige Erweichung der Seele zu bezeugen. Dieses alte romantische Paar von Herz und Kopf hat Realität jedoch nur in einer Bildwelt unbestimmt gnostischer Herkunft, in jenen opiumhaltigen Philosophien, auf die sich letztlich immer die starken Regimes gestützt haben, die sich der Intellektuellen entledigen, indem man ihnen die Beschäftigung mit dem Gefühl und dem Unausprechlichen nahelegt. Tatsächlich ist jeder Vorbehalt gegenüber Bildung eine terroristische Position. Von Beruf Kritiker sein und verkünden, man verstehe nichts vom Existentialismus oder vom Marxismus (denn es sind ausdrücklich vor allem diese Philosophien, die einem angeblich verschlossen sind), heißt den Marxismus und den Existentialismus aus der Welt verstoßen: »Ich verstehe nicht, also seid ihr Dummköpfe.«

Doch wenn man die philosophischen Grundlagen eines Werkes so sehr fürchtet oder verachtet, wenn man so entschlossen das Recht in Anspruch nimmt, davon nichts zu begreifen und nicht darüber zu sprechen, warum wird man dann Kritiker? Verstehen, aufklären, das ist doch euer Beruf. Natürlich könnt ihr im Namen des gesunden Menschenverstandes über die Philosophie urteilen; das Dumme ist nur, daß der

»gesunde Menschenverstand« und das »Gefühl« zwar nichts von Philosophie verstehen, die Philosophie *sie* aber sehr wohl versteht. Ihr erklärt nicht die Philosophen, aber sie erklären euch. Ihr wollt das Stück des Marxisten Lefèbvre nicht verstehen, doch seid gewiß, daß der Marxist Lefèbvre euer Unverständnis ausgezeichnet versteht, zumal (da ich euch eher für ausgekocht denn für ungebildet halte) jenes entzückend »harmlose« Geständnis, das ihr darüber macht.

Seifenpulver und Detergenzien

Wie der erste Weltkongreß über Detergenzien (Paris, September 1954) erwiesen hat, darf sich die Welt mit Recht der *Omo*-Euphorie überlassen: Nicht nur haben Detergenzien keinerlei schädliche Wirkung auf die Haut, sondern können sogar Kinder vor Silikose bewahren. Nun wird für diese Produkte seit einigen Jahren derart massiv Werbung betrieben, daß sie heute zu einem Bereich des Alltags der Franzosen gehören, auf den die Psychoanalysen, wenn sie auf der Höhe der Zeit bleiben wollen, ein wenig achtgeben sollten. Man könnte dann sinnvollerweise der Psychoanalyse von Chlor- und Ammoniakreinigern (*Javel*) die der Seifenpulver (*Lux*, *Persil*) und der Detergenzien (*Rai*, *Paic*, *Crio*, *Omo*) gegenüberstellen. Die Beziehungen zwischen dem Übel und seinem Heilmittel, zwischen Schmutz und Produkt unterscheiden sich jeweils beträchtlich voneinander.

So ist das *Javelwasser* stets als eine Art flüssiges Feuer empfunden worden, dessen Wirkung sorgsam zu bemessen ist, weil sonst der Gegenstand selbst angegriffen, »verbrannt« wird; die unausgesprochene Legende dieser Produktart beruht auf der Vorstellung einer gewaltsamen, scheuernden Veränderung der Materie, die an Chemie oder Verstümmelung denken läßt: Das Produkt »tötet« den Schmutz. Die Pulver dagegen sind trennende Elemente; ihre ideale Rolle besteht darin, den Gegenstand von seiner situativen Unvollkommenheit zu befreien: Man »vertreibt« den Schmutz, tötet ihn nicht mehr; in der Bildwelt von *Omo* ist Schmutz ein kleiner, kümmerlicher schwarzer Feind, der auf die bloße Androhung des *Omo*-Urteils hin alle Beinchen in Bewegung setzt, um aus der schönen reinen Wäsche zu flüchten. Die Chlor- und Ammoniakverbindungen sind zweifellos Abkömmlinge eines

totalen Feuers, heilend, aber blind; die Pulver hingegen sind selektiv, sie treiben, sie leiten den Schmutz aus dem Gewebe, sie haben eine polizeiliche Aufgabe, keine militärische. Diese Unterscheidung hat ihre ethnographischen Entsprechungen: Die chemische Flüssigkeit führt die Geste der Wäscherin fort, die ihre Wäschestücke schlägt, während die Pulver eher die Geste der Hausfrau ersetzen, die die Wäsche preßt und auswringt.

Innerhalb der Ordnung der Pulver ist freilich noch die psychologische Werbung der psychoanalytischen gegenüberzustellen (ich verwende dieses Wort, ohne ihm eine bestimmte Schulbedeutung beizulegen). Zum Beispiel gründet der gute Ruf des bleichenden Waschmittels *Persil* auf der Beweiskraft seiner Resultate; man setzt die Eitelkeit, das Sozialprestige in Bewegung, indem zwei Gegenstände zum Vergleich vorgeführt werden, von denen der eine *weißer* ist als der andere. Auch die *Omo*-Werbung führt die Wirkung des Produkts vor (übrigens in superlativischer Form); sie zeigt jedoch vor allem den Wirkprozeß, läßt den Verbraucher gleichsam an einer Erfahrung der Substanz selbst teilhaben, macht ihn zum Komplizen einer Befreiung, nicht nur zum Nutznießer eines Resultats: Die Materie ist hier mit positiv bewerteten Zuständen versehen.

Omo verwendet zwei davon, die im Bereich der Detergenzien ziemlich neu sind: das Tiefe und das Schaumige. Daß *Omo* in der Tiefe reinigt (wie die Kinoreklame behauptet), setzt voraus, daß die Wäsche eine Tiefe hat, worauf bisher noch niemand gekommen war; und damit wird sie unbestreitbar aufgewertet, zu einem Gegenstand gemacht, der jenen dunklen Impulsen des Einhüllens und Liebkosens schmeichelt, die in jedem menschlichen Körper vorhanden sind. Was den Schaum betrifft, so hat er bekanntlich die Bedeutung von Luxus. Zunächst scheint er nutzlos, doch dann führt sein üppiges, schwereloses, beinahe unendliches Wuchern zu der An-

nahme, es müsse in der Substanz, der er entquillt, ein kräftiger Keim, eine gesunde und kraftvolle Essenz, ein konzentrierter Reichtum aktiver Elemente in einem ursprünglich geringen Volumen enthalten sein. Schließlich weckt er beim Verbraucher die Phantasie einer luftigen Materie, die Vorstellung einer leichten, vertikal aufsteigenden Berührung, eines Glücks, das man auch im Bereich des Gustativen (Gänseleberpasteten, Süßspeisen, Weine), des Vestimentären (Musselin, Tüll) und der Seifen (der Filmstar nimmt ein Bad) verspürt. Vielleicht ist Schaum sogar Zeichen einer gewissen Spiritualität, insoweit man dem Geist nachsagt, er könne alles aus nichts hervorbringen, eine große Breite von Wirkungen aus einer winzigen Dichte von Ursachen. (Eine ganz andere Psychoanalyse ist die der Crèmes; sie fallen ins Bedeutungsfeld des Beruhigenden, beseitigen die Falten, stillen den Schmerz, lindern das Brennen usw.) Vor allem aber ist es gelungen, die Scheuerfunktion der Detergenzien unter dem wohltuenden Bild einer zugleich tiefen und luftigen Substanz zu verbergen, welche die molekulare Struktur des Gewebes beherrscht, ohne sie anzugreifen. Ein Glücksgefühl, das übrigens nicht vergessen lassen sollte, daß in einer bestimmten Hinsicht *Persil* und *Omo* einander völlig gleichen: Beide sind Produkte des englisch-holländischen Konzerns *Unilever*.¹²

Der Arme und der Proletarier

Es war der letzte Gag Chaplins, die Hälfte seines sowjetischen Preises in die Kassen des Abbé Pierre fließen zu lassen.¹³ Im Grunde stellt diese Geste eine Wesensgleichheit zwischen dem Proletarier und dem Armen her. Chaplin hat den Proletarier stets in der Gestalt des Armen gesehen: daher die humane Kraft seiner Schauspielkunst, aber auch ihre politische Ambivalenz. Sehr deutlich zeigt sich das in dem bewundernswerten Film *Modern Times*. Chaplin berührt dort fortwährend das proletarische Thema, behandelt es aber niemals politisch; was er vorführt, ist der noch blinde, mystifizierte Proletarier, der von der Unmittelbarkeit seiner Bedürfnisse beherrscht wird und den Autoritäten (Chefs und Polizisten) total ausgeliefert ist. Für Chaplin ist der Proletarier noch ein Mensch, der hungert. Bei Chaplin werden Hungerphantasien stets in epischer Breite dargestellt: unmäßig dicke Sandwiches, Ströme von Milch, Früchte, die man – kaum angebissen – fortwirft; zum Spott liefert die Eßmaschine (die ihrem Wesen nach in die Welt der Unternehmer gehört) nur uniforme und offensichtlich fade Nahrung. An seinem Hunger klebend, befindet sich die Charlie-Figur immer knapp unterhalb der politischen Bewußtwerdung: Der Streik bedeutet für ihn eine Katastrophe, weil er für einen tatsächlich durch seinen Hunger verblendeten Menschen bedrohlich ist; seine Lage als Arbeiter erkennt dieser Mensch erst in dem Moment, in dem der Arme und der Proletarier unter dem Blick (und den Schlägen) der Polizei zusammenfallen. Historisch entspricht Charlie ungefähr dem Arbeiter der Restauration, dem Handarbeiter, der gegen die Maschine revoltiert, für Streiks kein Verständnis hat und vom Problem des Brotes (im eigentlichen Sinn des Wortes) gebannt bleibt, aber zur Erkenntnis der politischen Ursachen

und der Notwendigkeit einer kollektiven Strategie noch nicht imstande ist.

Doch gerade deshalb stellt Charlie eine Art Proletarier im Rohzustand dar, einen, dem die Revolution noch fremd, dessen Darstellung jedoch von ungeheurer Kraft ist. Noch keinem sozialistischen Werk ist es gelungen, die Erniedrigung des Arbeiters so eindrucksvoll und so nobel darzustellen. Vielleicht hat Brecht als einziger erkannt, daß die sozialistische Kunst den Menschen am Vorabend der Revolution erfassen muß, das heißt den einsamen, noch blinden Menschen, dem das »natürliche« Übermaß seines Unglücks für das revolutionäre Licht gerade erst die Augen öffnet. Andere Werke zeigen den Arbeiter als bewußt engagierten, der Sache und der Partei ergebenden Kämpfer und stellen damit eine notwendige politische Realität dar, jedoch ohne ästhetische Kraft.

Charlie hingegen zeigt, gemäß der Brechtschen Idee, seine Blindheit dem Publikum derart, daß das Publikum zugleich den Blinden und sein Drama sieht. Sehen, wie einer nicht sieht, ist die beste Art und Weise, intensiv zu sehen, was er nicht sieht; so sind es im Kasperltheater die Kinder, die Kasperle darauf stoßen, was er vermeintlich nicht sieht. So führt Charlie in seiner Gefängniszelle, umsorgt von seinen Wächtern, das ideale Leben des amerikanischen Kleinbürgers: Unter einem Lincoln-Porträt liest er mit übergeschlagenen Beinen seine Zeitung; doch die possierliche Überheblichkeit seiner Haltung diskreditiert diese völlig und sorgt dafür, daß man bei ihr nicht mehr Zuflucht suchen kann, ohne auf die neuerliche Entfremdung zu stoßen, die darin liegt. Die leisen Verlockungen werden auf diese Weise enttäuscht, und der Arme bleibt ständig daran gehindert, seinen Versuchungen nachzugeben. Letztlich triumphiert die Charlie-Figur gerade deshalb über alles: weil sie sich allem entzieht, jede Mitverantwortung ablehnt und sich immer nur um den einzelnen

Menschen sorgt. Ihr Anarchismus, so fragwürdig er politisch sein mag, stellt in der Kunst die vielleicht wirksamste Form der Revolution dar.

Marsmenschen

Das Rätsel der fliegenden Untertassen war zunächst ein ganz irdisches: Man nahm an, die Untertasse sei aus unbekanntem sowjetischen Räumen gekommen, aus jener Welt, deren Absichten sowenig klar sind wie die eines anderen Planeten. Und in dieser Form enthielt der Mythos bereits den Keim seiner planetarischen Weiterentwicklung; wenn die sowjetische Untertasse so leicht zu einem Marsflugkörper werden konnte, so heißt das nur, daß die westliche Mythologie der kommunistischen Welt die Fremdheit eines anderen Planeten beilegt: Die UdSSR ist eine Zwischenwelt zwischen Erde und Mars.

Allerdings hat das Phantastische bei seiner Entfaltung einen neuen Sinn angenommen, es hat sich vom Mythos des Kampfes zu dem des Urteils gewandelt. Tatsächlich ist Mars, bis zur Herstellung einer neuen Ordnung, unparteiisch: Mars kommt auf die Erde, um über die Erde zu richten, doch ehe er sie verdammt, will Mars beobachten, zuhören. Die große Konfrontation UdSSR–USA wird also nunmehr als verwerflicher Zustand empfunden, weil die Gefahr in keinem angemessenen Verhältnis mehr zu den eigenen berechtigten Ansprüchen steht; daher der mythische Rückgriff auf einen himmlischen Blick, der mächtig genug ist, um beide Parteien einzuschüchtern. Künftige Analytiker werden die Bildelemente dieser Macht erklären können, die onirischen Themen, aus denen sie sich zusammensetzt: die Rundheit des Flugkörpers, die Glätte seines Metalls, eine superlativische Welt, deren Vollkommenheit sich in der Nahtlosigkeit ihrer Materie zeigt. *A contrario* verstehen wir dadurch all das besser, was in unserem Wahrnehmungsfeld am Thema des Bösen teilhat: Ecken, Unebenheiten, Lärm, die Ungleichmäßigkeit der Flächen. All das wurde in den Zukunftsromanen schon mi-

nutiös dargestellt; die Marspsychose nimmt deren Beschreibungen nur wörtlich wieder auf.

Bedeutsamer ist, daß der Mars implizit mit einem historischen Determinismus versehen ist, der auf den irdischen durchgepaust wird. Wenn die Untertassen Fahrzeuge von Marsgeographen sind, die die Beschaffenheit der Erde beobachten wollen, wie ganz oben irgendein amerikanischer Gelehrter, ich weiß nicht, welcher, gesagt hat und wie ganz unten gewiß viele glauben, so muß die Geschichte des Mars im selben Tempo verlaufen sein wie unsere – und genau im selben Jahrhundert Geographen hervorgebracht haben, in dem wir Luftgeographie und Luftaufnahmen entdeckt haben. Einzig was das Fahrzeug angeht, ist sie uns voraus. Der Mars ist somit bloß eine erträumte Erde, mit perfekten Flügeln, wie in jedem Idealisierungstraum. Würden wir umgekehrt auf dem Mars landen, so wie wir ihn uns ausgedacht haben, fänden wir nichts als die Erde wieder und wüßten nicht, wie wir unter diesen beiden Produkten derselben Geschichte herausfinden sollten, welches das unsere ist. Denn damit der Mars unser geographisches Wissen erreicht haben könnte, müßte auch er seinen Strabon, seinen Michelet, seinen Vidal de La Blache gehabt haben und nach und nach die gleichen Nationen, die gleichen Kriege, die gleichen Gelehrten und die gleichen Menschen wie wir.

Die Logik gebietet, daß er auch die gleichen Religionen hat und besonders natürlich die unsere, uns Franzosen eigene. Die Marsmenschen, hieß es im *Progrès de Lyon*, haben notwendigerweise einen Christus gehabt, folglich einen Papst (und damit übrigens auch ein offenes Schisma), sonst hätten sie sich nicht so weit zivilisieren können, daß sie die interplanetarische Untertasse erfanden. Da nämlich, jener Zeitung zufolge, Religion und technischer Fortschritt mit gleichem Recht als Schätze der Zivilisation zu betrachten sind, kann der eine nicht ohne die andere sein: »Es ist nicht vorstellbar«, heißt es

dort, »daß Wesen, die eine solche Zivilisationsstufe erreicht haben, daß sie mit eigenen Mitteln bis zu uns gelangen konnten, ›Heiden‹ sind. Sie müssen Deisten sein, die Existenz eines Gottes anerkennen und eine eigene Religion haben.«

So gründet diese ganze Psychose auf dem Mythos des Selben, das heißt des Doppelgängers. Doch hier wie stets ist das Double einem selbst voraus, das Double ist Richter. Die Konfrontation von Ost und West ist nicht mehr der bloße Kampf zwischen Gut und Böse, sondern eine Art manichäisches Handgemenge unter den Augen eines zuschauenden Dritten; sie postuliert die Existenz einer Übernatur auf himmlischer Ebene, denn der Himmel ist der Bereich des Schreckens: Von nun an ist der Himmel, ganz unmetaphorisch, der Erscheinungsort des Atomtods. Der Richter tritt genau dort auf, von wo der Henker droht.

Dieser Richter wiederum – oder vielmehr dieser Wächter – ist, wie wir sahen, sorgfältig mit der gemeinsamen Spiritualität ausgestattet worden und unterscheidet sich im Grunde sehr wenig von einer bloßen irdischen Projektion. Denn die Unfähigkeit, sich das Andere vorzustellen, ist einer der durchgängigsten Züge jeder kleinbürgerlichen Mythologie. Andersheit ist der Begriff, der dem »gesunden Menschenverstand« am fernsten liegt. Jeder Mythos neigt fatalerweise zu einem engen Anthropomorphismus und, was schlimmer ist, zu dem, was man Klassenanthropomorphismus nennen könnte. Der Mars ist nicht nur die Erde, er ist die kleinbürgerliche Erde, jener kleine Winkel, der von der großen Illustriertenpresse kultiviert (oder zum Ausdruck gebracht) wird. Kaum am Himmel aufgegangen, wird der Mars vom stärksten aller Anpassungsmechanismen *auf die richtige Bahn gebracht*, nämlich vom Mechanismus der Identität.

Die Operation Astra

Dem Bild der herrschenden Ordnung ein nachsichtiges Porträt ihrer Zwänge einzufügen ist inzwischen zu einem paradoxen, wenngleich überzeugenden Mittel geworden, ebendiese Ordnung zu stärken. Schematisch verläuft dieser neue Gedankengang so: Man nehme den Wert der herrschenden Ordnung, den man restaurieren oder stärken will, zeige zunächst ausführlich seine Schädlichkeit, die Ungerechtigkeiten, zu denen er führt, die Demütigungen, die er zur Folge hat, und stoße ihn hinab in seine natürliche Unzulänglichkeit; dann, im letzten Moment, rette man ihn *trotz* oder vielmehr *mitsamt* der Last seiner unabwendbaren Makel. Beispiele? Daran fehlt es nicht.

Nehmen Sie eine Armee; zeigen Sie ungeschminkt den Untertanengeist ihrer Führer, den bornierten, ungerechten Charakter ihrer Disziplin, und stecken Sie in diese dumme Tyrannei einen Durchschnittsmenschen, fehlbar, aber sympathisch, das Urbild des Zuschauers. Und dann, im letzten Moment, drehen Sie den Hut um, und zaubern Sie aus ihm eine siegreiche Armee hervor, die achtunggebietende Fahne im Wind, der man, wie Sganarelles Frau,¹⁴ einfach nicht untreu werden kann, auch wenn man geprügelt wird (*From Here to Eternity*).¹⁵

Nehmen Sie eine andere Armee: Stellen Sie den wissenschaftlichen Fanatismus ihrer Ingenieure dar, ihre Verblendung; zeigen Sie, was ein solcher unmenschlicher Starrsinn alles zerstört: Menschen, Paare. Und dann holen Sie Ihre Fahne hervor, retten die Armee durch den Fortschritt, heften die Größe der einen an den Triumph des anderen (*Les Cyclones* von Jules Roy).¹⁶ Schließlich die Kirche: Verurteilen Sie leidenschaftlich ihr Pharisäertum, die geistige Enge ihrer

Frömmler, machen Sie deutlich, daß all dies mörderisch sein kann, verschweigen Sie keine der Glaubensnöte. Und dann, *in extremis*, geben Sie zu verstehen, daß der Buchstabe des Glaubens, so mühevoll es scheinen mag, seinen Geboten zu folgen, ein Heilsweg selbst für seine Opfer ist, und rechtfertigen Sie den moralischen Rigorismus mit der Heiligkeit derer, die unter ihm leiden (*Living-Room* von Graham Greene).¹⁷

Es ist eine Art Homöopathie: Man behandelt die Zweifel an der Kirche, an der Armee mit dem Übel selbst, der Kirche und der Armee. Man inokuliert eine leichte, unbedeutende Krankheit, um eine schwere zu verhüten oder zu heilen. Auflehnung gegen die unmenschlichen Werte der Ordnung hält man für eine verbreitete, natürliche, entschuld bare Krankheit; man darf sie nicht frontal bekämpfen, sondern muß sie eher wie eine Besessenheit austreiben. Man führt dem Kranken seine Krankheit vor Augen, man nötigt ihn, seiner Revolte ins Gesicht zu blicken, und einmal aus einem gewissen Abstand betrachtet, verschwindet die Empörung um so zuverlässiger; die Ordnung ist nur noch eine manichäische, also unausweichliche Mixtur, die so oder so Vorteile hat, demnach nutzbringend ist. Das diesseitige Übel der Knechtschaft wird durch das transzendente Gut der Religion, des Vaterlands, der Kirche usw. wettgemacht. Ein bißchen Böses zu »beichten« erspart es, viel verborgenem Bösen ins Auge zu sehen.

Ein narratives Schema, das die Wirkung dieses neuen Impfstoffs vorführt, findet sich in der Werbung wieder. Es handelt sich um die Reklame für *Astra*-Margarine. Das Histörchen beginnt mit einem empörten Aufschrei: »Eine Mousse mit Margarine? Undenkbar!« »Margarine? Dein Onkel würde wütend!« Und dann öffnen sich die Augen, weitete sich der Geist; Margarine ist ein köstliches, wohltuendes, bekömmliches, preiswertes, unter allen Umständen vorzügliches Nahrungsmittel. Und schließlich die Moral der Geschichte: »Jetzt sind Sie von einem Vorurteil befreit, das Sie teuer zu stehen

kam!« Genau so, wie die Ordnung Sie von Ihren vorurteilsvollen Fortschrittsideen befreit. Die Armee, ein idealer Wert? Unvorstellbar; denken Sie an ihre Schikanen, ihren Untertanengeist, die stets mögliche Verblendung ihrer Führer. Die Kirche unfehlbar? Ach, das ist leider sehr zweifelhaft; denken Sie an ihre frommen Heuchler, ihre unfähigen Priester, ihren mörderischen Konformismus. Und dann wägt der gesunde Menschenverstand ab: Was sind die geringen Schlacken der Ordnung gegenüber dem Preis ihrer Vorzüge? Den Preis einer Immunisierung ist sie allemal wert. Was macht es *letztlich* aus, daß Margarine auch nur ein Fett ist, wenn sie doch ebenso nahrhaft, aber billiger ist als Butter? Was macht es *letztlich* aus, daß die Ordnung ein wenig brutal oder blind ist, wenn sie uns preiswert zu leben erlaubt? Nun, auch wir haben uns von einem Vorurteil befreit, das uns teuer zu stehen kam, zu teuer, das uns zuviel Skrupel, zuviel Revolte, zu viele Kämpfe und zuviel Einsamkeit abverlangt hat.

Ehegeschichten

In unserer Illustriertenpresse wird viel geheiratet: Es gibt Hochzeiten in großem Stil (der Sohn des Marschalls Juin und die Tochter eines Finanzinspektors; die Tochter des Herzogs de Castries und der Baron de Vitrolles), Liebesheiraten (Miss Europe '53 und ihr Kindheitsfreund), (künftige) Heiraten von Stars (Marlon Brando und Josiane Mariani, Raf Vallone und Michèle Morgan). Natürlich werden diese Heiraten in unterschiedlichen Phasen aufgegriffen, denn ihre mythenbildende Kraft ist nicht die gleiche.

Die (aristokratische oder bürgerliche) Hochzeit im großen Stil entspricht der althergebrachten und exotischen Funktion des Hochzeitsfests: Es ist Potlatch zwischen zwei Familien und zugleich Schauspiel dieses Potlatchs vor den Augen der Menge, die der Verausgabung der Reichtümer beiwohnt. Die Menge ist notwendig; daher wird die große Hochzeit stets auf einem öffentlichen Platz, vor der Kirche, photographiert; dort wird das Geld verbrannt und die Versammlung damit geblendet; die Uniformen und die Fräcke, die Ordenssterne und Ordensbänder (der Ehrenlegion), die Armee und die Regierung, jedes große Rollenfach des bürgerlichen Theaters, Militärattachés (gerührt), ein Kapitän der Legion (blind) und die Pariser Menge (bewegt) – all das wird in das Inferno geworfen. Macht und Gesetz, Geist und Herz, all diese Werte der Ordnung werden für die Hochzeit zusammengeworfen und im Potlatch verausgabt, doch gerade dadurch mehr denn je gefestigt, den natürlichen Reichtum jeder Verbindung gröblich mißbrauchend. Eine »große Hochzeit«, das sollte man nicht vergessen, ist eine nützliche Rechenoperation, die darin besteht, das drückende Soll der Ordnung auf die Habenseite der Natur umzubuchen, »die traurige und wilde

Geschichte der Menschen« [Michelet] in der öffentlichen Euphorie über das Paar aufgehen zu lassen: Die Ordnung nährt sich von der Liebe; die Lüge, die Ausbeutung und die Gier, das ganze bürgerliche soziale Elend wird durch die Wahrheit des Paares wieder bestärkt.

Die Verbindung Sylviane Carpentiers, Miss Europe '53, mit ihrem Kindheitsfreund, dem Elektriker Michel Warembourg, erlaubt es, ein anderes Bild zu entwickeln, das vom Glück in der bescheidenen Hütte. Dank ihres Titels hätte Sylviane die glänzende Karriere eines Stars machen können, reisen, Filme drehen, viel Geld verdienen; klug und bescheiden hat sie dem »vergänglichen Ruhm« entsagt und, ihrer Vergangenheit treu, einen Elektriker aus Palaiseau geheiratet. Die jungen Gatten werden uns hier in der postnuptialen Phase ihrer Verbindung gezeigt, wie sie dabei sind, ihr Glück in den Alltag zu überführen und sich in der Anonymität ihrer Gewohnheiten einzurichten: Sie kümmern sich um die Ausstattung ihrer Zweizimmerwohnung mit Küche, frühstücken, gehen ins Kino, machen Besorgungen auf dem Markt.

Hier besteht die Operation offensichtlich darin, den ganzen natürlichen Ruhm des Paares in den Dienst des kleinbürgerlichen Modells zu stellen: Daß dieses *per definitionem* ärmliche Glück dennoch *selbstgewählt* sein kann, das greift Millionen Franzosen unter die Arme, die in der gleichen Lage sind. Das Kleinbürgertum kann stolz darauf sein, daß Sylviane Carpentier sich ihm angeschlossen hat, so wie früher die Kirche Macht und Prestige daraus zog, wenn irgendein Sproß der Aristokratie den Schleier oder die Kutte nahm: Die bescheidene Heirat von Miss Europe, ihr anrührender Einzug nach soviel Ruhm in die Zweizimmerwohnung mit Küche in Palaiseau, das ist Monsieur de Rancé, der das Kloster La Trappe erwählt, oder Louise de La Vallière, die bei den Karmelittinnen eintritt: großer Ruhm für La Trappe, den Karmel und Palaiseau.

Die-Liebe-die-stärker-ist-als-der-Ruhm bestärkt hier die Moral des sozialen Status quo: Es ist nicht klug, seine soziale Lage zu verlassen, es ist ruhmreich, dorthin zurückzukehren. Im Gegenzug kann diese Lage ihre eigenen Vorzüge entwickeln, die im wesentlichen solche der Flucht sind. Glück heißt in diesem Universum, eine Art häusliche Gefangenschaft zu spielen: »psychologische« Fragebögen, Tips und Tricks, Bastelarbeiten, Haushaltsgeräte, Zeitvertreib, das ganze Utensilienparadies von *Elle* oder *L'Express* feiert die Abgeschlossenheit des Heims, seine spießige Introvertiertheit, all das, was es beschäftigt, infantilisiert, unschuldig macht und von einer umfassenderen sozialen Verantwortung abschneidet. »Raum ist in der kleinsten Hütte.« Trotzdem existiert auch die Welt. Doch die Liebe spiritualisiert die Hütte, und die Hütte maskiert die Elendsbehausung: Man exorziert das Elend durch sein Idealbild, die Armut.

Die Ehe der Stars wird wiederum beinahe nur unter ihrem Zukunftsaspekt dargestellt. Was sie entwickelt, ist der fast reine Mythos des Paares (wenigstens im Fall Vallone – Morgan; bei Brando stehen noch soziale Elemente im Vordergrund, wie wir gleich sehen werden). Der Ehestand wird bis an die Grenze des Überflüssigen gedrängt und ohne Vorsicht in eine ungewisse Zukunft verwiesen: Marlon Brando *wird* Josiane Mariani heiraten (aber erst wenn er zwanzig neue Filme gedreht hat); Michèle Morgan und Raf Vallone werden *vielleicht* vor dem Standesamt ein Paar (aber erst muß sich Michèle scheiden lassen). Es handelt sich also um eine kontingente Möglichkeit, die in dem Maße als gesichert dargestellt wird, wie ihre Bedeutung marginal ist und nur jener ganz allgemeinen Konvention gehorcht, wonach die Ehe stets der »natürliche« Zweck der Paarung ist. Das Entscheidende ist, unter dem Vorbehalt einer hypothetischen Ehe das Paar in seiner fleischlichen Realität vor den Augen der Leser auftreten zu lassen.

Die (künftige) Ehe Marlon Brandos ist noch mit sozialen Komplexen beladen: denen des Schäfers und des großen Herrn. Josiane, Tochter eines »bescheidenen« Fischers aus Bandol, dennoch perfekt, weil sie den ersten Teil ihres Abis hinter sich hat und fließend Englisch spricht (Thema der »Vortrefflichkeiten« heiratsfähiger Mädchen), Josiane hat den dunkelsten Kinohelden erwischt, eine Art Mittelding zwischen Hippolyte und irgendeinem einsamen und wilden Sultan. Doch diese Entführung einer einfachen Französin durch das Hollywoodmonster ist erst vollständig in ihrer Umkehrbewegung: Der Held in den Ketten der Liebe scheint all sein Prestige auf das kleine französische Dorf zu übertragen, den Strand, den Markt, die Cafés und die Krämerläden von Bandol; tatsächlich ist Marlon vom kleinbürgerlichen Archetyp sämtlicher Leserinnen illustrierter Wochenzeitungen befruchtet. »Marlon«, sagt *Une semaine du monde*, »Marlon macht in Begleitung seiner (künftigen) Schwiegermama und seiner (künftigen) Gattin wie ein französischer Kleinbürger einen friedlichen Spaziergang vor dem Essen.« Die Wirklichkeit zwingt dem Traum ihr Dekor und ihren Status auf; das französische Kleinbürgertum ist heute offensichtlich in einer Phase des mythischen Imperialismus. Auf einer ersten Ebene ist Marlons Prestige muskulöser Art und entstammt dem Reich der Venus; auf einer zweiten Ebene geht es um ein soziales Prestige: Marlon wird von Bandol geweiht, mehr noch als Bandol von ihm.

Dominici oder der Triumph der Literatur

Der ganze Dominici-Prozeß¹⁸ fand vor dem Hintergrund einer bestimmten Vorstellung von Psychologie statt, die rein zufällig die der konformistischen Literatur ist. Da die materiellen Beweise unsicher oder widersprüchlich waren, griff man ersatzweise zu psychologischen; aber woher sie nehmen, wenn nicht eben aus der Mentalität der Ankläger? Also hat man mit Geschick, doch ohne den Schatten eines Zweifels die Motive und den Zusammenhang der Handlungen rekonstruiert; ähnlich wie es Archäologen tun, die an den vier Ecken des Ausgrabungsfeldes alte Steine aufsammeln und mit ihrem hochmodernen Zement einen exquisiten Altar des Sesostris errichten oder eine vor zweitausend Jahren ausgestorbene Religion rekonstruieren, indem sie aus den alten Quellen der universalen Weisheit schöpfen, die in Wirklichkeit nur ihre eigene ist und Schulen der Dritten Republik entstammt.

Das gleiche gilt für die »Psychologie« des alten Dominici. Ist es wirklich seine? Man weiß es nicht. Aber man kann sicher sein, daß es die des Gerichtspräsidenten oder des Staatsanwalts ist. Funktionieren diese beiden Mentalitäten, die des alten Bergbauern und die des Justizpersonals, nach demselben Mechanismus? Nichts dürfte zweifelhafter sein. Und doch wurde der alte Dominici im Namen einer »universalen« Psychologie schuldig gesprochen: Aus dem lichten Empyreum der bürgerlichen Romane und der essentialistischen Psychologie herabgestiegen, hat die Literatur einen Mann aufs Schaffot geschickt. Hören wir den Staatsanwalt: »Sir Jack Drummond hatte, wie gesagt, Angst. Doch er weiß, daß Angriff die beste Verteidigung ist. Er stürzt sich also auf diesen wütenden Mann und packt den Alten an der Gurgel. Es fällt nicht ein einziges Wort. Doch für Gaston Dominici ist schon die

Tatsache, daß ihn jemand zu Boden werfen will, undenkbar. Er konnte, physisch, diese Kraft nicht ertragen, die sich ihm plötzlich entgegenstellte.« Das ist plausibel wie der Tempel des Sesostris, wie die Literatur von Maurice Genevoix,¹⁹ nur mit einem Unterschied. Die Archäologie oder den Roman auf ein »Warum nicht?« zu gründen tut niemandem weh. Doch die Justiz? Hin und wieder erinnert uns irgendein Prozeß – und nicht unbedingt ein fiktiver, wie in *Der Fremde* – daran, daß sie stets bereit ist, uns einen Ersatzkopf zu liefern zum Ausgleich dafür, daß sie den unseren ohne Gewissensbisse abschlägt und uns, wie bei Corneille, so schildert, wie wir sein sollten, und nicht so, wie wir sind.

Dieser Transport der Justiz in die Welt des Angeklagten verdankt sich einem vermittelnden Mythos, der in der Welt der Ämter und Behörden, sei es der Geschworenengerichte oder der literarischen Tribunale, häufig benutzt wird: dem Mythos der Transparenz und Universalität der Sprache. Der Gerichtspräsident, der den *Figaro* liest, hat sichtlich keinerlei Bedenken, mit dem alten »ungebildeten« Ziegenhirten Dialoge zu führen. Sprechen sie nicht gemeinsam dieselbe Sprache, und die klarste, die man sich denken kann, das Französische? Bewundernswerte Selbstgewißheit der klassischen Bildung, in der die Schäfer ohne Scheu mit den Richtern parlieren! Doch neben der prestigeträchtigen (und grotesken) Moral der Lateinübersetzungen und Französischaufsätze geht es hier noch um den Kopf eines Menschen.

Die Disparität der Sprachen, ihre undurchdringliche Geschlossenheit, ist immerhin von einigen Journalisten betont worden, und Giono hat in seinen Berichten aus dem Zuhörer-raum zahlreiche Beispiele dafür geliefert.²⁰ Man braucht sich dazu gar keine mysteriösen Barrieren, keine kafkaesken Mißverständnisse vorzustellen. Nein, die Syntax, das Vokabular, die meisten der materiellen, analytischen Glieder der Sprache suchen einander, ohne sich zu treffen, doch niemand hat dabei

Bedenken: »Sind Sie zur Brücke gegangen [*alle*]?« – »Allee? Da gibt es keine Allee, ich weiß das, ich bin dagewesen.« Und so weiter. Natürlich gibt alle Welt vor zu glauben, die offizielle Sprache sei die des gesunden Menschenverstandes und die Dominiciis nur eine ethnologische Varietät, pittoresk durch ihre Armut. Dennoch ist die Sprache des Gerichtspräsidenten nicht minder eigentümlich, mit unwirklichen Klischees beladen, die Sprache der Schulaufsätze, nicht der konkreten Psychologie (zumindest solange die Mehrzahl der Menschen leider gezwungen ist, die Psychologie der Sprache zu haben, die man ihnen beibringt). Es sind ganz einfach zwei eigene Sprachen, die sich gegenüberstehen. Doch die eine hat die Ehre, das Gesetz und die Macht auf ihrer Seite.

Und diese »universale« Sprache kommt wie gerufen, um die Herrschaftspsychologie wiederaufleben zu lassen. Sie erlaubt es, den anderen stets als Objekt zu behandeln, ihn zu beschreiben und zugleich zu verdammen. Es ist eine adjektivische Psychologie, sie versteht es immer nur, ihre Opfer mit Attributen zu versehen, und ignoriert am Handeln alles, was sich nicht als Tat, das heißt unter der Kategorie der Verwerflichkeit, fassen läßt, unter die sie die Handlung zwingt. Diese Kategorien sind die der klassischen Komödie oder einer graphologischen Abhandlung: prahlerisch, wütend, egoistisch, listig, lüstern, hart. In ihren Augen existiert der Mensch nur durch seine »Charakterzüge«, die der Gesellschaft kenntlich machen, wieweit er objektiv anpassungsfähig und subjektiv unterordnungswillig ist. Obgleich sie utilitaristisch jeden Bewußtseinszustand einklammert, fundiert diese Psychologie das Handeln in einer vorgängigen Innerlichkeit, der »Seele«, und behandelt den Menschen als »Bewußtsein« mit einem »Gewissen«, ohne sich darum zu kümmern, daß sie ihn zunächst als Objekt beschrieben hat.

Nun entstammt diese Psychologie, in deren Namen man einem heute den Kopf abschneiden kann, in gerader Linie

unserer traditionellen Literatur, die man in bürgerlichem Stil als *Littérature du Document humain*²¹ bezeichnet. Im Namen dieser »literarischen Dokumentation des menschlichen Lebens« wurde der alte Dominici verurteilt. Justiz und Literatur sind in ein Bündnis eingetreten, haben ihre alten Techniken vertauscht, enthüllen so ihre tiefe Identität, kompromittieren einander schamlos. Hinter den Richtern, auf kurulischen Stühlen, die Schriftsteller (Giono, Salacrou). Am Pult der Anklage ein Staatsanwalt? Nein, ein »außergewöhnlicher Erzähler«, begabt mit »unbestreitbarem Geist« und »mitreißendem Witz« (dem schockierenden Lob zufolge, das *Le Monde* dem Staatsanwalt spendete). Selbst die Polizei macht hier schriftstellerische Fingerübungen (ein Bezirkskommissar: »Nie habe ich einen theatralischeren Lügner, mißtrauischeren Spieler, amüsanteren Geschichtenerzähler, listigeren Pfiffikus, rüstigeren Siebziger, selbstherrlicheren Despoten, hinterhältigeren Halunken, verschlageneren Heuchler erlebt ... Gaston Dominici ist ein erstaunlicher Verwandlungskünstler, ein Frégoli der menschlichen Seele und animalischer Gedanken. Er hat nicht mehrere Gesichter, dieser falsche Patriarch von Grand'Terre, er hat hundert davon!«). Die Antithesen, die Metaphern, der rasante Gedankenflug, die ganze klassische Rhetorik wird hier aufgeboten, um den alten Ziegenhirten anzuklagen. Die Justiz hat die Maske der realistischen Literatur, der Erzählung im ländlichen Milieu aufgesetzt, während die Literatur im Gerichtssaal erschienen ist, um nach neuen »menschlichen« Dokumenten zu suchen, in aller Unschuld den Gesichtern des Angeklagten und der Verdächtigen die Reflexe einer Psychologie abzulesen, die sie ihnen doch, vermittelt über die Justiz, zuvor oktroyiert hat.

Nur, gegenüber der Literatur der Satttheit (die stets als Literatur des »Realen« oder »Menschlichen« dargestellt wird) gibt es eine Literatur der Zerrissenheit: auch das war der Dominici-Prozeß. Es gab hier nicht nur realitätshungrige Schrift-

steller und glänzende Erzähler, die mit ihrem »mitreißenden Witz« einem Menschen den Kopf abreißen; ungeachtet der Frage, in welchem Maße der Angeklagte schuldig ist, nahm auch ein Schreckensschauspiel seinen Lauf, das uns alle bedroht: nämlich gerichtet zu werden von einer Macht, die nur die Sprache verstehen will, die sie uns anbietet. Wir alle sind potentielle Dominicis, nicht Mörder, aber sprachlos gemachte, der Sprache beraubte Angeklagte oder, schlimmer noch, apostrophiert, gedemütigt, verurteilt in der Sprache unserer Ankläger. Einem Menschen im Namen der Sprache die Sprache rauben – damit beginnen alle Justizmorde.

Ikonographie des Abbé Pierre

Der Mythos des Abbé Pierre verfügt über einen wertvollen Trumpf: den Kopf des Abbé. Es ist ein schöner Kopf, der deutlich alle Zeichen des Apostolats aufweist: den gütigen Blick, den franziskanischen Haarschnitt, den Bart des Missionars, all das ergänzt durch die Lammfelljacke des Arbeiterpriesters und den Stock des Pilgers. So verbinden sich die Chiffren der Legende und der Moderne.

Der Haarschopf zum Beispiel, halb rasiert, ungekämmt und vor allem ohne Fassung, beansprucht zweifellos, eine von Kunst und Technik völlig abstrahierte Frisur zu verwirklichen, eine Art Nullzustand des Haarschnitts. Gewiß, man muß sich die Haare schneiden, aber dieser notwendige Vorgang soll zumindest keine bestimmte Existenzweise beinhalten: Wenn er schon sein muß, soll er doch nicht *etwas* sein. Der Haarschnitt des Abbé Pierre, der zwischen kurzgeschnittenem Haar (der Konvention, die unerlässlich ist, wenn man nicht auffallen will) und vernachlässigtem Haar (dem Zustand, der sich dazu eignet, seine Verachtung gegen alle sonstigen Konventionen zum Ausdruck zu bringen) deutlich ein neutrales Gleichgewicht zu bewahren strebt, entspricht so dem kapillarischen Urtyp der Heiligkeit: Der Heilige ist vor allem ein Wesen ohne festen Kontext; die Idee der Mode ist der Idee der Heiligkeit zuwider.

Komplizierter wird die Sache jedoch dadurch – ohne daß dem Abbé das klar wäre, wie man sich wünschen muß –, daß hier wie überall die Neutralität schließlich als *Zeichen* der Neutralität funktioniert, und wenn man wirklich wollte, daß sie unbemerkt bleibt, müßte alles von vorn beginnen. Der Haarschnitt im Nullzustand zeigt einfach das Franziskanertum; anfangs negativ gemeint, um nicht dem Erschei-

nungsbild der Heiligkeit zu widersprechen, geht er sehr rasch in eine superlativische Bedeutungsweise über und *verkleidet* den Abbé in den heiligen Franziskus. Daher der wachsende ikonographische Erfolg dieses Haarschnitts in den Illustrierten und im Film (in dem es dem Schauspieler Reybaz genügt, die gleiche Frisur zu tragen, um genauso auszusehen wie der Abbé).²²

Der gleiche mythologische Zirkel, was den Bart angeht: Wohl mag er ganz einfach das Attribut eines freien Mannes sein, der sich von den alltäglichen Konventionen unserer Welt gelöst hat und es ablehnt, mit dem Rasieren Zeit zu verlieren; wer im Bann der Nächstenliebe steht, mag sich mit Fug solche Geringschätzungen erlauben. Doch man kommt nicht um die Feststellung herum, daß auch der Bart des Kirchenmannes seine kleine Mythologie besitzt. Nicht jeder Priester trägt einen Bart; der Bart ist vor allem das Attribut eines Missionars oder Kapuziners, er *bedeutet* zwangsläufig Apostolat und Armut und entfernt seinen Träger ein wenig von der Weltgeistlichkeit. Die bartlosen Priester gelten als weltlicher, die bärtigen eher als Prediger; der schreckliche Frollo war rasiert, der gute Père de Foucauld bärtig;²³ hinter einem Bart ist man ein bißchen weniger seinem Bischof, der Hierarchie, der Amtskirche untertan; man erscheint freier, ein wenig als Freischärler, Einzelgänger, mit einem Wort: einfacher, genießt das Ansehen der ersten Einsiedler, verfügt über die schonungslose Aufrichtigkeit der Begründer des Mönchtums, bewahrt den Geist gegen den Buchstaben. Einen Bart tragen heißt mit derselben Gemüteseinstellung die Banlieue, das antike Britannien oder Njassaland erforschen.

Natürlich geht es nicht darum, zu erklären, wie sich dieser *Zeichenwald* über dem Abbé Pierre hat ausbreiten können (auch wenn es im Grunde ziemlich erstaunlich ist, daß sich die Eigenschaften der Güte wie Münzen transportieren lassen, Objekte eines leichten Austauschs zwischen der Realität,

dem Abbé Pierre des *Paris-Match*, und der Fiktion, dem Abbé Pierre des Films, und daß das Apostolat vom ersten Moment an fertig gerüstet ist für die große Reise der Rekonstruktionen und der Legenden). Ich frage mich nur nach dem ungeheuren Konsum solcher Zeichen durch das Publikum. Ich sehe es gelassen wegen der spektakulären Deckungsgleichheit einer Morphologie und einer Berufung; das Publikum zweifelt an der einen nicht, weil es die andere kennt; es hat keinen anderen Zugang mehr zu der Erfahrung eines missionarischen Auftrags als über die Sammlung von Gerümpel, und es gewöhnt sich daran, aus der bloßen Existenz eines Trödel ladens der Heiligkeit ein gutes Gewissen zu ziehen. Mich beunruhigt eine Gesellschaft, welche die ostentative Darstellung der Nächstenliebe so gierig konsumiert, daß sie darüber vergißt, sich die Frage nach deren Folgen, ihren Verwendungen und ihren Grenzen zu stellen. Ich frage mich dann, ob die schöne und anrührende Ikonographie des Abbé Pierre nicht ein Alibi ist, aus dem ein gut Teil der Nation ein weiteres Mal das Recht für sich ableitet, die Zeichen der Nächstenliebe ungestraft an die Stelle der Realität der Gerechtigkeit zu setzen.

Romane und Kinder

Glaukt man der Frauenzeitschrift *Elle*, die jüngst auf einem Photo siebzig Romanautorinnen versammelte, so gehören Schriftstellerinnen zu einer merkwürdigen zoologischen Gattung: Sie bekommen abwechselnd Romane und Kinder. So lesen wir beispielsweise: *Jacqueline Lenoir (zwei Töchter, ein Roman)*; *Marina Grey (ein Sohn, ein Roman)*; *Nicole Dutreil (zwei Söhne, vier Romane)* und so fort.

Was bedeutet das? Nun: Schreiben ist ein ruhmvolles, doch gewagtes Unternehmen; der Schriftsteller ist »Künstler«, man gesteht ihm ein gewisses Recht auf Bohème zu. Da er im allgemeinen die Aufgabe hat, zumindest im Frankreich von *Elle*, der Gesellschaft die Gründe für ihr gutes Gewissen zu liefern, muß man ihm seine Dienste entgelten: Man gesteht ihm stillschweigend das Recht zu, ein etwas individuelleres Leben zu führen. Doch wohlgermerkt: die Frauen sollten nicht glauben, sie könnten von diesem Pakt profitieren, ohne zunächst einmal den ewigen Statuten der Weiblichkeit unterworfen zu sein. Frauen sind auf der Welt, um den Männern Kinder zu schenken. Sie mögen schreiben, soviel sie wollen, sie mögen ihre Lage verschönern: Entscheidend ist, daß sie aus ihrer Situation nicht herauskommen; daß ihr biblisches Schicksal durch die Förderung, die sie erhalten, nicht beeinträchtigt werde; daß sie für jenes Bohèmeleben, das man mit dem Schriftsteller gewöhnlich verbindet, alsbald den Tribut ihrer Mutterschaft zahlen.

Seid also couragiert und frei, tut so, als wärt ihr ein Mann, schreibt wie er; bleibt aber, was ihr seid, lebt unter seinem Blick, kompensiert eure Romane mit Kindern; betreibt ein wenig eure Karriere, doch findet rasch in eure Stellung zurück. Ein Roman, ein Kind, ein bißchen Feminismus, ein biß-

chen Ehe; binden wir das Abenteuer der Kunst an die Eckpfeiler des Heims: Beide werden von diesem Hin und Her profitieren; in Mythen erweist sich gegenseitige Hilfe immer als fruchtbar.

So rückt zum Beispiel die Muse die bescheidene Hausarbeit ins Erhabene; zum Dank für solche Dienste verbürgt sich der Mythos der Fruchtbarkeit für die Ehrbarkeit der Muse, die ja manchmal als etwas leichtfertig gilt, und umgibt sie mit dem rührenden Dekor des Kinderzimmers. So ist alles zum Besten bestellt in der besten der Welten – der Welt von *Elle*; die Frau mag Vertrauen fassen, sie kann durchaus wie der Mann den höheren Rang des Schöpferischen erreichen. Doch der Mann mag sich rasch wieder beruhigen: Man nimmt ihm seine Frau nicht, sie wird ihrer Natur nach eine verfügbare Gebälerin bleiben. *Elle* spielt gewandt eine molièresche Szene, sagt ja nach der einen Seite und nein nach der anderen, bemüht sich eifrig, niemanden zu kränken; wie Don Juan zwischen seinen beiden Bäuerinnen sagt *Elle* zu den Frauen: Ihr seid genauso viel wert wie die Männer; und zu den Männern: Eure Frau wird immer nur eure Frau sein.

Der Mann scheint zunächst bei dieser doppelten Geburt abwesend; Kinder und Romane, so hat man den Eindruck, kommen ganz von selbst, gehören einzig der Mutter; es fehlt nicht viel, und man würde, siebzimal Werke und Bälger in der gleichen Parenthese vor Augen, zu der Überzeugung gelangen, sie seien allesamt Frucht der Einbildungskraft und des Traums, wundersame Produkte einer idealen Parthenogenese, die den Frauen gleichzeitig die balzacschen Freuden der Schöpfung und die zarten Freuden der Mutterschaft zuteil werden ließe. Wo also ist der Mann auf diesem Familienporträt? Nirgendwo und überall; er ist wie der Himmel, der Horizont, eine Autorität, die eine Situation definiert und umgrenzt. Das ist die Welt von *Elle*: Die Frauen bilden darin stets eine homogene Spezies, eine feste Körperschaft, eifersüchtig

über ihre Privilegien wachend, mehr noch verliebt in ihre Unfreiheiten. Der Mann ist nie *in* diesem Raum, die Weiblichkeit ist rein, frei, mächtig; doch der Mann füllt dessen Umgebung, übt von allen Seiten Druck aus, verleiht ihm Existenz; der Mann ist von Ewigkeit her schöpferische Abwesenheit, die des Racineschen Gottes. Diese männerlose Welt hat Bestand nur durch den Blick des Mannes; das weibliche Universum von *Elle* ist genau die Welt des *gynekeion*, des Frauengemachs im altgriechischen Haus.

Das ganze Verfahren von *Elle* zeigt diese doppelte Bewegung: Schließt die Türen des *gynekeion*, und dann, aber erst dann, läßt die Frauen darin los. Liebt, arbeitet, schreibt, seid Geschäftsfrauen oder Schriftstellerinnen, aber vergeßt nie, daß es noch den Mann gibt und daß ihr nicht so beschaffen seid wie er: Eure Ordnung ist frei unter der Bedingung, daß sie von der seinen abhängig ist; eure Freiheit ist Luxus und möglich nur, wenn ihr erst einmal die Pflichten eurer Natur anerkennt. Schreibt, wenn ihr wollt, wir werden sehr stolz darauf sein; aber vergeßt auch nicht, Kinder zu kriegen, denn das ist eure Bestimmung. Eine jesuitische Moral: Arrangiert euch irgendwie mit der Moral, die euch in eurer Lage geboten ist, aber laßt niemals ab von dem Dogma, auf dem sie beruht.

Spielsachen

Dafür, daß der französische Erwachsene im Kind ein anderes Selbst sieht, gibt es kein besseres Beispiel als das französische Spielzeug. Die üblichen Spielsachen sind im wesentlichen ein Mikrokosmos; es sind sämtlich verkleinerte Reproduktionen von Dingen aus der Erwachsenenwelt, als ob in den Augen des Publikums das Kind eigentlich nur ein kleinerer Mensch wäre, ein Homunkulus, dem man Gegenstände liefern muß, die seiner Größe entsprechen.

Erfundene Formen sind sehr selten: höchstens ein paar Baukästen, in denen der Geist der Basterei lebt, liefern Vorlagen für dynamische Formen. Ansonsten *bedeutet* das französische Spielzeug *immer etwas*, und dieses Etwas ist stets völlig vergesellschaftet, gebildet aus den Mythen oder den Techniken des modernen Erwachsenenlebens: Armee, Radio, Post, Medizin (Arztköffchen, Operationssäle für Puppen), Schule, Friseurhandwerk (Trockenhauben), Flugsport (Fallschirmspringer), Transportwesen (Züge, Citroën, Ford Vedette, Vespa, Tankstellen), Naturwissenschaft (Marsspielzeuge).

Da die französischen Spielsachen die Figuren der Erwachsenenwelt *buchstäblich* präfigurieren, bereiten sie das Kind natürlich darauf vor, sie alle als selbstverständlich zu akzeptieren, indem sie ihm, ehe es darüber nachdenkt, das Alibi einer Natur einpflanzen, die von jeher Soldaten, Postbeamte und Vespas hervorgebracht hat. Das Spielzeug liefert hier den Katalog all dessen, worüber der Erwachsene nicht in Erstaunen gerät: Krieg, Bürokratie, Gemeinheit, Marsmenschen und so fort. Übrigens ist nicht so sehr die Imitation das Zeichen der Abdankung als deren Buchstäblichkeit: Das französische Spielzeug ähnelt einem Schrumpfkopf der Jivaro, der in der

Größe eines Apfels die Falten und die Haare des Erwachsenen aufweist. Es gibt zum Beispiel urinierende Puppen; sie haben eine Speiseröhre, man gibt ihnen das Fläschchen, sie machen die Windeln naß; ganz bestimmt wird sich die Milch in ihrem Bauch demnächst in Wasser verwandeln. Auf diese Weise kann man das kleine Mädchen auf die häusliche Kausalität vorbereiten und es auf seine künftige Mutterrolle »konditionieren«. Freilich kann das Kind gegenüber diesem Universum originalgetreuer und komplizierter Objekte nur als Eigentümer, als Nutzer, niemals als Schöpfer auftreten; es erfindet die Welt nicht, es benutzt sie; man bereitet es auf Handgriffe vor, mit denen sich kein Abenteuer, kein Staunen, keine Freude verbindet. Man macht aus ihm einen kleinen speißenigen Eigentümer, der nicht einmal herausfinden muß, welche Federn die Kausalität der Erwachsenen antreiben. Man liefert sie ihm fix und fertig, es braucht sich nur zu bedienen, man gibt ihm nie etwas zum tätigen Erfahren. Der einfachste Baukasten, sofern er nicht allzu raffiniert angelegt ist, führt auf ganz anderen Wegen zur Vertrautheit mit der Welt: Das Kind erschafft keine bedeutsamen Objekte, es kommt ihm kaum darauf an, daß sie einen Erwachsenenamen haben; was es praktiziert, ist keine Benutzung, sondern eine Welterzeugung. Es schafft Formen, die laufen oder rollen, es erschafft Leben, kein Eigentum; die Objekte legen ein eigenes Verhalten an den Tag, sind keine träge und komplizierte Materie mehr in der hohlen Hand. Doch das ist eher selten: Das französische Spielzeug ist im allgemeinen ein Imitationsspielzeug, es will aus den Kindern Benutzer, nicht Schöpfer machen.

Die Verbürgerlichung des Spielzeugs läßt sich nicht nur an seinen – völlig funktionalen – Formen erkennen, sondern auch an seinem Material. Die üblichen Spielsachen sind aus einer kargen Materie, Produkte einer Chemie, nicht einer Natur. Viele sind heute aus komplizierten Pasten geformt; Kunststoff sieht ebenso plump wie hygienisch aus, mit ihm

erlischt das Angenehme, Sanfte, Menschliche der Berührung. Ein bestürzendes Zeichen ist das fortschreitende Verschwinden von Holz, ein Stoff, der wegen seiner Festigkeit und seiner Zartheit, der natürlichen Wärme bei der Berührung ideal ist. Holz behält jede Form, die man ihm gibt, vermeidet Verletzungen durch scharfe Kanten, die chemische Kälte des Metalls; wenn das Kind mit ihm hantiert und gegen es stößt, zittert und quietscht es nicht, es gibt einen satten und zugleich klaren Ton von sich; es ist eine vertraute und poetische Materie, welche die Berührung fortführt, die das Kind mit dem Baum, dem Tisch, der Diele hat. Holz verletzt nicht, geht nicht kaputt; es zerbricht nicht, sondern verschleißt; es kann lange halten, mit dem Kind leben, nach und nach die Verhältnisse zwischen dem Gegenstand und der Hand verändern; und wenn es stirbt, dann so, daß es schrumpft und nicht sich aufbläht wie jene mechanischen Spielsachen, die durch den Bruch einer überspannten Feder den Geist aufgeben. Aus Holz werden wesentliche Dinge, Gegenstände von Dauer. Doch diese Holzspielsachen gibt es kaum noch, jene vogesischen Schafställe, die in einer handwerklichen Epoche noch möglich waren. Heute ist das Spielzeug in Substanz und Farbe chemisch; schon sein Material führt in eine Zönästhesie²⁴ des Gebrauchs, nicht der Lust. Solche Spielsachen sterben übrigens sehr rasch, und sind sie einmal tot, haben sie für das Kind kein Nachleben.

Wie Paris nicht unterging

Trotz der Behinderungen und Schäden, die sie für Tausende von Parisern bedeutete, hatte die Überschwemmung vom Januar 1955 mehr von einem Fest als von einer Katastrophe. Zunächst hat sie manchen Gegenständen ein Gefühl der Fremdheit verliehen, die Wahrnehmung der Welt aufgefrischt, indem sie ungewöhnliche und trotzdem erklärliche Punkte in die Welt brachte: Man sah Autos, von denen nichts blieb als ihr Dach, verkürzte Straßenlaternen, deren Kopf allein wie eine Seerose aus dem Wasser ragte, Häuser wie Spielzeugklötzchen zerlegt, eine Katze, die tagelang auf einem Baum festsaß. All diese alltäglichen Gegenstände erschienen plötzlich von ihren Wurzeln getrennt, der Erde als ihrer eigentlichen, vernunftgemäßen Substanz beraubt. Dieser befremdliche Riß wurde zum Glück nicht magisch bedrohlich: Die Wasserfläche wirkte wie eine gelungene, aber bekannte Trickaufnahme; die Menschen hatten das Vergnügen, veränderte, aber letztlich doch »natürliche« Formen zu sehen; sie konnten sich im Geist an die Wirkung halten, ohne ängstlich und regressiv auf die Unerklärlichkeit der Ursachen zu starren. Das Hochwasser hat die alltägliche Optik verwandelt, ohne doch ins Phantastische abzugleiten; die Gegenstände waren zum Teil verborgen, aber nicht entstellt: Das Schauspiel war einzigartig, aber vernünftig.

Jeder etwas breitere Riß im Alltäglichen dient als Einfallstor für das Fest. Nun hat das Hochwasser aber nicht nur bestimmte Objekte herausgehoben und fremd werden lassen, es hat auch die Zönästhesie der Landschaft, die angestammte Organisation der Horizonte umgewälzt: Die vertrauten Linien der Fluren, die Baumvorhänge, Häuserreihen, Straßen, sogar das Flußbett, diese geometrische Stabilität, die

den Eigentumsformen so praktisch vorarbeitet, all das war ausradiert, vom Winkel zur Fläche ausgebreitet: keine Wege, keine Ufer, keine Richtungen mehr; eine flache Substanz, die nirgendwoher kommt und so die Entwicklung des Menschen unterbricht, ihn von einer vernünftigen, zweckdienlichen Nutzung der Orte entfernt.

Das verwirrendste Phänomen ist gewiß das Verschwinden des Flusses selbst. Er, die Ursache dieser ganzen Umwälzung, ist nicht mehr, das Wasser hat seine Strömung verloren. Das Flußband, diese Grundform jeder geographischen Wahrnehmung, von der Kinder mit Recht so fasziniert sind, geht von der Linie zur Fläche über; die Unebenheiten des Raumes stehen in keinem Zusammenhang mehr; die Rangunterschiede zwischen dem Fluß, der Straße, den Feldern, den Böschungen, dem offenen Gelände sind nivelliert; der Panoramablick büßt seine herrschaftliche Macht ein, die darin liegt, den Raum als Nebeneinander von Funktionen zu organisieren. Genau im Zentrum seiner optischen Reflexe liegt das Verstörende des Hochwassers, und doch ist dieses Verstörende nicht *sichtbar* bedrohlich (ich spreche von den Photos in der Presse, dem einzigen Medium, mittels dessen die Überschwemmung wirklich kollektiv konsumiert wird): Die Aneignung des Raumes ist unterbrochen, die Wahrnehmung ist verblüfft, doch insgesamt bleibt die Stimmung gelassen, friedlich, ruhig und umgänglich; der Blick gerät in den Sog einer unendlichen Verdünnung; der Bruch im alltäglich Sichtbaren ist nicht von der Art eines Tumults. Man bemerkt diese Verwandlung erst als fertige, was ihr den Schrecken nimmt.

Dieser Beruhigung des Blicks, die sich einstellt, wenn stille Flüsse über die Ufer treten und die Funktionen und *Namen* der Geländetopographie suspendieren, entspricht offensichtlich ein ganzer glücklicher Mythos des Gleitens: Die Überschwemmungsphotos versetzen stellvertretend jeden Leser in das Gefühl, zu gleiten. Daher der große Erfolg der Szenen,

in denen Boote auf den Straßen fahren; von diesen Szenen gibt es viele, Zeitungen und Leser waren ganz versessen darauf. Denn man sieht im Realen den großen mythischen und kindlichen Traum des Gehens auf dem Wasser erfüllt. Nach mehreren tausend Jahren Seefahrt ist das Schiff immer noch ein Gegenstand des Staunens geblieben; es erregt Sehnsüchte, Leidenschaften, Träume; spielende Kinder oder Arbeiter, die von der Kreuzfahrt fasziniert sind, alle sehen in ihm das eigentliche Mittel, schwerelos zu werden, die immer noch verwirrende Lösung eines Problems, das dem gesunden Menschenverstand unerklärlich ist: auf dem Wasser zu gehen. Die Überschwemmung erneuert dieses Thema, gibt ihm den reizvollen Rahmen der alltäglich vertrauten Straße: Man fährt mit dem Boot zum Krämer, der Priester erreicht seine Kirche im Kahn, eine Familie geht einkaufen im Kanu.

Zu dieser kühnen Phantasie kommt die Euphorie hinzu, das Dorf oder das Viertel neu zu erbauen, mit neuen Wegen zu erschließen, es wie einen Bühnenort zu verwenden, den Kindermythos des Baumhauses zu variieren durch den erschwerten Zugang zum Haus als Fluchtburg, die gerade durch das Wasser geschützt wird wie ein Wasserschloß oder ein venezianischer Palast. Paradoxerweise hat die Überschwemmung eine disponiblere Welt geschaffen, die mit der gleichen Genugtuung zu handhaben ist, mit der das Kind seine Spielsachen aufstellt, untersucht und daran Freude hat. Die Häuser waren nichts weiter als Klötze, die Schienen isolierte Linien, die Viehherden transportierte Massen, und das Boot, das superlativische Spielzeug des kindlichen Universums, wurde zum Modus der Besitzergreifung dieses verfügbaren, ausgebreiteten und nicht mehr verwurzelten Raumes.

Geht man von den Mythen der Empfindungen zu den Mythen der Werte über, so erweist sich die Überschwemmung erneut als gespeicherte Euphorie: Der Presse gelang es sehr leicht, eine Dynamik der Solidarität zu entfesseln und tag-

täglich das Hochwasser zu einem Ereignis zu stilisieren, das die Menschen zusammenbringt. Das liegt im wesentlichen an der *Vorhersehbarkeit* der Notsituation: Zum Beispiel hatte es etwas Anheizendes, Anstachelndes, als die Zeitungen im voraus den Tag benannten, an dem das Hochwasser seinen höchsten Pegel erreichen würde; die beinahe wissenschaftlich beglaubigte Frist, die noch bis zum Ausbruch des Übels zur Verfügung stand, konnte die Menschen zu einer zweckdienlichen Entwicklung von Mitteln zur Abhilfe zusammenführen. Es handelt sich um die gleiche geschäftige Euphorie, wie wenn die Ernte oder die Wäsche vor dem Gewitter ins Trockene gebracht oder in einem Abenteuerroman eine Zugbrücke hochgezogen werden muß, mit einem Wort, wenn es darum geht, die Natur mit der bloßen Waffe der Zeit zu bekämpfen.

Da es Paris bedrohte, konnte sich das Hochwasser sogar ein wenig in den Achtundvierziger-Mythos hüllen: Die Pariser haben »Barrikaden« errichtet, sie haben ihre Stadt mit Pflastersteinen gegen die feindliche Flut verteidigt. Getragen von einer ganzen Bilderwelt von Sperrmauer, ruhmreichem Schützengraben, Bollwerk aus Sand, das die Kinder am Strand eilig im Kampf gegen die steigende Flut errichten, war diese Art des legendären Widerstands für viele verführerisch. Sie war vornehmer als das Auspumpen von Kellern, mit dem die Zeitungen nicht viel Wirbel machen konnten, da die Concierges nicht einsahen, wozu es gut sein sollte, die abgepumpten Wassermassen in den hochwasserführenden Fluß zurückzuleiten. Eindrucksvoller war es, das Bild einer militärischen Mobilisierung zu entwickeln, den Hilfseinsatz der Armee, die Schlauchboote mit Außenbordmotor, die Rettung von »Kindern, Alten und Kranken«, die biblische Rückkehr der Herden, den ganzen Fiebereifer Noahs, der die Arche füllt. Denn die Arche ist ein glücklicher Mythos: Die Menschheit gewinnt darin Abstand von den Elementen, sammelt sich in

ihr, entwickelt das notwendige Bewußtsein ihrer Kräfte und findet gerade im Unheil den Beweis dafür, daß die Welt beherrschbar ist.

Bichon bei den Negern

Paris-Match hat uns eine Geschichte erzählt, die vieles über den kleinbürgerlichen Mythos des Negers verrät. Ein junges Lehrerehepaar hat das Land der Kannibalen erforscht, um dort Bilder zu malen; Bichon, ihr wenige Monate altes Baby, nahmen sie mit. Man ist entzückt über den Mut der Eltern und des Kindes.

Zunächst einmal ist nichts irritierender als ein Heldentum ohne Objekt. Eine Gesellschaft, welche die *Formen* ihrer Tugenden unmotiviert zu entfalten beginnt, muß in einer ernsten Lage sein. Wenn die Gefahren echt waren, die der kleine Bichon durchgemacht hat (Sturzfluten, Raubtiere, Krankheiten usw.), so war es eigentlich töricht, ihn solchen Gefahren auszusetzen, bloß um in Afrika ein bißchen zu malen und dem zweifelhaften Ehrgeiz freien Lauf zu lassen, »einen Rausch von Sonne und Licht« auf der Leinwand festzuhalten. Und noch mehr zu verurteilen ist es, diese Dummheit für eine schöne, schmückende und bewegende Kühnheit auszugeben. Man sieht, wie in diesem Fall der Mut funktioniert: als ein formaler und hohler Akt, der, je unmotivierter er ist, desto mehr Respekt eingibt. Wir befinden uns in einer Pfadfinderkultur, in welcher der Code der Gefühle und Werte von den konkreten Problemen der Solidarität und des Fortschritts völlig losgelöst ist. Es ist der alte Mythos des »Charakters«, das heißt der »Dressur«. Die Leistungen Bichons sind von der Art spektakulärer Bergbesteigungen: Es sind ethische Demonstrationen, die ihren Wert letztlich nur von der Publizität beziehen, die sie erhalten. Den sozialisierten Formen des Massensports entspricht in unserem Land häufig ein superlativischer Sport der Stars; die körperliche Anstrengung dient dabei nicht einem Erfahrungsprozeß des Menschen im Ver-

hältnis zu seiner Gruppe, sondern begründet eher eine Moral der Eitelkeit, eine Exotik der Ausdauer, eine kleine Mystik des Abenteurers, die sich nicht mehr im geringsten um ein soziales, kooperatives Verhalten kümmert.

Die Reise von Bichons Eltern in eine Gegend, deren Lage übrigens sehr unbestimmt bleibt und die vornehmlich als Land der Roten Neger bezeichnet wird – eher ein literarischer Ort, dessen reale Eigenschaften blaß bleiben, ohne daß man es ihm ansähe, dessen legendärer Name jedoch bereits eine furchterregende Doppeldeutigkeit beinhaltet zwischen der Farbe ihrer Haut und dem menschlichen Blut, das man dort angeblich trinkt –, diese Reise wird uns im Vokabular einer Eroberung dargestellt: Man zieht gewiß nicht bewaffnet, aber doch »mit Palette und Pinsel in der Hand« los, als handelte es sich um eine Jagd oder eine kriegerische Expedition, die unter kargen materiellen Bedingungen unternommen wird (die Helden sind immer arm, unsere bürokratische Gesellschaft hat für pompöse Aufbrüche nicht viel übrig), doch mit viel Mut – eine Expedition von großartiger (oder grotesker) Überflüssigkeit. Der junge Held selbst spielt Parzival, er setzt seine blonden Haare, seine Unschuld, seine Locken und sein Lächeln gegen die infernalische Welt der schwarzen und roten Häute, der Hautritzungen und gräßlichen Masken. Natürlich ist es die weiße Sanftmut, die den Sieg davonträgt: Bichon macht sich die »Menschenfresser« unterwürfig und wird ihr Idol (die Weißen sind also eindeutig zu Göttern bestimmt). Bichon ist ein braver kleiner Franzose, er besänftigt und unterwirft die Wilden, ohne auf Widerstand zu stoßen: Statt mit zwei Jahren durch den Bois de Boulogne zu tollen, dient er bereits seinem Vaterland, genau wie sein Papa, der – man erfährt nicht genau, warum – das Leben eines Trupps von Meharisten²⁵ teilt und »die Plünderer« im Busch verfolgt.

Man ahnt bereits, welches Bild des Negers sich hinter diesem kleinen, durchaus spannenden Roman abzeichnet: Zu-

nächst macht der Neger angst, er ist Kannibale; und wenn man Bichon heldenhaft findet, dann weil er tatsächlich Gefahr läuft, verspeist zu werden. Ohne die stille Präsenz dieses Risikos verlöre die Geschichte ihre ganze Schockwirkung, der Leser hätte keine Angst; es kommt zu zahlreichen Situationen, in denen das weiße Kind, alleingelassen und arglos, einem Kreis potentiell bedrohlicher Schwarzer ausgesetzt ist (das einzige völlig beruhigende Bild des Negers ist das des *Boy*, des domestizierten Barbaren, gepaart übrigens mit jenem anderen Gemeinplatz aller guten Geschichten aus Afrika: dem diebischen *Boy*, der mit den Sachen seines Herrn verschwindet). Bei jedem Bild schaudert man bei dem Gedanken daran, was alles hätte passieren können: Es wird nie präzisiert, die Erzählung ist »objektiv«, doch tatsächlich beruht sie auf dem pathetischen Zusammenspiel von weißem Fleisch und schwarzer Haut, Unschuld und Grausamkeit, Spiritualität und Magie. Die Schöne legt das Biest in Ketten, Daniel läßt sich von den Löwen lecken, die Zivilisation der Seele unterwirft die Barbarei des Instinkts.

Die eigentliche Raffiniertheit der Operation Bichon besteht darin, die Welt der Neger durch die Augen des weißen Kindes zu zeigen: Alles sieht darin nach *Kasperltheater* aus. Da sich nun diese Reduktion genau mit dem Bild deckt, das sich der gesunde Menschenverstand von den exotischen Künsten und Sitten macht, sieht sich der Leser von *Paris-Match* in seiner infantilen Betrachtungsweise bestätigt, noch etwas behaglicher eingerichtet in jener Unfähigkeit, sich den anderen vorzustellen, auf die ich schon im Zusammenhang mit den kleinbürgerlichen Mythen hingewiesen habe. Im Grunde hat der Neger kein vollwertiges, autonomes Leben: Er ist ein bizarres Objekt, dem nicht mehr als eine parasitäre Funktion zukommt, nämlich durch seine vage bedrohliche Seltsamkeit, den Weißen zur Unterhaltung zu dienen: Afrika ist ein Kasperltheater, das ein bißchen gefährlich ist.

Hält man sich nun vor dem Hintergrund dieser allgemein verbreiteten Bildwelt (*Paris-Match*: etwa eineinhalb Millionen Leser) die Bemühungen der Ethnologen vor Augen, »den Neger« zu entmystifizieren, denkt man daran, mit welchen Vorbehalten sie seit langem so zweideutige Begriffe wie »Primitive« oder »archaische Kulturen« verwenden und mit welcher intellektuellen Redlichkeit Männer wie Mauss, Lévi-Strauss oder Leroi-Gourhan sich mit alten, versteckt rassistischen Termini auseinandersetzen, wird man eine unserer hemmendsten Fesseln besser begreifen: die unerträgliche Scheidung zwischen Erkenntnis und Mythologie. Die Wissenschaft schreitet rasch und geradlinig auf ihrem Weg voran; doch die kollektiven Vorstellungen kommen nicht nach, bleiben um Jahrhunderte zurück, werden von der Macht, der großen Presse und den Werten der Ordnung im Irrtum festgehalten.

Wir leben immer noch – man muß es ständig wiederholen – in einer Mentalität aus der Zeit vor Voltaire. Denn wenn man in der Epoche Montesquieus oder Voltaires die Perser oder die Huronen wundersam fand, so räumte man ihnen wenigstens das Privileg der Arglosigkeit ein. Voltaire würde heute die Abenteuer Bichons nicht so schreiben wie *Paris-Match*: Er würde sich eher irgendeinen kannibalischen (oder koreanischen) Bichon vorstellen, der sich mit dem napalmisierten »Kasperltheater« des Abendlands herumschlägt.

Ein sympathischer Arbeiter

Der Film *Sur les quais* von Kazan²⁶ ist ein gutes Beispiel für eine Mystifikation. Es geht bekanntlich um einen gutaussiehenden, gleichgültigen und etwas brutalen Hafenarbeiter (Marlon Brando), dessen allmählich wachsendes politisches Bewußtsein sich der Liebe und der Kirche verdankt (letztere repräsentiert durch einen Vollblutpriester Spellmanschen Typs²⁷). Da diese Bewußtwerdung mit der Beseitigung einer betrügerischen und unredlichen Gewerkschaft einhergeht und die Hafenarbeiter zum Widerstand gegen einige ihrer Ausbeuter zu veranlassen scheint, hat sich mancher gefragt, ob wir es hier nicht mit einem mutigen, einem »linken« Film zu tun haben, der dem amerikanischen Publikum die Probleme der Arbeiterschaft vor Augen führen soll.

In Wirklichkeit wird uns wieder einmal jenes Wahrheitsserum verabreicht, dessen hochmoderne Wirkungsweise ich schon an anderen amerikanischen Filmen nachgewiesen habe: Man projiziert die Ausbeutungsfunktion des Großunternehmertums auf eine kleine Gruppe von Gangstern und lenkt mit dem Eingeständnis dieses kleinen Makels, mit dem starren Blick auf diese häßliche, aber harmlose Pustel, vom eigentlichen Übel ab. Man scheut sich, es beim Namen zu nennen, man exorziert es.

Trotzdem braucht man die »Rollen« des Films von Kazan nur objektiv zu beschreiben, um seine mystifizierende Kraft zu erweisen: Das Proletariat besteht hier aus einer Gruppe willenloser Wesen, die unter einer Knechtschaft den Rücken beugt, die sie sehr wohl erkennt, ohne daß sie den Mut zur Auflehnung hätte; der (kapitalistische) Staat deckt sich mit der absoluten Gerechtigkeit, seine Justiz bietet die einzig mögliche Rettung vor Verbrechen und Ausbeutung: Wenn

der Arbeiter den Weg zum Staat, zu seiner Polizei und seinen Untersuchungskommissionen findet, ist er gerettet. Was die Kirche betrifft, so ist sie hinter der Fassade ostentativer Modernität nichts weiter als eine vermittelnde Kraft zwischen dem elementaren Elend des Arbeiters und der väterlichen Macht des Unternehmer-Staats. Am Schluß beruhigt sich dieser kleine Gerechtigkeits- und Bewußtseinsjuckreiz übrigens wieder sehr rasch und verschwindet in der großen Stabilität einer gütigen Ordnung, in der die Arbeiter arbeiten, die Unternehmer die Arme verschränken und die Priester den einen wie den anderen in ihren rechtmäßigen Funktionen den Segen erteilen.

Verräterisch ist übrigens der Schluß des Films, gerade der Moment, in dem viele eine listige Bestätigung für Kazans fortschrittliches Denken zu erkennen glaubten: In der letzten Sequenz sieht man, wie sich Brando mit übermenschlicher Anstrengung dazu durchringt, sich dem Unternehmer, der ihn erwartet, als guter, gewissenhafter Arbeiter zu präsentieren. Nun ist dieser Unternehmer deutlich als Karikatur gezeichnet. Man hat gesagt: Seht, wie pffiffig Kazan die Kapitalisten lächerlich macht.

Wann, wenn nicht jetzt, wäre der Moment erreicht, die Brechtsche Methode der Entmystifizierung anzuwenden und die Konsequenzen der Anhänglichkeit zu untersuchen, mit der wir seit Beginn des Films der Hauptfigur folgen? Es ist klar, daß Brando für uns ein positiver Held ist, an den trotz seiner Fehler die Menge ihr Herz hängt, entsprechend jenem Phänomen der Einfühlung, ohne die man gewöhnlich kein Schauspiel sehen will. Wenn dieser Held, der dadurch, daß er sein Gewissen und seinen Mut wiederfand, noch an Größe gewonnen hat und nun, verletzt, am Ende seiner Kräfte und doch zäh, auf den Patron zugeht, der ihm Arbeit geben wird, so fühlen wir uns ganz und gar einig mit ihm, wir identifizieren uns vollständig und gedankenlos mit diesem neuen Chri-

stus, machen rückhaltlos sein Martyrium zu dem unseren. Doch in Wirklichkeit führt diese schmerzhafteste Himmelfahrt Brandos zur duldsamen Anerkennung der ewigen Herrschaft des Unternehmertums: Worauf man uns trotz all der Karikaturen einstimmt, ist die *Wiedereingliederung in die bestehende Ordnung*; zusammen mit Brando, mit den Hafenarbeitern, mit allen Arbeitern Amerikas geben wir uns in einem Gefühl des Sieges und der Erleichterung wieder in die Hand eines Unternehmertums, dessen schwachsinniges Erscheinungsbild folgenlos bleibt: Längst sind wir geködert, gefangen in einer Schicksalsgemeinschaft mit diesem Hafenarbeiter, der den Sinn der Gerechtigkeit in der Gesellschaft nur wiederfindet, um dem amerikanischen Kapital damit aufopfernd Ehre zu erweisen.

Wie man sieht, ist es der *empfindsame* Charakter dieser Szene, der sie objektiv zu einer mystifizierenden Episode werden läßt. Darauf dressiert, Brando von Anfang an zu lieben, können wir ihn in keiner Phase mehr kritisieren, nicht einmal seine objektive Dummheit zur Kenntnis nehmen. Gerade gegen die Gefahr solcher Mechanismen hat Brecht bekanntlich seine Methode der Rollendistanzierung vorgeschlagen. Brecht hätte von Brando verlangt, seine Naivität zu *zeigen*, uns begreifen zu lassen, daß trotz aller Sympathie, die wir angesichts seines Unglücks mit ihm haben mögen, es noch wichtiger ist, dessen Ursachen und dessen Heilmittel zu erkennen. Man kann Kazans Irrtum auf eine Formel bringen, wenn man sagt: Es wäre wichtiger gewesen, den Zuschauer weniger über den Kapitalisten als über Brando selbst urteilen zu lassen. Denn von der Revolte der Opfer ist viel mehr zu erwarten als von der Karikatur ihrer Henker.

Das Gesicht der Garbo

Die Garbo gehört noch in jene Phase des Kinos, in der die Aufnahme des menschlichen Gesichts die Massen in die größte Verwirrung stürzte, in der man sich buchstäblich im Bild eines Menschen verlor wie in einem Zaubertrank, in der das Gesicht gleichsam einen absoluten Zustand des Fleisches bildete, den man nicht erreichen und von dem man sich nicht lösen konnte. Einige Jahre zuvor löste das Gesicht Valentinos Selbstmorde aus; auch das der Garbo gehört in dieses Reich der höfischen Liebe, in dem das Fleisch mystische Empfindungen der Verdammnis weckt.

Dieses Gesicht ist gewiß ein bewundernswertes Objekt; in *Reine Christine*, einem Film, der in den letzten Jahren wieder in Paris zu sehen war,²⁸ ist die schneeweiße Schminke dick wie eine Maske aufgetragen; es ist kein geschminktes, sondern ein gipsernes Gesicht, geschützt durch die Fläche der Farbe, nicht durch ihre Linien; in diesem zarten und zugleich dichten Schnee sind einzig die Augen – schwarz wie ein seltsames Fruchtfleisch, keineswegs ausdrucksvoll – zwei etwas zitternde Druckstellen. Noch in seiner äußersten Schönheit ähnelt dieses nicht gemalte, sondern eher aus dem Glatten und dem Mürben geformte, das heißt vollkommene und vergängliche Gesicht dem mehligem Gesicht Chaplins, seinen Augen einer düsteren Pflanze, seinem Totemgesicht.

Nun enthält die Versuchung der totalen Maske (etwa der antiken Maske) vielleicht weniger das Thema des Geheimnisses (wie im Falle der italienischen Halbmasken) als das eines Urbilds des menschlichen Gesichts. Die Garbo zeigte gleichsam eine platonische Idee der menschlichen Kreatur, und das erklärt, warum dieses Gesicht beinahe desexualisiert ist, ohne daß sein Geschlecht zweifelhaft bliebe. Gewiß begünstigt der

Film (in dem die Königin Christine abwechselnd Frau und junger Page ist) diese Ungeschiedenheit; doch die Garbo führt keine Travestie vor; sie ist stets sie selbst, trägt ohne Verstellung unter ihrer Krone oder ihren großen, tief heruntergezogenen Filzhüten dasselbe Gesicht aus Schnee und Einsamkeit. Ihr Beiname *die Göttliche* richtete sich gewiß weniger auf ein Höchstmaß von Schönheit als auf die Essenz ihrer körperlichen Person, die von einem Himmel herabgestiegen war, in dem die Dinge die Form vollendeter Klarheit besitzen. Sie selbst wußte es: Wie viele Schauspielerinnen waren bereit, die Menge an der beunruhigenden Reifung ihrer Schönheit teilzunehmen zu lassen. Sie hingegen nicht: Die Essenz durfte nicht verwittern, ihr Gesicht durfte nie eine andere Realität als die ihrer mehr noch vergeistigten als plastischen Vollkommenheit besitzen. Diese Essenz hat sich allmählich getrübt, hat sich nach und nach hinter Brillen, Kapuzen und Exilen verborgen, aber niemals gewandelt.

Dennoch tritt in diesem vergöttlichten Gesicht etwas hervor, das noch ausgeprägter ist als eine Maske: eine Art willentliche, also menschliche Beziehung zwischen der Krümmung der Nasenflügel und dem Bogen der Augenbrauen, ein seltener, individueller Zusammenhang zwischen zwei Bereichen des Gesichts. Die Maske ist nur eine Reihung von Linien, das Gesicht hingegen ist vor allem die Wiederholung eines Themas. Das Gesicht der Garbo stellt jenen flüchtigen Augenblick dar, in dem das Kino einer essentiellen Schönheit eine existentielle Schönheit entnimmt, in dem der Archetyp in die Faszination vergänglicher Gesichter umzuschlagen beginnt, in dem die Klarheit der Essenzen des Fleisches einer Lyrik der Frau weicht.

Als Moment des Übergangs versöhnt das Gesicht der Garbo zwei ikonographische Epochen, es gewährleistet den Übergang vom Schrecken zum Charme. Heute stehen wir bekanntlich am anderen Ende dieser Entwicklung: Das Ge-

sicht Audrey Hepburns zum Beispiel ist individualisiert, nicht nur wegen ihrer besonderen Thematik (Kindfrau, Katzenfrau), sondern auch durch ihre Person, durch die fast einmalige Spezifikation ihres Gesichts, das nichts Essentielles mehr hat, sondern aus der unendlichen Vielfalt morphologischer Funktionen besteht. Als Sprache betrachtet, war die Einzigartigkeit der Garbo begrifflich, die Audrey Hepburns ist substantiell. Das Gesicht der Garbo ist Idee, das der Hepburn Ereignis.

Gewalt und Lässigkeit

In den Filmen der Schwarzen Serie sind wir jetzt bei einer regelrechten Gestik der Lässigkeit angelangt: Flotte Miezen mit weichen Lippen lassen Rauchringe aufsteigen, während die Männer sie bestürmen; ein olympisches Fingerschnipsen gibt das klare und knappe Signal für eine Gewehrsalve; die Braut des Bandenchefs strickt friedlich inmitten brenzligster Situationen. *Grisbi*²⁹ hatte diese lässige Gestik bereits institutionalisiert, indem er sie im französischen Alltag verankerte.

Die Welt der Gangster ist vor allem eine Welt der Kaltblütigkeit. Dinge, die in der gewöhnlichen Philosophie immer noch als beachtenswert gelten, wie der Tod eines Menschen, werden auf eine Andeutung reduziert, in der Größenordnung eines gestischen Atoms dargestellt: ein Körnchen in der lautlosen Bewegung eines Fadenkreuzes, ein Fingerschnipsen, und am anderen Ende des Wahrnehmungsfeldes sackt ein Mann zusammen nach derselben Bewegungskonvention. Diese Welt der Litotes, die stets als eiskalte Verspottung des Melodrams konstruiert wird, ist bekanntlich auch das letzte Universum des Märchens. Die Winzigkeit der entscheidenden Geste hat eine lange mythologische Tradition seit dem *numen* der antiken Götter, die mit einem Kopfnicken das Schicksal der Menschen wenden konnten, bis hin zum Schlag mit dem Zauberstab der Fee oder des Magiers. Die Feuerwaffe hatte den Tod auf Distanz gebracht, doch auf so ersichtlich rationale Weise, daß die Geste größerer Raffinesse bedurfte, um erneut die Präsenz des Schicksals zu demonstrieren. Genau das ist die Lässigkeit unserer Gangster: Überrest einer tragischen Bewegung, der es gelingt, Geste und Handlung auf kleinstem Raum zu verschmelzen.

Ich möchte erneut die semantische Präzision dieser Welt betonen, die intellektuelle (und nicht nur emotionale) Struktur des Schauspiels. Das plötzliche Hervorziehen des Colts aus dem Jackett in einer makellosen Parabel *bedeutet* nicht etwa den Tod, denn seit langem zeigt diese Geste an, daß es sich um eine bloße Drohung handelt, deren Wirkung auf wundersame Weise umkehrbar ist: Das Erscheinen des Revolvers hat hier keinen tragischen, sondern nur kognitiven Wert; er bedeutet das Auftreten einer neuen Peripetie, die Geste ist argumentativ, nicht eigentlich erschreckend. Sie entspricht einer Kehre des Rasonnements in einem Stück von Marivaux; das Blatt wendet sich, was eben noch siegreich errungen war, ist mit einem Schlag verloren. Das Ballett der Revolver macht die Zeit labiler, verleiht ihr im Gang der Erzählung Möglichkeiten des Rückschlags, der Rückkehr auf den Ausgangspunkt, wie beim Gänsespiel.³⁰ Der Colt ist Sprache, er dient dazu, das Leben unter Druck zu halten, die Geschlossenheit der Zeit zu umgehen; er ist *logos*, nicht *praxis*.

Die lässige Geste des Gangsters hat dagegen die ganze konzentrierte Macht einer Unterbrechung; ohne Eifer, rasch ihrem unfehlbaren Schlußpunkt zueilend, zerschneidet sie die Zeit und verwirrt die Rhetorik. Die ganze Lässigkeit bekräftigt, daß einzig das Schweigen effizient ist: stricken, rauchen, den Finger heben, solche Operationen legen den Gedanken nahe, daß das wahre Leben im Schweigen liegt und daß die Handlung absolute Gewalt über die Zeit hat. So erhält der Zuschauer die Illusion der Gewißheit einer Welt, die sich nur unter dem Druck der Handlungen, nie unter dem der Worte verändert. Wenn der Gangster spricht, dann in Bildern, die Sprache ist für ihn nur Poesie, das Wort hat in ihm keinerlei welterschaffende Funktion: Sprechen ist seine Art, müßig zu sein und es zu zeigen. Es gibt ein essentielles Universum, dasjenige der gutgeölten Gesten, die immer an einem bestimmten und vorhersehbaren Punkt abbrechen, gleichsam

die Summe der reinen Effizienz; und darüber hinaus ein paar Argot-Girlanden, gleichsam der unnütze (und also aristokratische) Luxus einer Ökonomie, deren einziger Tauschwert die Geste ist.

Doch um zu bezeichnen, daß sie mit der Handlung zusammenfällt, muß sich von dieser Geste jede Emphase abschleifen, muß sie abmagern bis an die Schwelle der Unsichtbarkeit; sie darf nur noch die Dicke einer Verbindung zwischen Ursache und Wirkung haben. Die Lässigkeit ist hier das raffinierteste Zeichen der Effizienz. Jeder findet darin die Idealität einer Welt, die der reinen menschlichen Gestik bedingungslos unterliegt und sich von den Hindernissen der Sprache nicht mehr aufhalten läßt: Gangster und Götter sprechen nicht, sie nicken kurz, und alles geschieht.

Wein und Milch

Die französische Nation empfindet den Wein als ihr ureigenstes Gut, ebenso wie ihre dreihundertsechzig Käsesorten und ihre Kultur. Wein ist der Trank einer Totemgruppe, analog der Milch der holländischen Kuh oder dem zeremoniellen Tee der englischen Königsfamilie. Bachelard hat am Ende seines Essays über die Träumereien des Willens³¹ die Psychoanalyse dieser flüssigen Substanz bereits vorgelegt und gezeigt, daß der Wein das Konzentrat von Sonne und Erde darstellt, daß sein Grundzustand nicht das Flüssige, sondern das Trockene ist und daß daher das Wasser diejenige Substanz ist, die in schärfstem Gegensatz zu ihm steht.

In Wahrheit dient der Wein, wie jedes lebende Totem, als Grundlage einer vielgestaltigen Mythologie, die sich um Widersprüche nicht schert. Zum Beispiel gilt er – als galvanische Substanz – stets als wirksamer Durstlöcher; Durst ist zumindest das vornehmste Alibi für seinen Konsum («Hitze macht durstig»). In seiner roten Erscheinungsform hat er als uralte Hypostase das dickflüssige und lebenswichtige Blut. Doch in Wirklichkeit kommt es auf seine humorale Beschaffenheit kaum an; Wein ist vor allem eine Substanz der Verwandlung, die Situationen und Zustände umzukehren und den Dingen ihr Gegenteil zu entziehen vermag, zum Beispiel aus dem Schwächling einen Starken, aus dem Stillen einen Schwätzer machen kann; daher sein altes alchemistisches Erbe, seine philosophische Kraft zur Transmutation oder zur Schöpfung *ex nihilo*.

Insofern er seinem Wesen nach eine Funktion ist, deren Stellen unterschiedlich besetzt werden können, scheint er formative Kräfte zu besitzen: Er kann als Alibi für den Traum wie auch für die Wirklichkeit dienen, je nachdem, wer den

Mythos verwendet. Den Arbeiter befähigt er, erleichtert ihm die schöpferische Erfüllung der Aufgabe (»mit Leib und Seele bei der Sache«). Für den Intellektuellen hat er die umgekehrte Funktion: das »Gläschen Weißwein« oder der »Beaujolais« des Schriftstellers sollen ihn von der allzu nahe liegenden Welt der Cocktails und Edelgetränke fernhalten (der einzigen, die der Snobismus ihm mit Vorliebe anbietet); der Wein befreit ihn von Mythen, löst ihn von seiner Intellektualität, gleicht ihn dem Proletarier an; durch den Wein nähert sich der Schriftsteller einer natürlichen Virilität und glaubt so dem Fluch zu entgehen, mit dem einhundertfünfzig Jahre Romantik bis heute die reine Gehirntätigkeit beladen haben (zu den charakteristischen Mythen des modernen Intellektuellen gehört bekanntlich die zwanghafte Vorstellung, sie hätten »es nötig«).

Das Besondere aber in Frankreich ist, daß diese Verwandlungskraft des Weins nie offen als Ziel eingestanden wird: Andere Länder trinken, um sich zu betrinken, und jeder gibt es zu; in Frankreich ist der Rausch eine Folge, doch keine beabsichtigte. Trinken wird als Erweiterung eines Vergnügens empfunden, nicht als notwendige Ursache einer gesuchten Wirkung. Der Wein ist nicht nur Zaubertrank; Wein trinken ist zudem eine Handlung in Muße, die sich über eine Dauer erstreckt. Die *Geste* hat hier einen dekorativen Wert; die Macht des Weins ist nie von seinen Existenzweisen getrennt (im Gegensatz etwa zum Whisky, der um seines Rausches willen getrunken wird – »höchst wohltuend, mit den geringsten unangenehmen Folgen« – und den man mehrmals hinunterstürzt, so daß sich das Trinken auf einen Kausalakt beschränkt).

All das ist bekannt und tausendmal in der Folklore, in Sprichworten, Unterhaltungen und in der Literatur gesagt worden. Doch gerade dieser allgemeine Konsens schließt einen Konformismus ein: Der Glaube an den Wein ist kollekti-

ve Pflicht; ein Franzose, der sich gegenüber dem Mythos des Weins reserviert zeigte, geriete in zwar nebensächliche, doch sehr konkrete Anpassungsschwierigkeiten, deren erste darin bestünde, daß er sich dazu erklären müßte. Das Prinzip des Universalismus zeigt hier seine volle Wirkung in dem Sinne, daß die französische Gesellschaft jemanden, der nicht an den Wein glaubt, krank, behindert oder lasterhaft *nennt*: Sie *begreift* ihn nicht (intellektuell), sie *begreift* ihn nicht (räumlich) *in sich*. Dem Weintrinker hingegen ist das Zeugnis der Wohlangepaßtheit gewiß: Zu trinken *wissen* ist eine nationale Technik, die den Franzosen auszeichnet und zugleich seine Leistungsfähigkeit, seine Selbstbeherrschung und seine Geselligkeit beweist. Auf dem Wein gründet also eine kollektive Moral, in der sich alles zum Guten wendet: Wohl sind mit dem Wein Exzesse, Unglücksfälle und Verbrechen möglich, doch niemals Bosheit, Heimtücke oder Gemeinheit; das Böse, das er wecken kann, ist schicksalhaft, fällt also nicht unter Schuld und Strafe; es ist ein theatralisches, kein Charakterübel.

Der Wein ist sozial anerkannt, er fördert Geselligkeit und Gesellschaft, da er nicht nur eine Moral, sondern auch ein Dekor begründet; er schmückt die kleinsten Zeremonien des französischen Alltags, vom Imbiß (ein Glas Rotwein, Camembert) bis zum Fest, von der Unterhaltung im Bistro bis zur Tischrede auf einem Bankett. Er verbessert das Klima, welcher Art es auch sei, er verbündet sich, wenn es kalt ist, mit all den Mythen des Erwärmens und an heißen Tagen mit all den Bildern des Schattens, der Frische und des Aromas. Keine Situation physischer Einschränkung (durch Temperatur, Hunger, Langeweile, Gefangenschaft, Heimweh), die nicht vom Wein träumen ließe. Als Grundsubstanz vermag er, in Verbindung mit anderen alimentären Figuren, alle Lebensräume und -phasen des Franzosen abzudecken. Sobald man irgendein Detail des Alltags berührt, wirkt das Fehlen

des Weins schockierend, als etwas Fremdartiges: Als René Coty sich zu Beginn seiner Amtszeit in privater Umgebung photographieren ließ und auf dem Tisch offenbar eine Flasche Dumesnil statt des üblichen Liters Rotwein stand,³² geriet die ganze Nation in Aufruhr; die Vorstellung war ebenso unerträglich wie ein unverheirateter König. Der Wein gehört hierzulande zur Staatsräson.

Bachelard hatte gewiß recht, das Wasser in Gegensatz zum Wein zu stellen; mythisch trifft das zu, soziologisch, wenigstens heutzutage, weniger; ökonomische oder historische Umstände haben diese Rolle auf die Milch übertragen. Sie ist jetzt der eigentliche Gegen-Wein: nicht nur wegen der Aufrufe von Mendès-France (der in seinem Verhalten bewußt Mythologie einsetzt: Milchtrinken am Rednerpult entspricht dem Spinat Mathurins³³), sondern auch weil die Milch in der großen Morphologie der Substanzen durch ihre molekulare Dichte, ihre cremige und also lindernde Beschaffenheit im Gegensatz zum Feuer steht: Der Wein ist einschneidend, chirurgisch, er verwandelt und entbindet; die Milch ist kosmetisch, sie bindet, bedeckt, stellt wieder her. Außerdem ist ihre Reinheit, in Verbindung mit der kindlichen Unschuld, ein Zeichen von Kraft, Zeichen einer unverzerrten, ungehemmten, vielmehr ruhigen, makellosen, durchsichtigen Kraft in voller Harmonie mit der Wirklichkeit. Einige amerikanische Filme, in denen der harte und reine Held ein Glas Milch nicht verschmäht, ehe er seinen rächenden Colt zieht, haben die Entstehung dieses neuen parzivalschen Mythos vorbereitet. Noch heute trinkt man in Pariser Kreisen harter Männer oder Schlägertypen eine merkwürdige, aus Amerika stammende Milchgrenadine. Dennoch bleibt Milch eine exotische Substanz; das Nationalgetränk ist der Wein.

Die Mythologie des Weins kann uns übrigens die habituelle Mehrdeutigkeit unseres Alltags verständlich machen. Denn während der Wein eine schöne und gute Substanz ist, trifft

es doch nicht weniger zu, daß seine Produktion erheblichen Anteil am französischen Kapitalismus hat, von der privaten Schnapsbrennerei bis zum Weinbau der großen algerischen Siedler, die dem Moslem auf dem Boden, den man ihm weggenommen hat, eine Kultur aufzwingen, mit der er nichts zu tun hat, er, dem es an Brot fehlt. So gibt es sehr liebenswerte Mythen, die dennoch nicht unschuldig sind. Und das Eigentümliche unserer heutigen Entfremdung liegt genau darin, daß der Wein keine ganz und gar glückliche Substanz sein kann, es sei denn, man sähe leichthin darüber hinweg, daß er auch das Produkt von Ausbeutung ist.

Beefsteak und Pommes frites

Das Beefsteak gehört zur selben Blutmythologie wie der Wein. Es ist das Herz des Fleisches, es ist das Fleisch im Reinzustand, und wer davon ißt, nimmt Stierkräfte an. Ganz offensichtlich gewinnt das Beefsteak sein Prestige daraus, daß es fast roh ist: Das Blut ist sichtbar, natürlich, dicht, fest und schneidbar zugleich; man kann sich das antike Ambrosia gut als eine solche schwere Materie vorstellen, die unter den Zähnen nachgibt, jedoch gleichzeitig spüren läßt, wie sie ihre ursprüngliche Kraft und Wandlungsfähigkeit direkt ins menschliche Blut ausschüttet. Das Blutige ist der Daseinsgrund, die Rechtfertigung des Beefsteaks: Die Stufen des Bratens werden nicht in kalorischen Einheiten angegeben, sondern in Bildern des Blutes: Das Beefsteak ist *saignant* (und erinnert an den arteriellen Blutstrom des abgestochenen Tieres) oder *bleu* (und verweist auf den schweren Blutschwall der Venen, der hier durch das Violett, die höchste Steigerung von Rot, angezeigt wird). Daß das Fleisch gebraten ist, sei's auch nur vorsichtig, darf nicht offen ausgesprochen werden; für diesen widernatürlichen Zustand bedarf es eines Euphemismus: Man sagt, das Beefsteak sei *à point*, wobei dieses »genau richtig« eigentlich mehr eine Grenze denn eine Vollkommenheit angibt.

Das Essen eines blutigen Beefsteaks ist also zugleich ein natürlicher und ein moralischer Akt. Sämtliche Temperamente kommen dabei offenbar auf ihre Kosten; die Sanguiniker finden darin, was ihnen gleicht, und die Nervösen und Phlegmatiker, was ihnen fehlt. Und ebenso wie der Wein für nicht wenige Intellektuelle zu einer vermittelnden Substanz wird, die sie zur Urkraft der Natur zurückführt, wird ihnen auch das Beefsteak zu einem erlösenden Nahrungsmittel, mit dem sie ihre Intellektualität trivialisieren und, dank dem Blut

und dem weichen Fleisch, die sterile Dürre bannen, die man ihnen fortwährend zum Vorwurf macht. Der Siegeszug des Beefsteak-Tatars zum Beispiel ist eine exorzistische Operation gegen die romantische Verknüpfung von Sensibilität und Kränklichkeit; in dieser Zubereitung sind sämtliche Keimzustände der Materie enthalten: der blutige Brei und das Schleimige des Eigelbs, ein ganzes Konzert weicher und lebendiger Substanzen, eine hochbedeutsame Sammlung von Bildern des Vorgeburtlichen.

Ebenso wie der Wein ist das Beefsteak in Frankreich ein Grundnahrungsmittel, dessen nationale Bedeutung noch größer ist als seine soziale. Es kommt in allen Szenerien des alimentären Lebens vor: dünn, von Eidotter umgeben, zäh wie Leder in den billigen Restaurants; dick und saftig in den spezialisierten Bistros; würfelförmig, innen saftig, unter einer leicht karbonisierten Kruste in der Haute Cuisine. Es hat an allen Essensrhythmen teil, an der behaglichen bürgerlichen Mahlzeit wie am kargen Imbiß des Junggesellen. Es ist ebenso rasch zubereitet wie nahrhaft und erzielt das bestmögliche Verhältnis zwischen Ersparnis und Effizienz, Mythologie und Anpassungsfähigkeit seines Konsums.

Außerdem ist es ein französisches Gut (allerdings heute bedroht durch die Invasion der amerikanischen Steaks). Wie beim Wein gibt es keine Einschränkung des Nahrungsangebots, die den Franzosen nicht vom Beefsteak träumen ließe. Kaum ist er im Ausland, macht sich die Sehnsucht danach bemerkbar; hier wird dem Beefsteak als weiteres Merkmal Eleganz zugeschrieben, denn entgegen der vermeintlichen Kompliziertheit der exotischen Küche gilt es als eine Nahrung, die köstlichen Geschmack mit Einfachheit verbindet. Als Nationalspeise folgt es dem Kurs der patriotischen Werte: Es beflügelt sie in Kriegszeiten, es ist Fleisch vom Fleische des französischen Soldaten, das unveräußerliche Gut, das nur durch Verrat an den Feind übergehen kann. In einem alten

Film (*Deuxième Bureau contre Kommandantur*)³⁴ bietet die Haushälterin des patriotischen Pfarrers dem deutschen Spion – getarnt als Mitglied des französischen Untergrunds – etwas zu essen an: »Ach, Sie sind es, Laurent! Ich werde Ihnen ein Stück von meinem Beefsteak geben.« Und dann, als der Spion enttarnt ist: »Und ich, ich habe ihm etwas von meinem Beefsteak gegeben!« Schlimmster Vertrauensmißbrauch.

Da sie gewöhnlich zusammen auftreten, läßt das Beefsteak die Pommes frites an seinem nationalen Glanz teilhaben: Pommes frites sind Sehnsuchtsobjekte und patriotisch wie das Beefsteak. *Paris-Match* hat uns berichtet, daß nach dem Waffenstillstand in Indochina »General de Castries zu seiner ersten Mahlzeit nach Pommes frites verlangte.«³⁵ Und als der Vorsitzende des Veteranenverbandes der Indochina-Kämpfer diese Meldung später kommentierte, fügte er hinzu: »Man hat die Geste von General de Castries nicht immer richtig verstanden, als er zu seiner ersten Mahlzeit nach Pommes frites verlangte.« Das heißt, wir sollen verstehen, daß die Bitte des Generals kein vulgärer materialistischer Reflex war, sondern eine rituelle Bestätigung seiner Zugehörigkeit zur französischen Ethnie. Der General kannte unsere nationale Symbolik sehr gut, er wußte, daß Pommes frites das alimentäre Zeichen des französischen Wesens sind.

Nautilus und Trunkenes Schiff

Das Werk Jules Vernes (dessen fünfzigster Todestag kürzlich begangen wurde) böte sich an für eine strukturelle Kritik: Es ist ein thematisches Werk. Verne hat eine Art in sich geschlossener Kosmogonie entwickelt, die ihre eigenen Kategorien, ihre Zeit, ihren Raum, ihre Fülle und sogar ihr eigenes Existenzprinzip hat.

Dieses Prinzip scheint mir die ständige Geste der Einschließung zu sein. Vernes Vorstellung vom Reisen ist die Erforschung eines abgeschlossenen Raums, und was ihn einträchtig mit der Kindheit verbindet, entspringt nicht einer banalen Abenteuerromantik, sondern vielmehr einem gemeinsamen Glück am Endlichen, das man in der kindlichen Leidenschaft für Hütten und Zelte wiederfindet: Sich einschließen und einrichten, das ist der existentielle Kindheitstraum und auch der Traum Vernes. Das Urbild dieses Traums ist der fast vollkommene Roman *Die geheimnisvolle Insel*, in dem der kindliche Mensch die Welt neu erfindet, anfüllt, umschließt, sich darin einschließt und diese enzyklopädische Bemühung mit der bürgerlichen Besitzerpose krönt: Pantoffeln, Pfeife und Kamin, während draußen vergeblich der Sturm, das heißt das Unendliche, tobt.

Verne war besessen von der Idee der Fülle. Er war ständig damit befaßt, die Welt fertigzustellen, zu möblieren, auszufüllen wie ein Ei; sein Verfahren ist genau das eines Enzyklopädisten des achtzehnten Jahrhunderts oder eines holländischen Malers: Die Welt ist endlich, die Welt ist voller zählbarer, dicht beieinanderliegender Dinge. Der Künstler hat keine andere Aufgabe, als Kataloge anzufertigen, Inventare zu erstellen, leere Winkel zu beseitigen, um dort in strenger Ordnung die menschlichen Schöpfungen und Werkzeuge zu versammeln.

Verne gehört zur fortschrittlichen Linie der Bourgeoisie: Sein Werk macht deutlich, daß nichts dem Menschen entzogen ist; daß er die Welt, selbst die entfernteste, wie einen Gegenstand in der Hand hält und daß das Eigentum alles in allem nur ein dialektisches Moment in der allgemeinen Unterwerfung der Natur ist. Verne strebte keineswegs danach, die Welt auf romantischen Fluchtwegen oder nach mystischen Plänen zum Unendlichen hin zu erweitern; er versuchte sie fortwährend zusammenzuziehen, zu bevölkern, auf einen bekannten und geschlossenen Raum zu reduzieren, einen Raum, in dem der Mensch dann behaglich wohnen könnte: Die Welt kann alles aus sich selbst ziehen, sie braucht für ihre Existenz nichts als den Menschen.

Verne hat nicht nur die unzähligen Ressourcen der Wissenschaft genutzt, sondern auch eine ausgezeichnete Roman-technik erfunden, um diese Aneignung der Welt sichtbar zu machen: indem er den Raum an die Zeit bindet, diese beiden Kategorien fortwährend zusammenfügt, sie mit einem einzigen Würfelwurf oder aus einer plötzlichen Anwandlung heraus aufs Spiel setzt, ohne daß das Wagnis je scheitert. Solche plötzlichen Umschwünge sollen der Welt eine Art Elastizität aufdrücken, ihre Umgrenzung erweitern und wieder verengen, leichthändig mit den kosmischen Entfernungen spielen und schalkhaft die Macht des Menschen über Räume und Zeiträume erproben. Und über diesen Planeten, den der Vernesche Held siegreich einnimmt wie ein bürgerlicher Antäus, der in seinen unschuldigen Nächten seine Kräfte »wiedergewinnt«, schleppt sich oft irgendein von Gewissensnöten oder Schwermut geplagter, aus einem vergangenen romantischen Zeitalter übriggebliebener Desperado, der *e contrario* die strotzende Gesundheit der wirklichen Besitzer der Welt hervortreten läßt, die keine andere Sorge haben, als sich so vollkommen wie möglich Situationen anzupassen, deren Schwierigkeit nicht mehr metaphysischer oder auch nur mo-

ralischer Art ist, sondern ganz einfach irgendeiner ausgefallenen Laune der Geographie entspringt.

Die eigentliche Geste Jules Vernes ist also unbestreitbar die Inbesitznahme. Das Bild des Schiffs, das in seiner Mythologie eine so bedeutsame Rolle spielt, widerspricht dem keineswegs: Das Schiff mag wohl Symbol des Aufbruchs sein; auf einer tieferen Ebene ist es Chiffre der Abgeschlossenheit. Die Liebe zu Schiffen ist immer das Vergnügen, sich vollkommen einzuschließen, die größtmögliche Anzahl von Gegenständen unter Kontrolle zu haben, über einen absolut endlichen Raum zu verfügen. Wer eine Vorliebe für Schiffe hat, liebt zunächst ein superlativisches, weil unwiderruflich abgeschlossenes Haus und keineswegs die großen Aufbrüche ins Ungewisse: Das Schiff ist ein Ort des Wohnens, erst in zweiter Linie Transportmittel. Nun sind die Schiffe Jules Vernes stets ein »Stückchen Heimat«, und die ungeheure Weite ihrer Reisen erhöht noch das Glück ihrer Abgeschlossenheit, die Vollkommenheit all der Menschen darin. Der *Nautilus* ist insofern die ideale Höhle: Der Genuß der Einschließung erreicht seinen Gipfel, wenn es möglich ist, aus dem Inneren dieses vollkommen dichten Binnenraums durch eine große Scheibe das unbestimmte Außen des Wassers zu betrachten und so das Innere durch sein Gegenteil zu definieren.

Die meisten legendären oder fiktionalen Schiffe sind in dieser Hinsicht wie der *Nautilus* Thema einer beglückenden Einschließung, denn es genügt, das Schiff als menschliche Wohnung darzustellen, damit der Mensch es sogleich als ein rundes und glattes Universum genießt, in dem eine ganze Seefahrermoral ihn zum Gott, Herrn und Eigentümer zugleich macht (*alleiniger Herr an Bord* usw.). In dieser Mythologie der Seefahrt gibt es nur ein Mittel, den Besitzanspruch des Menschen auf das Schiff zu verbannen, nämlich den Menschen zu beseitigen und nur das Schiff übrigzulassen. Dann ist das Schiff nicht mehr Schachtel, Wohnung, Besitzobjekt, sondern wird

zum reisenden Auge, das Unendlichkeiten streift und fortwährend zu neuem Aufbruch drängt. Das eigentliche Gegenobjekt zu Vernes *Nautilus* ist das *Trunkene Schiff* Rimbauds, jenes Schiff, das »ich« sagt und, befreit von seiner Hohlform, den Menschen von einer Psychoanalyse der Höhle zu einer wirklichen Poetik der Erforschung führen kann.

Tiefenreklame

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß die Werbung für Detergenzien heute im wesentlichen mit einer Idee der Tiefe spielt; der Schmutz wird nicht mehr von der Oberfläche entfernt, sondern aus seinen geheimsten Winkeln vertrieben. Auch die gesamte Werbung für Produkte der Schönheitspflege beruht auf einer Art epischer Vorstellung des Inneren. Die kleinen wissenschaftlichen Vorworte, die uns in der Werbung mit dem Produkt vertraut machen sollen, schreiben ihm vor, in der Tiefe zu reinigen, in der Tiefe zu lösen, in der Tiefe zu nähren, kurz: um jeden Preis in die Tiefe einzudringen. Gerade insofern die Haut Oberfläche, jedoch lebendige, also auch sterbliche Oberfläche ist, die austrocknen und altern kann, erweist sie sich paradoxerweise als unmittelbar abhängig von tieferen Wurzeln, von dem, was manche Produkte die *regenerative Grundschrift* nennen. Die Medizin trägt übrigens dazu bei, der Schönheit einen Tiefenraum zu geben (Derma und Epidermis) und die Frauen davon zu überzeugen, daß sie das Produkt eines Keimkreislaufs sind, bei dem die Schönheit des Aufblühens von der Ernährung der Wurzeln abhängt.

Die Idee der Tiefe ist also allgemein verbreitet; keine Reklame, in der sie nicht vorkäme. Welche Substanzen in diese Tiefe eindringen und dort umgewandelt werden sollen, bleibt völlig unbestimmt; es ist nur von (belebenden, stimulierenden, nährenden) *Wirkstoffen* oder (vitalen, revitalisierenden, regenerierenden) *Substanzen* die Rede: ein ganzes molièresches Vokabular der Prinzipien und Kräfte, das durch eine Prise Wissenschaft (»der antibakterielle Wirkstoff R 51«) nicht sehr viel komplizierter wird. Nein, das eigentliche Drama dieser kleinen Psychoanalyse der Werbung ist der Konflikt zweier feindlicher Substanzen, die sich auf subtile Art

den Transport der »Substanzen« und »Wirkstoffe« in die Tiefenschicht streitig machen. Diese beiden Substanzen sind das Wasser und das Fett.

Beide sind moralisch uneindeutig: Das Wasser ist wohl-tuend, denn jedermann sieht, daß alte Haut trocken, junge hingegen frisch und rein ist (»von gut durchfeuchteter Frische«, heißt es auf einem Produkt). Das Feste, Glatte, all das, was an der körperlichen Substanz als wünschenswert gilt, wird spontan als vom Wasser gestrafft empfunden, gespannt wie ein Bettuch, in den Idealzustand der Reinheit, Sauberkeit und Frische versetzt, für den das Wasser die allgemeine Chiffre ist. Für die Werbung ist die Befeuchtung der Tiefen also ein notwendiger Vorgang. Und doch scheint das Eindringen in einen dichten Körper für das Wasser nicht ganz einfach zu sein: Man hält es für zu flüchtig, zu leicht, zu ungeduldig, um jene kryptischen Zonen richtig zu erreichen, in denen die Schönheit sich ausbildet. Und dann reizt das Wasser, es brennt im Inneren des Fleisches, und in freiem Zustand kehrt es verdunstend in die Luft zurück, wird Teil des Feuers; wohltuend ist es nur, wenn es gefangen, gebunden ist.

Die Fettsubstanz hat die umgekehrten Eigenschaften und Mängel: Sie erfrischt nicht, ihre Weichheit ist übertrieben, allzu dauerhaft, künstlich. Man kann für die Schönheit nicht mit der bloßen Idee der Creme werben, deren Dichte als recht unnatürlich empfunden wird. Gewiß löst das Fett (das poetischer – im Plural, wie in der Bibel oder im Orient – *Öle* genannt wird) eine Vorstellung von Nahrungszufuhr aus, doch unproblematischer ist es, das Fett als transportierendes Element herauszustellen, als angenehmes Schmiermittel, welches das Wasser in die Tiefen der Haut geleitet. Wasser erscheint flüchtig, luftig, verdunstend, ephemere, kostbar; Öl hingegen hält fest, hat Schwere, bahnt seinen Weg langsam über die Oberflächen, imprägniert, gleitet ohne Umkehr die »Poren« entlang (die zum Hauptpersonal der Schönheitswerbung zäh-

len). Die ganze Werbung für Produkte der Schönheitspflege läuft also auf eine wunderbare Verbindung der feindlichen Flüssigkeiten hinaus, die nunmehr als einander ergänzend bezeichnet werden; diplomatisch respektiert sie sämtliche positiven Werte der Mythologie der Substanzen und vermag so die glückliche Überzeugung durchzusetzen, daß die Fette Wasser transportieren und daß es Feuchtigkeitscremes gibt, die sanft und geschmeidig sind, ohne zu glitzern.

Von den meisten der neuen Cremes heißt es deshalb, sie seien *leichtflüssige, ultraschnell einziehende Fluida* usw.; die Vorstellung des Fettigen, die so lange Zeit als substanzgleich mit der Idee eines Schönheitspflegemittels galt, verbirgt sich oder wird komplexer, verbessert ihre Flüssigkeitseigenschaft, verschwindet manchmal sogar ganz und weicht der flüssigen *Lotion*, dem flüchtigen *Tonikum*, das wunderbar *adstringierend* wirkt, wenn es darum geht, die Hautporen vom Talg zu befreien, oder eine (schamhaft so genannte) *Spezialwirkung* entfaltet, wenn es sich eher darum handelt, mit reichlichem Fett jene gefräßigen Tiefen zu versorgen, deren Abbauphänomene so mitleidlos vor uns ausgebreitet werden. Diese Öffnung des Körperinneren des Menschen vor einem Publikum ist übrigens ein allgemeiner Zug der Werbung für Toilettenartikel. »Was verdorben ist, wird abgestoßen (Zähne, Haut, Blut und Atem).« Frankreich sehnt sich nach Sauberkeit.

Einige Worte von Monsieur Poujade

Was das Kleinbürgertum in der Welt am meisten schätzt, ist die Immanenz: Jedes Phänomen hat seine innere Grenze, durch einen einfachen Umkehrmechanismus; das heißt, jedes im Wortsinne bezahlte – *beglichene, heimgezahlte* – Phänomen ist ihm angenehm. Die Sprache hat die Aufgabe, in ihren Figuren, ja selbst in ihrer Syntax diese Moral des Gegenschlags zu beglaubigen. Zum Beispiel sagt Monsieur Poujade³⁶ zu Edgar Faure: »Sie übernehmen die Verantwortung für den Bruch, Sie werden die Folgen zu tragen haben«, und die Unendlichkeit der Welt ist gebannt, alles ist auf ein enges, jedoch ausgefülltes, geschlossenes System zurückgeführt, das der Bezahlung. Der eigentliche Inhalt des Satzes spielt dabei gar keine Rolle. Die austarierte Syntax, die Behauptung eines Gesetzes, wonach nichts ohne eine entsprechende Gegenwirkung geschieht und jede menschliche Handlung von einer gegenläufigen durchkreuzt oder ausgeglichen wird – all das, diese ganze Mathematik der Gleichung, wirkt beruhigend auf den Kleinbürger und stellt ihm eine Welt vor Augen, die nach Maßgabe seines Handels gemacht ist.

Diese Rhetorik der Vergeltung hat ihre eigentümlichen Figuren, und zwar durchgängig Figuren der Gleichheit. Es gilt nicht nur, jede Kränkung durch eine Drohung abzuwehren, sondern überhaupt gegen jede Handlung gewappnet zu sein. Der Stolz darauf, »sich nicht übertölpeln zu lassen«, ist nichts anderes als die rituelle Demutsgeste vor einer rechenhaften Ordnung, in der ungeschoren bleiben soviel heißt wie ungeschehen machen. (»Es hätte Ihnen auch klar sein müssen: mir so übel mitspielen zu können wie Marcellin Albert, damit durften Sie nicht rechnen.«³⁷) Die Zurückführung der Welt auf pure Gleichheit, die Beachtung quantitativer Bezie-

hungen zwischen den menschlichen Handlungen werden so zum triumphalen Erlebnis. Heimzahlen, kontern, ein Ereignis durch reziproke Gegenwirkung ausgleichen oder aufheben: all dies bedeutet eine Schließung der Welt in sich und schafft ein Glücksgefühl. Daß man sich auf diese moralische Buchführung etwas einbildet, ist also normal: Der Schneid des Kleinbürgers besteht darin, qualitative Werte zu meiden und jedem Veränderungsprozeß die Statik der Gleichheiten entgegensetzen (Auge um Auge, Wirkung gegen Ursache, Ware gegen Geld, auf Heller und Pfennig usw.).

Poujade weiß genau, daß der Hauptfeind dieses tautologischen Systems die Dialektik ist, die er übrigens mehr oder weniger mit der Sophistik verwechselt: Um über die Dialektik zu triumphieren, muß man fortwährend auf den Kalkül, auf die Berechnung menschlichen Verhaltens zurückkommen, auf das, was Poujade in Einklang mit der Etymologie als Vernunft³⁸ bezeichnet. (»Wird die Rue de Rivoli stärker sein als das Parlament? die Dialektik mehr wert als die Vernunft?«) In der Tat droht die Dialektik diese sorgsam auf Gleichheiten beschränkte Welt aufzusprengen; insofern sie eine Technik der Transformation darstellt, widerspricht sie der rechenhaften Struktur des Eigentums, sie ist das Leck, die Bruchstelle der kleinbürgerlichen Borniertheiten und wird daher zunächst mit Bann belegt und dann zur reinen Illusion erklärt: Einmal mehr ein altes romantisches (einstmals bürgerliches) Thema entwertend, kippt Poujade sämtliche Techniken der Intelligenz in den Orkus und stellt die kleinbürgerliche »Vernunft« den Sophismen und Einbildungen der Professoren und Intellektuellen entgegen, die schon durch ihre bloße Stellung außerhalb des kalkulierbaren Realen unglaubwürdig sind. (»Frankreich krankt an einer Überproduktion von Leuten mit Diplomen, von Polytechnikern, Ökonomen, Philosophen und anderen Träumern, die jeden Kontakt mit der wirklichen Welt verloren haben.«)

Wir wissen jetzt, was für das Kleinbürgertum Wirklichkeit ist: nicht einmal das Sichtbare, sondern nur das Zählbare. Dennoch verfügt diese Wirklichkeit – die beschränkteste, die eine Gesellschaft je definieren konnte – über eine eigene Philosophie: Es ist der »gesunde Menschenverstand«, der berühmte gesunde Menschenverstand der »kleinen Leute«, wie Poujade sagt. Das Kleinbürgertum, zumindest dasjenige Poujades (Lebensmittelhandel, Metzgerei), wacht über den gesunden Menschenverstand als seinen Besitz, gleichsam als stolzes physisches Anhängsel, als besonderes Wahrnehmungsorgan. Ein seltsames Organ übrigens, da es, um klar zu sehen, sich blenden und sich weigern muß, über den Anschein hinauszugehen, und da es die Vorgaben des »Wirklichen« für bare Münze nehmen und alles für nichtig erklären muß, was eine Erklärung zu liefern droht, statt einen Gegenschlag auszuführen. Es hat die Aufgabe, das, was man sieht, und das, was ist, einfach gleichzusetzen und eine Welt ohne Vermittlung, ohne Übergang und ohne Fortschritt zu gewährleisten. Der gesunde Menschenverstand ist gleichsam der Wachhund der kleinbürgerlichen Gleichungen: Er verstopft sämtliche dialektischen Ausgänge, definiert eine homogene Welt, in der man unter sich ist, geschützt vor den Verwirrungen und undichten Stellen der »Einbildung« (also: einer unberechenbaren Sicht der Dinge). Menschliches Verhalten ist reine Vergeltung und kann nichts anderes sein; der gesunde Menschenverstand ist diese selektive Reaktion des Geistes, welche die ideale Welt auf direkte Mechanismen eines Gegenschlags zurückführt.

So zeigt die Sprache Poujades ein weiteres Mal, daß die gesamte kleinbürgerliche Mythologie die Ablehnung der Andersheit, die Leugnung des Verschiedenen, das Glück der Identität und die Verherrlichung des Ähnlichen beinhaltet. Im allgemeinen bereitet diese Zurückführung der Welt auf Gleiches eine Phase der Expansion vor, in der die »Identität« der menschlichen Erscheinungen rasch zur »Natur« erklärt

und von dort aus zu einer »Allgemeingültigkeit« wird. Noch ist Poujade nicht soweit, den *gesunden Menschenverstand* als allgemeine Menschheitsphilosophie zu bestimmen; noch ist er in seinen Augen eine Klassentugend, die allerdings bereits als universales Stärkungsmittel ausgegeben wird. Und genau dies ist das Unheimliche am Poujadismus: daß er auf Anhieb eine mythologische Wahrheit beansprucht und die Kultur als Krankheit darstellt. Genau dies ist das spezifische Symptom aller Faschismen.

Adamov und die Sprache

Wie wir eben sahen, besteht der poujadistische gesunde Menschenverstand darin, eine schlichte Äquivalenz herzustellen zwischen dem, was man sieht, und dem, was ist. Wenn nun aber etwas allzu befremdlich erscheint, bleibt diesem gesunden Menschenverstand noch ein Mittel, diesen Anschein zu reduzieren, ohne eine Mechanik der Gleichheiten zu verlassen. Dieses Mittel ist die Symbolik. Jedesmal, wenn ein Phänomen unmotiviert scheint, bietet der gesunde Menschenverstand die schwere Kavallerie des Symbols auf, das im kleinbürgerlichen Himmel insoweit zugelassen ist, als es trotz seiner abstrakten Seite das Sichtbare und das Unsichtbare unter der Gestalt einer quantitativen Gleichheit vereint (dies *gilt* so viel wie das): Der Kalkül ist gerettet, die Welt hält noch einmal.

Adamov hat ein Stück über Flipperautomaten geschrieben,³⁹ ein ungewöhnlicher Gegenstand für das bürgerliche Theater, das als Bühnenobjekt nur das Bett des Ehebruchs kennt. Die große Presse beeilte sich, das Ungewöhnliche durch seine Reduktion auf ein Symbol zu bannen. Sobald es *etwas bedeutete*, war es weniger gefährlich. Und je mehr sich die Kritik zu *Ping-Pong* an die Leser der großen Zeitungen wandte (*Paris-Match*, *France-Soir*), desto mehr betonte sie den symbolischen Charakter des Werkes: Seid unbesorgt, es handelt sich nur um ein Symbol, der Flipperautomat bedeutet ganz einfach »die Komplexität des sozialen Systems«. Das ungewöhnliche Bühnenobjekt ist gebannt, weil es *als etwas gilt*.

Nun symbolisiert der Flipper in *Ping-Pong* jedoch gar nichts; er drückt nichts aus, sondern bringt etwas hervor; er ist ein Objekt, das buchstäblich zu nehmen ist, das dazu

dient, vermöge seiner Objektivität Situationen zu erzeugen. Aber auch hier hat sich unsere Kritik in ihrem Durst nach Tiefe irreführen lassen: Diese Situationen sind keine psychologischen, sondern wesentlich *Sprachsituationen*. Sie sind eine dramatische Realität, die man eines Tages neben dem alten Arsenal der Intrigen, Handlungen, Personen, Konflikte und anderer Elemente des klassischen Theaters wird anerkennen müssen. *Ping-Pong* ist ein meisterhaft geknüpftes Netz von Sprachsituationen.

Was ist eine Sprachsituation? Es ist eine Konfiguration von Worten, die geeignet ist, Beziehungen herzustellen, die *auf den ersten Blick* als psychologische erscheinen. Sie sind nicht eigentlich falsch, doch erstarrt – erstarrt darin, daß sie eine vorherige Sprache diskreditieren, und diese Erstarrung hebt letztlich alle Psychologie auf. Die Sprache einer Klasse oder eines Charakters parodieren heißt, daß man noch über einen gewissen Abstand verfügt und sich im Besitz einer gewissen *Authentizität* (die Lieblingstugend der Psychologie) weiß. Doch wenn diese erborgte Sprache – immer ein wenig diesseits der Karikatur – sich verallgemeinert, wenn sie sich über die gesamte Oberfläche des Stücks ausbreitet und mit unterschiedlichem Gewicht auf ihm lastet, ohne einen Riß zu zeigen, durch den irgendein Schrei, irgendeine eigene Rede dringen könnte, dann sind die menschlichen Beziehungen trotz ihrer vermeintlichen Dynamik wie in Glas eingelassen und werden unaufhörlich durch eine Art verbaler Refraktion abgelenkt. Damit schwindet das Problem der »Authentizität« wie ein schöner (und falscher) Traum.

Ping-Pong ist ein einziger Block dieser in Glas versiegelten Sprache, ähnlich etwa den *frozen vegetables*, die es den Engländern ermöglichen, im Winter die Frische des Frühjahrs zu genießen. Diese Sprache – gänzlich aus zaghaften Gemeinplätzen, halben Binsenwahrheiten, kaum noch erkennbaren Floskeln gewoben, hoffnungsvoll oder verzweifelt hingeworfen

wie die Partikel einer Brownschen Bewegung –, diese Sprache ist in Wahrheit keine konservierte Sprache, wie beispielsweise der von Henry Monnier wiedergegebene Jargon der *Concierges*; eher ist sie eine retardierte Sprache, die im sozialen Leben einer Person zwangsläufig entstanden ist und später, wahr und dennoch ein wenig zu scharf und zu grün, in einer Situation auftaut, in der ihr leicht angefrorener Zustand, ihre Prise vulgärer, *angelernter* Emphase unkalkulierbare Wirkungen hervorruft. Die Personen in *Ping-Pong* ähneln ein wenig Michelets Robespierre: Sie denken alles, was sie sagen! Ein tiefes Wort, das die tragische Formbarkeit des Menschen durch seine Sprache hervorhebt, vor allem, wenn diese Sprache – letztes und überraschendes Bild des Mißverständnisses – nicht einmal ganz die seine ist.

Das erklärt vielleicht auch die augenscheinliche Doppeldeutigkeit von *Ping-Pong*: Einerseits ist der Spott über die Sprache darin nicht zu übersehen, andererseits hindert das diesen Spott nicht daran, schöpferisch zu sein und vollkommen lebendige Wesen zu erschaffen, die mit genügend zeitlicher Dichte versehen sind, um sie durch ihre ganze Existenz bis zum Tod zu führen. Das soll heißen, daß bei Adamov die Sprachsituationen dem Symbol und der Karikatur absolut widerstehen. Das Leben nährt sich wie ein Parasit von der Sprache: das ist es, was *Ping-Pong* feststellt.

Adamovs Flipperautomat ist also kein Schlüssel, er ist nicht d'Annunzios tote Lerche oder das Tor eines Maeterlinckschen Palasts; er ist ein Sprachgenerator; wie ein katalytisches Element verleitet er die Schauspieler ständig zum Reden, gibt ihnen Existenz im Wuchern der Sprache. Die Klischees von *Ping-Pong* haben übrigens nicht alle die gleiche Gedächtnisdichte, das gleiche Profil; es kommt darauf an, wer sie ausspricht. Sutter, der phrasendreschende Bluffer, verbreitet überzeichnete, aufgeschnappte Formulierungen und prahlt mit einer parodistischen Sprache, die erheiternd wirkt (»Je-

des Wort ein Abort«). Die Erstarrung von Annettes Sprache ist schwächer und auch kläglicher (»Erzählen Sie es anderen, Mister Roger!«).⁴⁰

Jede Person von *Ping-Pong* scheint also dazu verurteilt, ihrer vorgezeichneten sprachlichen Spur zu folgen, doch jede Spur ist anders ausgefahren, und diese Druckdifferenzen erzeugen genau das, was man im Theater Situationen nennt, das heißt Möglichkeiten, Wahlmöglichkeiten. Insoweit die Sprache von *Ping-Pong* vollständig erworben, aus dem Theater des Lebens hervorgegangen ist, also eines Lebens, das selbst als Theater gegeben wird, ist *Ping-Pong* Theater zweiten Grades. Damit ist es das genaue Gegenteil des Naturalismus, der sich stets vornimmt, das Nichtsignifikante zu verstärken. Hier dagegen wird das Schauspielhafte des Lebens, der Sprache, auf der Bühne *erfaßt* – und »eingefroren«. Diese Art des Gefrierens ist die jeder mythischen Rede: Wie die Sprache von *Ping-Pong* ist auch der Mythos eine durch seine eigene Verdopplung gefrorene Rede. Doch da es sich um Theater handelt, ist die Referenz dieser zweiten Sprache eine andere: Die mythische Rede taucht ein in die Gesellschaft, in eine allgemeine Geschichte, während die von Adamov experimentell rekonstruierte Sprache trotz ihrer Banalität nur ein erstes individuelles Wort verdoppeln kann.

Ich sehe in unserer Theaterliteratur nur einen Autor, von dem man in gewissem Maße sagen kann, daß er sein Theater ebenfalls auf einem unbegrenzten Wuchern von Sprachsituationen aufgebaut hat: Marivaux. Umgekehrt ist das Theater, das zu dieser Dramaturgie der sprachlichen Situationen in schärfstem Gegensatz steht, paradoxerweise das Worttheater: Giraudoux beispielsweise, dessen Sprache *aufrechtig* ist, das heißt sich in Giraudoux selbst versenkt. Die Sprache Adamovs hat ihre Wurzeln in der Luft, und bekanntlich ist alles, was von draußen kommt, dem Theater sehr bekömmlich.

Einsteins Gehirn

Einsteins Gehirn ist ein mythisches Objekt. Paradoxerweise liefert der klügste Kopf das Bild einer perfektionierten Apparatur. Der Mensch mit der übermächtigen Geisteskraft wird von aller Psychologie abgesondert und in eine Roboterwelt versetzt. Bekanntlich haben die Übermenschen in Zukunftsromanen immer etwas Verdinglichtes. Das gilt auch für Einstein. Spricht man von ihm, so spricht man gewöhnlich von seinem Gehirn als einem Organ, dem Stück einer anatomischen Sammlung, einem wahren Museumsstück. Vielleicht liegt es an seiner mathematischen Spezialisierung, daß dem Übermenschen in diesem Fall alles Magische fehlt; von ihm strahlt keine Macht aus, kein anderes Geheimnis als das eines Mechanismus. Er ist ein überlegenes, wunderbares, doch reales, sogar physiologisches Organ. Mythologisch betrachtet, ist Einstein Materie; seine Geisteskraft führt nicht von sich aus zum Spirituellen, sie bedarf einer eigenen Moral, des Apells an das »Gewissen« des Gelehrten (von »Wissen ohne Gewissen«⁴¹ war die Rede).

Einstein selbst ist an der Legende nicht ganz unschuldig, indem er sein Gehirn der Forschung vermachte; zwei Kliniken streiten sich darum, als handele es sich um einen ungewöhnlichen Apparat, den man nun endlich auseinandernehmen kann. Ein Bild zeigt Einstein auf einer Liege, den Kopf von einem Gewirr elektrischer Drähte umgeben: Man bittet ihn, »an die Relativitätstheorie zu denken«, und registriert währenddessen seine Gehirnwellen. (Freilich, was genau heißt eigentlich: »denken an ...«?) Man will uns wohl zu verstehen geben, daß die Seismogramme besonders heftige Ausschläge zeigen werden, da die »Relativitätstheorie« ein schwieriges Thema ist. Das Denken selbst wird so als energetische Mate-

rie dargestellt, als das meßbare Produkt eines komplexen (irgendwie elektrischen) Apparats, der Gehirns substanz in Kraft transformiert. Die Einstein-Mythologie macht aus ihm ein Genie, an dem so wenig Magisches ist, daß man von seinem Denken als einer funktionalen Arbeit spricht, ähnlich der mechanischen Wurstherstellung, dem Mahlen von Getreide oder dem Zerkleinern von Erz: So wie die Mühle Mehl, brachte Einstein Gedanken hervor, und zwar unablässig; der Tod war für ihn vor allem das Aufhören einer lokalen Funktion: »Das mächtigste Gehirn hat aufgehört zu denken.«

Was dieser Mechanismus hervorgebracht haben soll, das waren Gleichungen. Dank der Einstein-Mythologie hat die Welt mit Wonne das Bild einer Wissensformel wiederentdeckt. Es ist paradox: Je mehr das Genie des Menschen sich in Gestalt seines Gehirns materialisierte, desto mehr nahm das Produkt seiner Erfindungsgabe magische Form an und verkörperte sich in dem alten esoterischen Bild eines Wissens, das in ein paar Buchstaben eingeschlossen ist. Die Welt birgt *ein* Geheimnis, und dieses Geheimnis findet Platz in einem Wort; das Universum ist ein Tresor, dessen Chiffre die Menschheit sucht. Einstein hat sie fast entdeckt; darin besteht der Einstein-Mythos. Alle gnostischen Themen finden sich hier wieder: die Einheit der Natur, die ideale Möglichkeit einer Zurückführung der Welt auf ein letztes Fundament, die aufschließende Kraft des Wortes, der uralte Kampf eines Geheimnisses und einer Rede, der Gedanke, daß die Totalität des Wissens sich nur mit einem Schlag enthüllen kann, wie ein Schloß, das nach tausend vergeblichen Versuchen plötzlich aufspringt. Die historische Gleichung $E = mc^2$ verwirklicht durch ihre unerwartete Einfachheit fast die reine Idee des Schlüssels, der – nackt, geradlinig, aus einem gediegenen Metall – mit einer gänzlich magischen Leichtigkeit ein Tor öffnet, an dem sich Jahrhunderte abmühten. Die in die kollektive Vorstellungswelt eingegangenen Bilder geben das gut

wieder: der *photographierte* Einstein neben einer Wandtafel, die mit sichtlich komplizierten mathematischen Zeichen vollgeschrieben ist; dagegen der *gezeichnete*, das heißt der zur Legende gewordene Einstein, der soeben, die Kreide noch in der Hand, auf die nackte, leere Tafel gleichsam unvorbereitet die magische Weltformel geschrieben hat. Die Mythologie respektiert damit die unterschiedliche Art der Aufgaben: Die eigentliche Forschung mobilisiert mechanische Räderwerke und hat als Sitz ein gänzlich materielles Organ, an dem nichts Monströses ist außer seiner kybernetischen Kompliziertheit. Die Entdeckung hingegen ist ihrem Wesen nach magisch, sie ist einfach wie ein primordialer Körper, wie eine Ursubstanz, wie der Stein der Weisen, Berkeleys Teerwasser,⁴² Schellings Sauerstoff.

Aber da die Welt weiterbesteht, die Forschung stets weiterwächst und auch für Gott eine Rolle übrigbleiben muß, ist es unumgänglich, daß Einstein in gewissem Maße scheitert: Einstein, so heißt es, ist gestorben, ohne daß er »die Gleichung, die das Geheimnis der Welt in sich birgt«, beweisen konnte. Letztlich hat die Welt also doch widerstanden; kaum durchdrungen, hat sich das Geheimnis aufs neue verschlossen, die Chiffre war unvollständig. So stellt Einstein den Mythos völlig zufrieden, dem Widersprüche gleichgültig sind, sofern er eine euphorische Sicherheit schaffen kann: Zugleich Magier und Maschine, Gehirn und Gewissen, ewig Suchender und als Findender ewig unerfüllt, das Beste und das Schlimmste entfesselnd, erfüllt Einstein die widersprüchlichsten Träume, versöhnt mythisch die unendliche Macht des Menschen über die Natur und das »Verhängnis« eines Sakralen, dem er noch nicht entgehen kann.

Der Jet-man

Der Jet-man ist der Pilot des Düsenflugzeugs. Wie *Paris-Match* erläutert, gehört er zu einer neuen Art der Fliegerei, ist mehr Roboter als Held. Trotzdem haben im Jet-man noch ein paar parzivaleske Züge überlebt, wie wir gleich sehen werden. Was an der Mythologie des Jet-man zunächst verblüfft, ist die Elimination der Geschwindigkeit: Nichts in der Legende deutet wesentlich auf sie hin. Man gerät hier zwangsläufig in eine Paradoxie, die übrigens jeder sofort zugibt und sogar für einen Beweis von Modernität hält: die Paradoxie nämlich, daß ein Übermaß an Geschwindigkeit sich in Ruhe verwandelt. Der Heldenpilot zeichnete sich durch eine Mythologie der wahrnehmbaren Geschwindigkeit, des vernichteten Raums, der rauschhaften Bewegung aus; der Jet-man hingegen definiert sich durch eine Zönästhesie des Stillstands (»mit 2000 pro Stunde im Horizontalflug merkt man nichts mehr von Geschwindigkeit«), als ob das Außerordentliche seiner Bestimmung gerade darin läge, die Bewegung zu *überholen*, schneller zu sein als die Geschwindigkeit. Die Mythologie gibt hier eine ganze Bilderwelt der äußeren Reibung auf und gelangt zu reiner Zönästhesie: Bewegung ist nicht mehr die optische Wahrnehmung von Punkten und Flächen; sie ist zu einer Art vertikaler Erregung geworden, die aus Verkrampfungen, Bewußtseinstrübungen, Angststarre und Ohnmachtsanfällen besteht; sie ist kein Gleiten mehr, sondern innerer Aufruhr, maßlose Verwirrung, erstarrte Krise des Körperbewußtseins.

Es ist normal, daß der Mythos des Fliegers an diesem Punkt all seinen Humanismus verliert. Der Held der klassischen Geschwindigkeit konnte ein »gebildeter Weltmann« bleiben, insofern die Bewegung für ihn eine episodische, nichts weiter als Mut erfordernde Leistung war; man raste mit Spitzenge-

schwindigkeit als pffiger Amateur, nicht als Professioneller; man suchte einen »Rausch«, man kam zur Bewegung mit einer überlieferten Moral, die ihre Wahrnehmung schärfte und ihr eine Philosophie bieten konnte. Insofern die Geschwindigkeit ein *Abenteurer* war, schrieb sie dem Flieger eine ganze Reihe menschlicher Rollen zu.

Der Jet-man dagegen kennt offenbar weder Abenteuer noch Schicksal, sondern nur eine Situation; und diese wiederum ist auf den ersten Blick weniger *conditio humana* als *anthropologica*, weniger existentielle Situation als physische Kondition. Was den Jet-man im Mythos charakterisiert, ist weniger sein Mut als sein Gewicht, seine Ernährungsweise und sein Lebenswandel (Mäßigkeit, Genügsamkeit, Enthaltbarkeit). Das Artspezifische, das ihn kennzeichnet, ist an seiner Morphologie ablesbar: Sein Anti-g-Anzug aus aufblasbarem Nylon⁴³ und der blanke Helm stecken den Jet-man in eine neue Haut, in der ihn »nicht einmal seine Mutter wiedererkennen würde«. Es handelt sich um einen wahren Artwandel, der um so überzeugender wirkt, als die Science-fiction-Literatur solche Übergänge zwischen verschiedenen Spezies längst glaubhaft gemacht hat: Alles spielt sich so ab, als habe sich eine plötzliche Transmutation zwischen den Geschöpfen der alten propellergetriebenen Menschheit und dem düsengetriebenen neuen Menschen ereignet.

In Wirklichkeit aber fand – trotz des wissenschaftlichen Apparats, den diese neue Mythologie mit sich führt – die Umstellung nur innerhalb des Sakralen statt: Der hagiographischen Ära (Heilige und Märtyrer der Propellerluftfahrt) folgt eine monastische Periode, und was zunächst als einfache Ernährungsvorschrift erscheint, erweist bald seinen priesterlichen Bedeutungsgehalt: Enthaltbarkeit und Mäßigkeit, Verzicht auf alle Lüste, bescheidenes Leben, uniformierte Kleidung, die ganze Mythologie des Jet-man läuft darauf hinaus, die Formbarkeit des Fleisches, seine Unterwerfung

unter die Zwecke des Kollektivs (die übrigens verschämt im Ungewissen bleiben) zu demonstrieren, und das Opfer dieser Unterwerfung wird dem einzigartigen Ruhm einer *conditio inhumana* dargebracht. Am Ende entdeckt die Gesellschaft im Jet-man den alten theosophischen Pakt wieder, der stets Macht mit Askese kompensiert und den Status des Halbgotts mit der Münze des menschlichen »Glücks« bezahlt hat. Die Situation des Jet-man hat so viel mit innerer Berufung zu tun, daß sie nur um den Preis vorheriger Kasteiungen und Initiationsverfahren zu erlangen ist, die den Anwärter auf die Probe stellen sollen (Durchlaufen der Höhenkammer, der Zentrifuge), wobei der Ausbilder – graumeliert, namenlos und undurchdringlich – perfekt den unabdingbaren Mystagogen verkörpert. Was die Ausdauer betrifft, so sagt man uns, daß sie wie bei jeder Initiation keine eigentlich physische sei: Die siegreiche Bewältigung der Vorprüfungen verdankt sich in Wahrheit einer spirituellen Gabe; man ist für den Jet begabt, wie andere zu Gott berufen sind.

All dies wäre banal, wenn es um den traditionellen Helden ginge, dessen ganze Würde darin lag, die Fliegerei zu betreiben, ohne seine Humanität aufzugeben (Saint-Exupéry als Schriftsteller, Lindbergh im Overall). Doch die mythologische Besonderheit des Jet-man besteht darin, daß er keines der romantischen und individualistischen Elemente der sakralen Rolle bewahrt, ohne doch auf die Rolle ganz zu verzichten. Schon seine Bezeichnung *Jet-man* bringt ihn in die Nähe reiner Passivität – was wäre träger und kraftloser als ein geschleudertes Objekt [*objet jeté*]? Trotzdem findet er zum Ritual zurück über den Mythos einer fiktiven, himmlischen Spezies, die ihre eigentümlichen Züge aus ihrer Askese gewinnt und gleichsam einen anthropologischen Kompromiß zwischen Mensch und Marsmensch darstellt. Der Jet-man ist ein verdinglichter Held, so als könnten sich die Menschen nur noch einen mit Semi-Objekten bevölkerten Himmel vorstellen.

Racine ist Racine

Der Geschmack ist also der Geschmack.
*Bowvard und Pécuchet*⁴⁴

Ich habe bereits auf die Vorliebe des Kleinbürgertums für Tautologien hingewiesen (*Geschäft ist Geschäft* usw.). Ein schönes Exemplar dieser Figur, wie sie uns im Bereich der Künste sehr oft begegnet, hat eine Künstlerin der Comédie-Française geliefert, als sie uns bei der Vorstellung ihrer neuen Inszenierung in Erinnerung rief: »*Athalie* ist ein Stück von Racine.«⁴⁵

Man muß zunächst beachten, daß darin eine kleine Kriegserklärung steckt (an die »Grammatiker, Polemiker, Annotatoren, Kirchenmänner, Schriftsteller und Künstler«, die Racine kommentiert haben). Die Tautologie ist nämlich immer aggressiv: Sie bedeutet einen wütenden Bruch zwischen der Intelligenz und ihrem Gegenstand, die arrogante Drohung mit einer Grenze, jenseits deren wir nicht mehr denken sollen. Unsere Tautologen sind wie Hundehalter, die plötzlich an der Leine zerren: Das Denken darf nicht zuviel Auslauf bekommen, die Welt ist voller verdächtiger und vergeblicher Alibis, man muß seinen Grips beisammenhalten, die Leine bis auf die Entfernung eines berechenbaren Realen kürzen. Und wenn man erst anfinge, über Racine nachzudenken! Heftige Drohung: Der Tautologe schneidet wütend alles ab, was um ihn herum wächst und was ihm die Luft nehmen könnte.

In der Erklärung unserer Künstlerin findet sich die Sprache jenes vertrauten Feindes wieder, dem wir hier schon oft begegnet sind: die Sprache des Antiintellektualismus. Man kennt die Leier: Zuviel Intelligenz schadet nur, Philosophie ist ein nutzloser Jargon, man muß Raum für Gefühl, Intui-

tion, Unschuld und Einfachheit lassen. An zuviel Intellektualität stirbt die Kunst, nicht Intelligenz macht den Künstler aus, die kraftvollen Schöpfer halten sich ans Vorfindliche, das Kunstwerk paßt in kein System, kurz: Gehirntätigkeit ist steril. Bekanntlich wird der Krieg gegen die Intelligenz stets im Namen des gesunden Menschenverstands geführt, und im Grunde geht es darum, auf Racine jenen Typus des poujadistischen »Verstehens« anzuwenden, von dem hier schon die Rede war. So wie die allgemeine Ökonomie Frankreichs – im Gegensatz zum französischen Fiskus, der einzigen Realität, die dem gesunden Menschenverstand Poujades aufgeht – bloße Einbildung ist, so ist auch die Literatur- und Geistesgeschichte, erst recht die Geschichte überhaupt, nur ein Hirn-espinst, im Gegensatz zu einem ganz einfachen Racine, der ebenso »konkret« ist wie das Steuersystem.

Vom Antiintellektualismus übernehmen unsere Tautologen auch den Rückgriff auf die Unschuld. Mit göttlicher Einfachheit versehen, kann man den wahren Racine angeblich besser erkennen. Es ist das altbekannte esoterische Thema: Die Jungfrau, das Kind, die schlichten und reinen Gemüter haben einen überlegenen, klareren Blick. Im Falle Racines erfüllt diese Berufung auf Einfachheit eine doppelte Alibifunktion: Einerseits widerstrebt man den Eitelkeiten einer intellektuellen Exegese, andererseits beansprucht man für Racine eine – nicht besonders umstrittene – ästhetische Strenge (die berühmte Racinesche Reinheit), die jeden, der sich ihm nähert, zu einer *Disziplin* zwingt (Melodie: *Kunst wird aus dem Zwang geboren*).

Schließlich steckt in der Tautologie unserer Künstlerin noch etwas, das man den Mythos der kritischen Wiederentdeckung nennen könnte. Unsere essentialistischen Kritiker verbringen ihre Zeit damit, die »Wahrheit« vergangener Genies neu zu entdecken. Die Literatur ist für sie ein riesiger Speicher verlorengegangener Dinge, aus dem man etwas herauszufi-

schen hofft. Was man finden wird, weiß niemand, und es ist gerade der wichtigste Vorzug der tautologischen Methode, es nicht sagen zu müssen. Übrigens kämen unsere Tautologen ziemlich in Verlegenheit, wenn sie sich weiter vorwagen müßten: *nur* Racine, Racine im Nullzustand, gibt es nicht. Es gibt nur Racine mit Attributen: Racine-als-reine-Poesie, Racine-als-Languste (Montherlant⁴⁶), Racine-als-Erzähler-biblischer-Geschichten (der von Véra Korène), Racine-als-Passionsdichter, Racine-der-die-Menschen-zeichnet-wie-sie-sind usw. Kurz, Racine ist immer etwas anderes als Racine, und das macht die Racine-Tautologie völlig illusorisch. Immerhin wird verständlich, was eine solche Nulldefinition denen bietet, die sie wie eine Siegesfahne schwenken: eine kleine moralische Genugtuung, die Befriedigung, für einen wahren Racine gekämpft zu haben, ohne irgendein Risiko eingehen zu müssen, das mit jeder halbwegs positiven Erforschung der Wahrheit zwangsläufig verbunden ist: Die Tautologie entbindet von der Notwendigkeit, Ideen zu haben, brüstet sich aber zugleich damit, aus dieser Ungebundenheit ein hartes moralisches Gesetz zu machen: Die Trägheit wird in den Rang der Strenge erhoben. Racine ist Racine: bewundernswerte Sicherheit des Nichts.

Billy Graham im Vélodrome d'Hiver

Viele Missionare haben uns von den religiösen Bräuchen der »Primitiven« berichtet. Um so bedauerlicher ist es, daß kein Mediziner der Papua im Vel' d'Hiv' anwesend war, um uns aus seiner Sicht von der Zeremonie zu berichten, die Dr. Graham dort geleitet hat und die sich Evangelisationskampagne nennt.⁴⁷ Jedenfalls findet sich dort wertvolles anthropologisches Material, das im übrigen von den Kulturen der »Wilden« ererbt zu sein scheint, da man darin auf den ersten Blick die drei großen Phasen jeder religiösen Handlung wiederentdeckt: Erwartung, Suggestion, Initiation.

Billy Graham läßt auf sich warten: Gesänge, Anrufungen, tausend unnütze kleine Ansprachen von Nebenpastoren oder amerikanischen Impresarios (leutselige Vorstellung der Truppe: der Pianist Smith aus Toronto; der Solist Beverley aus Chicago, Illinois, »Künstler aus dem amerikanischen Rundfunk, der das Evangelium auf wundervolle Art singt«), ein ganzer Reklamewirbel geht Dr. Graham voraus, der immer wieder angekündigt wird und nie erscheint. Dann kommt er endlich, doch nur um die Neugier weiter zu steigern, denn seine erste Rede ist noch nicht die richtige: Sie bereitet nur die Ankunft der *Botschaft* vor. Und andere Intermezzi verlängern das Warten, heizen den Saal auf, geben im voraus dieser Botschaft eine prophetische Bedeutung, die nach bester Bühnentradition sich zunächst einmal sehnsüchtig erwarten läßt, um dann desto leichter zu bestehen.

Man erkennt in dieser ersten Phase der Zeremonie jenes große soziologische Motiv der Erwartung, das Mauss untersucht hat und von dem wir in Paris bereits ein ganz modernes Beispiel in den Sitzungen des Hypnotiseurs Le Grand Robert erlebt haben.⁴⁸ Auch dort zögerte man das Erscheinen des

Magiers so lange wie möglich hinaus und erzeugte im Publikum jene wirre Neugier, die ohne weiteres bereit ist, tatsächlich das zu sehen, worauf man sie warten läßt. Hier wird Billy Graham von der ersten Minute an als echter Prophet präsentiert, in den – wenn unser Flehen erhört wird – heute abend der Geist Gottes herniedersteigt: Ein Inspirierter ist es, der sprechen wird, und das Publikum ist aufgefordert, am Schauspiel einer Besessenheit teilzunehmen; im voraus verlangt man von uns, die Worte Billy Grahams unmittelbar für Gottes Wort zu nehmen.

Sollte Gott wirklich durch den Mund Dr. Grahams sprechen, so muß man sagen, daß Gott ziemlich töricht ist. Die Botschaft verblüfft durch ihre Platitude und ihren Infantilismus. Jedenfalls ist Gott offenbar nicht mehr Thomist, denn Logik widerstrebt ihm heftig: Die Botschaft besteht aus einer Salve zusammenhangloser Versicherungen, die keinen anderen Inhalt als einen tautologischen haben (*Gott ist Gott*). Der geringste Maristenbruder, der gelehrteste Pastor wirken neben Dr. Graham wie dekadente Intellektuelle. Getäuscht durch das hugenottische Dekor der Zeremonie (Gesänge, Gebete, Predigt, Segen), eingeschläfert durch den betulichen Ernst, der dem protestantischen Gottesdienst eigen ist, haben manche Journalisten die Zurückhaltung Dr. Grahams und seiner Mannschaft gelobt: Man erwartete einen überdrehten Amerikanismus, Girls, Jazz, joviale und modernistische Metaphern (zwei oder drei davon gab es immerhin). Billy Graham hat seine Sitzung offenbar von allem Pittoresken gereinigt, und die französischen Protestanten konnten ihn als einen der Ihren betrachten. Das ändert nichts daran, daß Grahams Auftritt mit einer aus der antiken Kultur tradierten Forderung an die – katholische oder protestantische – Predigt bricht, nämlich mit der Forderung, zu überzeugen. Das abendländische Christentum hat sich in seiner Darlegung stets an den allgemeinen Rahmen des aristotelischen Denkens gehalten;

es war immer bereit, sich mit der Vernunft ins Benehmen zu setzen, selbst wenn es darum ging, das Irrationale des Glaubens glaubwürdig erscheinen zu lassen. Auch wenn die Formen des Humanismus hohl und erstarrt waren, hat die Sorge um den Anderen als Subjekt in der christlichen Didaktik selten gefehlt; damit bricht Dr. Graham nun und liefert uns eine Methode der magischen Verwandlung: An die Stelle der Überzeugung setzt er die Suggestion. Die hastige Sprechweise, die systematische Vermeidung jedes rationalen Aussagegehalts, der unaufhörliche Bruch der logischen Zusammenhänge, die Wortwiederholungen, das theatralische Zeigen auf die Bibel, die er wie ein Marktschreier seinen Universalbüchsenöffner erhoben in der Hand hält, vor allem aber das Fehlen jeder Wärme, die offenkundige Verachtung des Anderen, all das gehört zu den klassischen Hypnosetechniken des Varietés. Ich wiederhole, es gibt keinerlei Unterschied zwischen Billy Graham und Le Grand Robert.

Und ebenso wie Le Grand Robert die »Behandlung« seines Publikums mit einer besonderen Selektion abschloß, indem er die Auserwählten der Hypnose heraushob, zu sich auf die Bühne kommen ließ und bestimmten Privilegierten die Aufgabe übertrug, einen spektakulären Schlafzustand vorzuführen, so krönt auch Billy Graham seine Botschaft mit einer physischen Aussonderung der Erweckten. Die Neophyten, die an diesem Abend im Vel' d'Hiv' zwischen der Reklame für *Super Dissolution* und *Cognac Polignac* unter dem Einfluß der magischen Botschaft »Christus empfangen haben«, werden in einen besonderen Raum geführt oder, wenn sie englischsprachig sind, in eine noch geheimere Krypta. Was immer dort geschieht – Einschreibung in die Liste der Bekehrten, neue Predigten, geistliche Gespräche mit den »Beratern« oder Kollekten –, diese neue Episode ist der formelle Ersatz für die Initiation.

All das betrifft uns ganz unmittelbar. Zunächst beweist

der »Erfolg« Billy Grahams die geistige Labilität des französischen Kleinbürgertums, aus dem sich offenbar das Publikum dieser Sitzungen größtenteils zusammensetzt: Die Empfänglichkeit dieses Publikums für alogische und hypnotische Denkweisen läßt vermuten, daß in dieser sozialen Gruppe so etwas wie eine Abenteuersituation herrscht: Ein Teil des französischen Kleinbürgertums ist nicht einmal mehr durch seinen berühmten »gesunden Menschenverstand« – die aggressive Form seines Klassenbewußtseins – geschützt. Aber damit nicht genug: Billy Graham und seine Mannschaft haben nachdrücklich und zu wiederholten Malen betont, das Ziel dieser Kampagne bestehe darin, Frankreich zu »erwecken«. (»Wir haben Gott große Dinge in Amerika vollbringen sehen; ein Erwachen in Paris hätte ungeheuren Einfluß auf die ganze Welt.« – »Es ist unser Wunsch, daß sich in Paris etwas ereignet, das Auswirkungen auf die ganze Welt hätte.«) Offenkundig ist die Perspektive die gleiche wie die Eisenhowers in seinen Äußerungen über den Atheismus der Franzosen.⁴⁹ Frankreich ist in den Augen der Welt durch seinen Rationalismus, seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Glauben, die Irreligiosität seiner Intellektuellen gekennzeichnet (ein gemeinsames Thema Amerikas und des Vatikans – und nebenbei ein stark überschätztes). Aus diesem schlechten Traum muß Frankreich geweckt werden. Die »Bekehrung« von Paris hätte natürlich weltweit exemplarischen Wert: der Atheismus, in seiner eigenen Höhle von der Religion zerschmettert!

Wie man weiß, handelt es sich in Wirklichkeit um ein politisches Thema: Der Atheismus interessiert Amerika nur, weil es ihn für die Maske hält, hinter der sich der Kommunismus einstweilen versteckt. Frankreich aus dem Atheismus »erwecken« heißt also es aus der Faszination durch den Kommunismus aufwecken. Die Kampagne Billy Grahams war nur eine Episode des McCarthyismus.

Der Prozeß gegen Dupriez

Der Prozeß gegen Gérard Dupriez (der ohne ein bekanntes Motiv seinen Vater und seine Mutter umgebracht hat) zeigt deutlich, in welch schwerwiegenden Widersprüchen unsere Justiz befangen ist. Das liegt daran, daß die Geschichte ungleichmäßig voranschreitet: Die Idee des Menschen hat sich in den letzten hundertfünfzig Jahren stark gewandelt, neue Wissenschaften der psychologischen Exploration sind entstanden, doch dieser partielle Fortschritt der Geschichte hat noch keinerlei Veränderung im System der strafrechtlichen Begründungen nach sich gezogen, da die Justiz ein unmittelbarer Ausfluß des Staates ist und über unseren Staat seit der Verkündung des *Code pénal* immer noch dieselben Herren gebieten.

So kommt es, daß das Verbrechen von der Justiz stets nach den Normen der klassischen Psychologie *konstruiert* wird: Eine Tatsache besteht nur als Element einer linearen Rationalität, sie muß *nützlich* sein, sonst verliert sie das Wesentliche und wird unerkennbar. Um die Tat Gérard Dupriez' benennen zu können, mußte man für sie einen Ursprung finden; der ganze Prozeß ging also um die Suche nach einer Ursache, wie winzig sie auch sein mochte; der Verteidigung blieb paradoxerweise nur noch übrig, für dieses Verbrechen gleichsam eine eigenschafts- und bestimmungslose Absolutheit zu beanspruchen, es im Wortsinne zu einem *namenlosen Verbrechen* zu machen.

Die Anklage jedenfalls hatte ein Motiv gefunden – das von den Zeugen widerlegt wurde: Die Eltern Gérard Dupriez' hätten sich seiner Heirat entgegengestellt,⁵⁰ und deshalb habe er sie getötet. Hier haben wir also ein Beispiel für das, was die Justiz als Kausalität eines Verbrechens betrachtet: Die El-

tern des Mörders sind zufälligerweise hinderlich; er tötet sie, um das Hindernis zu beseitigen. Und selbst wenn er sie im Zorn tötet, bleibt dieser Zorn doch ein rationaler Zustand, da er unmittelbar zu etwas dient (was bedeutet, daß psychologische Tatsachen in den Augen der Justiz sich noch nicht mildernd auswirken, insofern sie in den Bereich einer Psychoanalyse fallen, doch stets nützlich sind, insofern sie einer Ökonomie zugehören).

Es genügt also, daß die Tat abstrakt nützlich ist, damit das Verbrechen einen Namen bekommt. Die Anklage hat die Weigerung von Gérard Dupriez' Eltern, der Heirat zuzustimmen, nicht als Grund für einen quasi geistesverwirrten Zustand, die Wut, anerkannt; es kümmert sie wenig, daß rational (nach Maßgabe genau der Rationalität, die eben noch die Begründung für das Verbrechen liefern sollte) der Verbrecher von seiner Tat keinerlei Vorteil erhoffen konnte; die Heirat wird mit höherer Wahrscheinlichkeit durch den Mord an den Eltern als durch ihren Widerstand verhindert, denn Gérard Dupriez hat nichts getan, um sein Verbrechen zu verbergen. Man begnügt sich hier mit einer amputierten Kausalität; es kommt nur darauf an, daß es für die Entstehung, nicht jedoch für die Folgen von Dupriez' Wut ein Motiv gibt; man unterstellt dem Kriminellen einen Geisteszustand, der logisch genug ist, um die abstrakte Nützlichkeit seines Verbrechens zu erfassen, nicht jedoch dessen reale Folgen. Anders gesagt, es genügt, daß die Geistesverwirrung einen vernünftigen Ursprung hat, damit man sie als Verbrechen bezeichnen kann. Ich habe schon beim Dominici-Prozeß auf diese Eigenschaft der strafrechtlichen Vernunft hingewiesen: Sie ist »psychologischer« und insofern »literarischer« Natur.

Die Psychiater wiederum haben nicht zugestanden, daß ein unerklärliches Verbrechen ebendadurch aufhört, ein Verbrechen zu sein; sie haben dem Angeklagten die volle Schuldfähigkeit zugesprochen und sich damit auf den ersten Blick in

Gegensatz zu den traditionellen strafrechtlichen Begründungen gestellt. Für sie ist das Fehlen einer Kausalität kein Hinderungsgrund, den Mord als Verbrechen zu bezeichnen. Paradoxerweise ist es hier die Psychiatrie, die den Gedanken einer absoluten Selbstkontrolle verteidigt und dem Verbrecher seine Schuldfähigkeit selbst jenseits der Grenzen der Vernunft beläßt. Die Justiz (die Anklage) gründet das Verbrechen auf die Ursache und räumt so der Geistesverwirrung einen möglichen Anteil ein; die Psychiatrie hingegen, zumindest die offizielle Psychiatrie, scheint die Definition des Wahns soweit wie möglich hinausschieben zu wollen, sie spricht der Determination keinerlei Wert zu und kehrt so zu der alten theologischen Kategorie des freien Willens zurück. Im Prozeß gegen Dupriez spielt sie die Rolle der Kirche, die der weltlichen Justiz die Angeklagten überstellt, die sie nicht mehr wieder eingliedern kann, da sie unter keine ihrer »Kategorien« fallen: Sie bringt zu diesem Zweck sogar eine ausschließende, rein nominelle Kategorie hervor: die Perversion. Gegenüber einer Justiz, die – in der bürgerlichen Epoche entstanden, folglich eingerichtet, um die Welt gegen die göttliche oder monarchische Willkür zu rationalisieren – in anachronistischen Spurenelementen die fortschrittliche Rolle noch erkennen läßt, die sie einmal gespielt haben mag, führt die offizielle Psychiatrie die uralte Idee einer schuldhaften Perversion wieder ein, deren Verdammung von jedem Versuch einer Erklärung unberührt bleiben muß. Weit davon entfernt, ihren Zuständigkeitsbereich zu vergrößern, liefert die forensische Psychiatrie Geistesverwirrte, auf deren weiterer Verfolgung die Justiz, mehr noch aus Vernunft denn aus Verzagtheit, nicht bestehen würde, dem Henker aus.

So ist der Prozeß gegen Dupriez von Widersprüchen durchzogen: zwischen Justiz und Verteidigung, zwischen Psychiatrie und Justiz, zwischen Verteidigung und Psychiatrie. Andere Widersprüche bestehen innerhalb jeder dieser Instanzen:

Die Justiz, die – wie wir gesehen haben – irrational Ursache und Zweck voneinander trennt, gelangt schließlich dahin, ein Verbrechen nach Maßgabe seiner Ungeheuerlichkeit zu entschuldigen; die Gerichtspsychiatrie verzichtet freiwillig auf ihren eigenen Gegenstand und verweist den Mörder an den Henker, während die psychologischen Wissenschaften jeden Tag mehr einen immer größeren Teil des Menschen in ihre Zuständigkeit übernehmen; und die Verteidigung selbst schwankt zwischen der Forderung nach einer fortschrittlichen *Psychiatrie*, die jeden Kriminellen als Geisteskranken für sich beanspruchen würde, und der Mutmaßung einer magischen »Kraft«, die (nach dem Plädoyer des Anwalts Maurice Garçon) von Dupriez Besitz genommen haben soll, wie in den besten Zeiten der Hexerei.

Schockphotos

Geneviève Serreau erinnert in ihrem Buch über Brecht an eine Photographie in *Paris-Match*, das eine Szene der Hinrichtung guatemaltekischer Kommunisten zeigt.⁵¹ Mit Recht bemerkt sie, daß diese Photographie nicht als solche grauenhaft ist, daß das Grauen vielmehr daher rührt, daß *wir* sie aus unserer Freiheit heraus *betrachten*. Eine Ausstellung von Schockphotos in der Galerie d'Orsay, von denen uns strenggenommen nur sehr wenige schockieren konnten, gibt Geneviève Serreaus Bemerkung dennoch recht: Es genügt für den Photographen nicht, uns das Schreckliche zu *bedeuten*, damit wir es empfinden.

Die meisten der Photographien, die hier versammelt wurden, um uns zu erschüttern, bleiben wirkungslos, gerade weil der Photograph sich beim Aufbau seines Sujets allzu großzügig an unsere Stelle versetzt hat: Fast immer hat er das Schreckliche, das er uns vorführt, *überkonstruiert* und durch Kontraste oder Nebeneinanderstellungen dem Faktum die effektheisende Sprache des Grauens hinzugefügt: Einer stellt eine Menge Soldaten unmittelbar neben ein Feld von Totenköpfen; ein anderer zeigt uns einen jungen Soldaten bei der Betrachtung eines Skeletts; wieder ein anderer nimmt eine Kolonne von Verurteilten oder Gefangenen in dem Moment auf, in dem sie einer Schafherde begegnet. Doch keines dieser allzu geschickt aufgenommenen Photos erschüttert uns. Das liegt daran, daß wir ihnen gegenüber jedesmal unserer Urteilskraft beraubt sind: Man hat für uns gezittert, für uns nachgedacht; der Photograph hat uns außer dem Recht auf intellektuelle Zustimmung nichts übriggelassen. Was uns mit diesen Bildern verbindet, ist ein technisches Interesse; vom Künstler selbst mit grellen Hinweisen überladen, haben sie

für uns keine Geschichte, wir können nicht mehr selbst *herausfinden*, wie wir diese künstliche Nahrung vertragen, weil sie von ihrem Erzeuger bereits vollkommen vorgekaut worden ist.

Andere Photographen haben uns, wenn schon nicht schockieren, so doch verblüffen wollen, aber der grundsätzliche Irrtum ist der gleiche. Zum Beispiel haben sie sich bemüht, mit größtem technischem Geschick den ausgefallensten Moment einer Bewegung, ihre äußerste Grenze festzuhalten, den Flug eines Fußballspielers, den Sprung einer Sportlerin oder die Levitation der Gegenstände in einem Spukhaus. Aber auch hier bleibt das Schauspiel, obwohl unmittelbar und keineswegs aus kontrastierenden Elementen zusammengesetzt, allzu konstruiert. Das Einfangen des einen Augenblicks erscheint willkürlich, allzu effektheischend, aus einem verqueren Willen zur Sprache entstanden, und die dabei geglückten Bilder haben keinerlei Wirkung auf uns. Das Interesse, das wir an ihnen nehmen, überschreitet nicht den kurzen Moment ihrer Lektüre; sie hallen nicht nach, sie verwirren uns nicht, unsere Aufmerksamkeit verengt sich zu rasch wieder auf ein reines Zeichen. Die perfekte Lesbarkeit der Szene, ihre *Gestaltung*, befreit uns davon, das skandalöse Bild in seiner ganzen Tiefe aufzunehmen; auf einen rein sprachlichen Zustand reduziert, bringt uns die Photographie nicht aus der Fassung.

Auch Maler hatten das Problem des äußersten Punkts, der Akme der Bewegung, zu lösen, doch ihnen ist es viel besser gelungen. Die Maler des Empire zum Beispiel, die Momentaufnahmen wiedergeben mußten (ein sich aufbäumendes Pferd, Napoleon auf dem Schlachtfeld, die Arme ausstreckend, usw.), haben der Bewegung das verstärkte Zeichen des Instabilen belassen, das, was man das *numen* nennen könnte, die feierliche Erstarrung einer Pose, die in der Zeit unmöglich festzuhalten ist; genau diese regungslose Steigerung des

Ungreifbaren – die man im Kino später *Photogenie* nennen wird – ist der Punkt, an dem die Kunst beginnt. Der leichte Skandal dieser übertrieben sich aufbäumenden Pferde, dieses in einer unmöglichen Geste erstarrten Kaisers, dieser Eigensinn des Ausdrucks, man könnte auch sagen: seine Rhetorik, fügt der Lektüre des Zeichens eine verwirrende Herausforderung hinzu, die den Leser des Bildes in ein weniger intellektuelles als visuelles Staunen versetzt, weil sie ihn an den Oberflächen des Schauspiels, an dessen optischer Widerständigkeit festhält und nicht gleich an seine Bedeutung bindet.

Die meisten der Schockphotos, die man uns gezeigt hat, sind falsch, gerade weil sie einen Zwischenzustand zwischen der buchstäblichen und der gesteigerten Tatsache gewählt haben: zu effektheischend für die Photographie und zu exakt für die Malerei, fehlt ihnen zugleich der Skandal des Buchstäblichen und die Wahrheit der Kunst. Man wollte sie zu reinen Zeichen machen, ohne diesen Zeichen zumindest die Uneindeutigkeit, die Verzögerung einer Dichte zuzugestehen. Es ist daher logisch, daß die einzigen Schockphotos der Ausstellung (deren Prinzip sehr zu loben ist) gerade Agenturphotos sind, auf denen das überraschte Faktum in seinem Eigensinn, in seiner Buchstäblichkeit, in der Evidenz seiner Stumpfheit hervorspringt. Die Erschossenen von Guatemala, der Schmerz der Verlobten Aduan Malkis, der ermordete Syrer, der erhobene Knüppel des Polizisten: diese Bilder erstauen, weil sie auf den ersten Blick befremdlich, beinahe ruhig scheinen, ihre Bildunterschrift unterbieten: Sie sind visuell abgeschwächt, entbehren jenes *numen*, das ihnen die Maler komponierter Bilder unfehlbar mitgegeben hätten (und mit gutem Recht, denn dort handelte es sich um Malerei). Das *Natürliche* dieser Bilder, ohne Emphase und ohne Erläuterung, nötigt den Betrachter zu einer intensiven Befragung, bringt ihn auf den Weg zu einem Urteil, zu dem er selbst kommt, ohne von der welterschöpfenden Präsenz des Photographen

gestört zu werden. Es geht hier also um jene kritische Katharsis, die von Brecht gefordert wurde, und nicht mehr wie im Falle der Sujetmalerei um eine Reinigung des Affekts. Vielleicht begegnet man hier den beiden Kategorien des Epischen und des Tragischen wieder. Die buchstäbliche Photographie führt in den Skandal des Grauens, nicht ins Grauen selbst.

Zwei Mythen des Jungen Theaters

Nach einem Wettbewerb junger Theatergruppen zu urteilen, der kürzlich stattfand, übernimmt das Junge Theater eifrig die Mythen des alten (so daß nicht mehr recht zu erkennen ist, was beide voneinander unterscheidet). Man weiß zum Beispiel, daß im bürgerlichen Theater der Schauspieler, der in seiner Rolle »aufgeht«, von einem wahren Feuer der Leidenschaft durchglüht sein muß. Er muß um jeden Preis »kochen«, das heißt zugleich brennen und sich verströmen; daher die feuchten Formen dieser Verausgabung. In einem neuen Stück (das einen Preis bekommen hat) verströmen sich die beiden männlichen Partner in Flüssigkeiten aller Art, Tränen, Schweiß, Speichel. Man hatte den Eindruck, einer entsetzlichen körperlichen Anstrengung beizuwohnen, einem ungeheuren Auswringen der inneren Gewebe, als ob die Leidenschaft ein großer feuchter Schwamm wäre, der von der unnachsichtigen Hand des Regisseurs ausgedrückt wird. Die Absicht dieses viszeralen Sturms versteht man wohl: die »Psychologie« in ein quantitatives Phänomen zu verwandeln, das Lachen oder den Schmerz in einfache metrische Formen zu bringen, damit auch die Leidenschaft eine Ware wie alle anderen wird, ein Handelsobjekt, das seinen Platz in einem numerischen Tauschsystem hat: Ich gebe dem Theater mein Geld und erwarte dafür eine deutlich sichtbare, fast berechenbare Leidenschaft; und wenn der Schauspieler all sein Können zeigt, wenn er es versteht, ohne Tricks seinen Körper vor meinen Augen schufteln zu lassen, wenn ich nicht an der Mühe zweifeln kann, die er sich gibt, dann werde ich ihn zu einem ausgezeichneten Schauspieler erklären und ihm meine Freude darüber bezeugen, auf ein Talent gesetzt zu haben, das mein Geld nicht unterschlägt, sondern es mir in Form von echten

Tränen und echtem Schweiß hundertfach zurückerstattet. Der große Vorteil dieser Verausgabung ist ein ökonomischer: Mein Eintrittsgeld als Zuschauer hat endlich einen kontrollierbaren Ertrag.

Natürlich schmückt sich diese physische Aufzehrung des Schauspielers mit spirituellen Rechtfertigungen: Er überläßt sich dem Dämon des Theaters, opfert sich, geht innerlich in der dargestellten Person auf; seine Großmut, die Hingabe seines Körpers an die Kunst, seine physische Arbeit verdienen Mitgefühl und Bewunderung; man rechnet ihm diese Muskelanstrengung hoch an, und wenn er erschöpft, all seiner Körpersäfte entleert, sich zum Schluß auf der Bühne verbeugt, applaudiert man ihm wie einem Rekordhalter im Fasten oder Gewichtheben und gibt ihm im stillen den Rat, sich zu erfrischen, seine innere Substanz wiederherzustellen, das ganze Wasser zu ersetzen, mit dem er die Leidenschaft abgemessen hat, die wir von ihm gekauft haben. Ich denke nicht, daß irgendein bürgerliches Publikum einem so augenscheinlichen »Opfer« widerstehen könnte, und glaube, daß ein Schauspieler, der auf der Bühne zu weinen oder zu schwitzen versteht, sich seines Erfolgs immer sicher sein kann: Die Evidenz seiner Anstrengung befreit von jedem weiteren Urteil.

Ein weiteres unglückliches Erbstück des bürgerlichen Theaters ist der Mythos des genialen Einfalls. Versierte Regisseure gründen darauf ihren Ruhm. Bei der Aufführung von *La Locandiera*⁵² läßt eine Theatergruppe bei jedem Akt die Möbel vom Bühnenhimmel herunterkommen. Natürlich ist das unerwartet, und jedermann ist über den Einfall begeistert. Nur ist er leider völlig überflüssig und sichtlich von einer verzweifelten Phantasie diktiert, die um jeden Preis etwas Neues will. Da heute alle ungewöhnlichen Verfahren des Kulissenaufbaus erschöpft sind, da Modernismus und Avantgarde uns mit Umbauten auf offener Bühne gesättigt haben, bei denen irgendein Diener – als höchste Gewagtheit – drei Stühle und

einen Sessel den Zuschauern vor die Nase stellt, greift man zum letzten noch freien Raum, dem Bühnenhimmel. Das Verfahren ist billig, es ist reiner Formalismus, aber was tut's: In den Augen des bürgerlichen Publikums ist die Inszenierung nie etwas anderes als eine Technik des genialen Einfalls, und manche »Animateure« kommen solchen Forderungen sehr gern entgegen: Sie begnügen sich damit, erfinderisch zu sein. Auch hier wieder beruht unser Theater auf dem harten Gesetz des Tauschs. Es ist notwendig und hinreichend, daß die Leistungen des Regisseurs sichtbar sind und daß jeder den Eintrag seiner Eintrittskarte nachprüfen kann; daher eine Kunst, die möglichst eilig Effekte erzielen will und sich vor allem als diskontinuierliche – also berechenbare – Abfolge formaler Erfolge darstellt.

Wie für die physische Aufzehrung des Schauspielers gibt es für den »genialen Einfall« eine uneigennützigere Rechtfertigung. Man sucht ihn als einen »Stil« zu legitimieren. Die Möbel aus dem Bühnenhimmel herunterzulassen wird als eine Geste der Nonchalance ausgegeben, dem Klima der Respektlosigkeit gemäß, die man der *Commedia dell'arte* für gewöhnlich zuschreibt. Natürlich ist der Stil fast immer ein Alibi, das dazu herhalten muß, den eigentlichen Motivationen des Stücks aus dem Wege zu gehen: Einer Komödie von Goldoni einen rein »italienischen« Stil zu geben (Harlekina-den, Mimen, bunte Farben, Halbmasken, höfische Devotion und gewandte Rhetorik) heißt den sozialen oder geschichtlichen Gehalt des Werkes auf die leichte Schulter nehmen, heißt die spitzzüngige Subversion der gesellschaftlichen Verhältnisse entschärfen, heißt mit einem Wort: mystifizieren.

Man kann nie genug auf die verheerenden Wirkungen des »Stils« auf unseren bürgerlichen Bühnen hinweisen. Der Stil entschuldigt alles, befreit von allem, zumal von der historischen Reflexion; er bannt den Zuschauer in die Hörigkeit eines reinen Formalismus, so daß die Revolutionen des »Stils«

selbst nur noch formale sind. Als avantgardistischer Regisseur gilt dann jemand, der es wagt, einen Stil durch einen anderen zu ersetzen (ohne überhaupt mit dem realen Hintergrund des Stücks wieder in Berührung zu treten), jemand, der es wie Barrault in der *Orestie* wagt, den tragischen Akademismus in ein Negerfest zu verwandeln. Doch das ist läppisch, und es führt zu nichts, einen Stil durch einen anderen zu ersetzen: Aischylos als Bantu-Autor ist ebenso falsch wie Aischylos als bürgerlicher Autor. In der Theaterkunst ist der Stil eine Fluchttechnik.

Die Tour de France als Epos

Es gibt eine Onomastik der Tour de France, die ganz allein schon verrät, daß die Tour ein großes Epos ist. Die Namen der Rennfahrer scheinen meistens weither aus der ethnischen Geschichte zu kommen, aus einer Zeit, in der die Stammeszugehörigkeit einer kleinen Anzahl exemplarischer Phoneme zu entnehmen war (Brankart der Franke, Bobet der Francier, Robic der Kelte, Ruiz der Iberer, Darrigade der Gasconer). Und dann kehren diese Namen ständig wieder; sie stellen in dem großen Schicksalsgeschehen des Wettkampfs Fixpunkte dar, deren Aufgabe es ist, eine episodische, stürmisch-bewegte Dauer an die stabilen Essenzen großer Charaktere zu binden, als wäre der Mensch vor allem ein Name, der sich zum Herrn des Geschehens macht. Brankart, Geminiani, Lauredi, Antonin Rolland, solche Patronyme lesen sich wie algebräische Zeichen für Wert, Redlichkeit, Heimtücke oder Stoizismus. Insoweit der Name des Fahrers zugleich Nährstoff und Ellipse ist, bildet er die Zentralfigur einer wahrhaft poetischen Sprache, macht eine Welt lesbar, in der die Beschreibung letztlich überflüssig ist. Diese allmähliche Konkretisierung der Eigenschaften des Rennfahrers in der Lautsubstanz seines Namens saugt schließlich die gesamte adjektivische Sprache auf. Zu Beginn ihres Ruhms sind die Fahrer mit ein paar natürlichen Epitheta versehen; später ist das unnötig. Man sagt: der elegante Coletto oder Van Dongen der Holländer; zu Louison Bobet sagt man nichts mehr.

In Wirklichkeit vollzieht sich der Eintritt in die epische Ordnung durch die Verkleinerungsform des Namens: Aus Bobet wird Louison, aus Lauredi wird Nello, und Raphaël Geminiani, der Held auf dem Gipfel des Ruhms, weil er zugleich »gut« und »tapfer« ist, wird bald Raph, bald Gem ge-

nannt. Diese Namen sind banal, ein wenig anbiedernd und unterwürfig; aus ihnen spricht in einer einzigen Silbe übermenschliche Wertschätzung und allzumenschliche Vertraulichkeit, in die sich der Journalist hineindrängt, vergleichbar dem Umgang, den die lateinischen Dichter mit einem Caesar oder Maecenas pflegten. In diesem Diminutiv des Radrennfahrers vermischen sich Servilität, Bewunderung und ein Anspruch auf Voyeurismus, den das Volk gegenüber seinen Göttern hat.

Als verkleinerter wird der Name zum Allgemeinbesitz; er erlaubt es, die Privatsphäre des Rennfahrers aufs Proszenium der Helden zu versetzen. Denn der wahre epische Ort ist nicht der Kampf, sondern das Zelt, die Schwelle zur Öffentlichkeit, an welcher der Krieger seine Absichten erklärt, von wo aus er Beschimpfungen ausstößt, Herausforderungen stellt und vertrauliche Mitteilungen in Umlauf setzt. Die Tour de France kennt zur Genüge diesen Glorienschein einer falschen Privatheit, in der Kränkungen und Umarmungen die hauptsächlichen Formen des menschlichen Umgangs ausmachen: Bei einem Verfolgingsrennen in der Bretagne streckt Bobet großmütig und vor aller Augen Lauredi die Hand entgegen, der sie nicht weniger öffentlich verweigert. Solche homerischen Zerwürfnisse werden durch die Lobreden ausgeglichen, welche die Großen über die Köpfe der Menge hinweg aneinander richten. Bobet sagt zu Koblet: »Du tust mir leid«, und dieses Wort nimmt seinen Weg ganz von selbst durch das epische Universum, in dem der Feind nur nach Maßgabe der Wertschätzung, die er erfährt, ein gerechter Feind ist. So gibt es auf der Tour zahlreiche Relikte feudaler Abhängigkeit, jener Beziehung, welche die Menschen gleichsam fleischlich miteinander verband. Man umarmt sich oft und gern auf der Tour. Marcel Bidot, der sportliche Leiter der französischen Equipe, umarmt Gem nach einem Sieg, und Antonin Rolland setzt einen heißen Kuß auf die hohle Wange desselben Ge-

miniani. Die Umarmung ist in diesem Fall Ausdruck einer gesteigerten Euphorie, die vor der Geschlossenheit und Vollkommenheit der Heroenwelt empfunden wird. Doch muß man sich davor hüten, dieses brüderliche Glück mit den viel getrüberten Herdengefühlen in Verbindung zu bringen, die sich zwischen den Mitgliedern derselben Equipe regen. Tatsächlich ist die Vollkommenheit der öffentlichen Beziehungen nur zwischen den Großen möglich; sobald die »Domestiken« auf die Bühne treten, sinkt das Epos auf das Niveau des Romans.

Auch die Geographie der Tour entspricht ganz und gar der epischen Notwendigkeit der Prüfung des Helden. Die Bodenelemente und Bodenformen sind personifiziert, denn eigentlich mißt sich der Mensch mit ihnen, und wie in aller Heldendichtung kommt es darauf an, daß der Kampf zwischen gleichrangigen Gegnern stattfindet: Der Mensch muß also naturalisiert, die Natur vermenschlicht werden. Die Steigungen sind daher »böse«, werden auf unangenehme oder mörderische »Prozentsätze« reduziert, und die Etappen der Tour, deren jede der Einheit eines Romankapitels entspricht (wobei es sich in der Tat um eine epische Dauer handelt, um eine Aneinanderreihung isolierter Krisen, nicht wie bei der tragischen Dauer um die dialektische Entfaltung ein und desselben Konflikts), die Etappen also sind in erster Linie physische Persönlichkeiten, nacheinander zu bezwingende Feinde, individualisiert durch jenes Gemisch von Morphologie und Moral, das die Natur im Epos ausmacht. Die Etappe ist »haarig«, »zäh«, »verdorrt«, »dornig« usw., alles Adjektive, die in den Bereich existentieller Eigenschaften gehören und darauf hinweisen sollen, daß der Fahrer weniger mit diesem oder jenem natürlichen Hindernis als mit einem wahrhaft existentiellen, einem substantiellen Thema zu kämpfen hat, das den Einsatz von Wahrnehmung und Urteilskraft zugleich erfordert.

In der Natur und im Austausch mit ihr findet der Fahrer eine belebte Umgebung, von der er sich nährt und von der er abhängig ist. Eine am Meer entlangführende Etappe (Le Havre–Dieppe) wird »iodiert« sein, dem Rennen Energie und Farbe beisteuern; eine andere, die über gepflasterte Straßen führt (im Norden), wird dem Fahrer ein harter Brocken sein, an dem er buchstäblich »schwer zu schlucken« hat; auf einer dritten (Briançon–Monaco), schieferreich, prähistorisch, wird er »festkleben«. Jede Etappe stellt ein Anpassungsproblem, alle sind durch einen wahrhaft poetischen Zug auf ihre innerste Substanz reduziert, und gegenüber einer jeden sucht sich der Rennfahrer auf dunkle Weise als totaler Mensch zu bestimmen, der mit einer Natur-als-Substanz, nicht mehr nur mit der Natur-als-Objekt zu kämpfen hat. Entscheidend ist also, mit welcher Bewegungsart er sich der Substanz nähert: Der Fahrer wird immer so dargestellt, daß er nicht nur rasch vorankommt, sondern in sie eintaucht, sich in sie hineinstürzt, sie durchquert, sie überfliegt, an ihr klebt; was ihn definiert, ist die Art seiner Verbindung mit dem Boden, oft in einem Gefühl apokalyptischer Angst (»die entsetzliche Abfahrt hinunter nach Monte Carlo«; »das Spiel des Esterel«).

Die Etappe, die am meisten personifiziert wird, ist die des Mont Ventoux. Die hohen Alpen- oder Pyrenäenpässe bleiben, so schwierig sie sein mögen, trotz allem Passagen, werden als zu überquerende Objekte empfunden; der Paß ist ein Nadelöhr, nur schwer als Person zu denken. Der Ventoux hingegen hat die Massivität des Berges, er ist ein Gott des Bösen, dem man Opfer bringen muß. Als wahrer Moloch, Despot der Radfahrer, vergibt er niemals den Schwachen, fordert ein Übermaß an Leid als Tribut. Schon von seiner Gestalt her ist der Ventoux entsetzlich: er ist kahl (laut *L'Equipe* wie von trockener Seborrhö befallen), das Prinzip des Trockenen selbst; sein absolutes Klima (er ist viel eher eine klimatische Essenz als ein geographischer Raum) macht ihn zu einem Ter-

rain der Verdammnis, zu einem Ort der Prüfung des Helden, gleichsam zu einer oberen Hölle, in welcher der Fahrer den Beweis seiner Erwähltheit erbringen wird: Er wird den Drachen besiegen, sei es mit dem Beistand eines Gottes (Gaul, »Freund des Phoebus«), sei es durch eine rein prometheische Haltung, die diesem Gott des Bösen einen noch härteren Dämon entgegensetzt (Bobet, »der Teufel auf dem Fahrrad«).

Die Tour besitzt also eine wahre homerische Geographie. Wie in der *Odysee* ist die Fahrt hier Rundfahrt von einer Prüfung zur nächsten und zugleich totale Erforschung der Grenzen der Welt. Odysseus hatte mehrmals die Pforten der Unterwelt erreicht. Die Tour berührt an mehreren Stellen die außermenschliche Welt: Auf dem Ventoux, heißt es, hat man den Planeten Erde bereits verlassen, ist man unbekanntem Sternen nahe. Dank ihrer Geographie ist die Tour also enzyklopädische Bestandsaufnahme der menschlichen Räume; und wenn man ein gleichsam Vichysches Geschichtsmodell aufgreifen wollte, so stellt die Tour jenen Moment des Übergangs dar, in dem der Mensch die Natur stark personifiziert, um sie leichter bewältigen und sich besser von ihr befreien zu können.

Natürlich findet der Rennfahrer Zugang zu dieser anthropomorphen Natur nur auf semirealen Wegen. Im allgemeinen unterhält die Tour eine Energetik des Spirituellen. Die Kraft, über die der Fahrer verfügt, um der Menschen-Erde entgegenzutreten, kann zwei Aspekte annehmen: die *Form*, mehr ein Zustand als Elan, ein privilegiertes Gleichgewicht zwischen Muskelqualität, Verstandes- und Willensstärke, und den *jump*, ein veritabler elektrischer Stromstoß, der manche Götterlieblinge unter den Fahrern durchzuckt und sie übermenschliche Taten vollbringen läßt. Der *jump* impliziert eine übernatürliche Ordnung, in welcher der Erfolg des Menschen davon abhängt, daß ein Gott ihm beisteht: Um den *jump* für ihren Sohn zu erbitten, ging Brankarts Mama in die Kathedrale von Chartres, um zur Heiligen Jungfrau zu beten,

und Charly Gaul, der dieser Gnade besonders teilhaftig ist, gilt geradezu als Spezialist für den *jump*; er empfängt seine elektrische Energie aus einem gelegentlichen Verkehr mit den Göttern; manchmal ist er besessen von ihnen, dann leistet er Erstaunliches; manchmal verlassen sie ihn, dann erlahmt der *jump*, und Charly gelingt nichts mehr richtig.

Es gibt eine abstoßende Parodie des *jump*: das Doping. Den Rennfahrer aufzuputschen ist ebenso verbrecherisch, ebenso ruchlos wie der Versuch, Gott nachzuahmen; Doping heißt, Gott das Privileg des Funkens zu stehlen. Gott weiß sich übrigens zu rächen: wovon der arme Malléjac ein Lied singen kann, den ein frevelhaftes Doping an die Pforten des Wahnsinns geführt hat (Bestrafung der Feuerdiebe). Einem kalten und rationalen Bobet hingegen ist der *jump* geradezu fremd; er ist ein starker Geist, der seine Arbeit aus eigener Kraft leistet; als Spezialist der Form ist Bobet ein ganz und gar menschlicher Held, welcher der Übernatur nichts schuldet und seine Siege rein irdischen Qualitäten verdankt, geädelt durch die vornehmste Instanz des Menschen: den Willen. Gaul verkörpert die Willkür, das Göttliche, Wunderbare, Erwählte, das stille Einverständnis mit den Göttern; Bobet inkarniert das Gerechte, das Menschliche. Bobet leugnet die Götter, er veranschaulicht eine Moral des auf sich gestellten Menschen. Gaul ist ein Erzengel, Bobet ein Prometheus, ein Sisyphus, dem man zutraut, daß er den Stein auf genau die Götter stürzen läßt, die ihn dazu verdammt haben, in all seiner Herrlichkeit doch nichts weiter zu sein als ein Mensch.

Die Dynamik der Tour präsentiert sich natürlich als Kampf, doch als ein Treffen eigentümlicher Art; dramatisch ist diese Schlacht nur durch ihre Kulisse oder die Truppenbewegungen, nicht eigentlich durch ihre Zusammenstöße. Wahrscheinlich ist die Tour einer modernen Armee vergleichbar, bei der es auf das Material und die Zahl derer, die es bedienen, ankommt; sie kennt mörderische Episoden, nationale Tran-

cen (Frankreich eingekreist von den *corridori* des Signor Binda, des Leiters der italienischen *squadra*), und der Held blickt der Prüfung mit cäsarischer Gelassenheit entgegen, ähnlich der göttlichen Ruhe, die Hugos Napoleon eigen war (»Gemstürzt sich, klaren Blickes, die gefährliche Abfahrt hinunter nach Monte Carlo«). Trotzdem bleibt die eigentliche Kampfhandlung schwer faßlich und ergibt keine Dauer. Tatsächlich kennt die Dynamik der Tour nur vier Arten der Bewegung: führen, verfolgen, ausbrechen, zurückfallen. *Führen* ist die härteste, aber auch die überflüssigste Handlung. Führen heißt immer sich opfern, ist reiner Heroismus, der viel eher einen Charakter beweisen als ein Ergebnis sichern soll; bei der Tour zahlt sich Beherztheit nicht unmittelbar aus, sondern wird gewöhnlich durch kollektive Taktiken entwertet. *Verfolgen* hingegen ist immer ein bißchen feige und ein bißchen hinterhältig, gehört zu einem Strebertum, das sich um Ehre nicht schert. Provokantes Verfolgen über längere Zeit fällt eindeutig in den Bereich des Bösen (Schande über den Hinterradsauger, der sich ständig im Windschatten hält). *Ausbrechen* ist eine poetische Episode, die eine gewollte, im übrigen ziemlich wirkungslose Einsamkeit illustrieren soll (denn man wird fast immer wieder eingeholt), die aber Ruhm einbringt in dem Maße, wie sie von einer Art nutzloser Ehre getragen wird (Soloflucht des Spaniers Alomar: Absetzbewegung, kastilischer Hochmut eines montherlantschen Helden). Das *Zurückfallen* ist die Vorform der Kapitulation; es ist immer schrecklich, stimmt immer traurig wie eine Schlappe: Auf dem Ventoux wird das Zurückfallen manchmal zur »hiroshimaartigen« Katastrophe. Diese vier Bewegungsarten werden natürlich dramatisiert, fließen ein in das emphatische Vokabular der *Krise*; oft gibt eine davon bildhaft der Etappe ihren Namen, gleich einem Romankapitel (Titel: »Küblers stürmische Strampelei«). Die Rolle der Sprache ist hier unermesslich; sie liefert dem Ereignis, das sonst ungreifbar ist,

weil es sich fortwährend in eine Dauer auflöst, jene epische Steigerung, die ihm Halt verleiht.

Die Tour hat eine zwiespältige Moral: Ritterliche Gebote vermischen sich ständig mit brutalen Appellen an das pure Erfolgsstreben. Es ist eine Moral, die keine Wahl treffen kann oder will zwischen dem Lob der Aufopferung und den sachlichen Notwendigkeiten. Das Opfer eines Fahrers für den Erfolg seiner Equipe, sei es aus eigenem Antrieb oder durch eine Entscheidungsinstanz (den sportlichen Leiter) erzwungen, wird immer gelobt, aber auch immer kritisch erörtert. Das Opfer ist großmütig, edel, es bezeugt einen moralischen Reichtum bei der Ausübung des Mannschaftssports und ist zugleich dessen große Rechtfertigung; doch es widerspricht einem anderen, für die vollständige Legende der Tour ebenso notwendigen Wert: dem Realismus. »Gefühle haben bei der Tour keinen Platz«, das ist das Gesetz, welches das Interesse an dem Spektakel wachhält. Hier wird die ritterliche Moral als Gefahr einer möglichen Manipulation des Schicksals empfunden; die Tour hütet sich lebhaft vor allem, was auch nur dem Anschein nach im vorhinein den nackten, brutalen Zufall des Kampfes beeinflussen könnte. »Das Rennen ist noch nicht gelaufen«, die Tour ist ein Zusammenprall von Charakteren, man braucht eine Moral des Individuums, des einsamen Kampfes ums Dasein. Die Mühe und die Hauptbeschäftigung der Journalisten besteht darin, den ungewissen Ausgang des Rennens offenzuhalten: Während der gesamten Tour 1955 hat man gegen den allgemeinen Glauben protestiert, Bobet werde mit Sicherheit gewinnen.⁵³ Doch die Tour ist auch ein Sport, sie verlangt nach einer Moral des Kollektivs. Das ist ein tatsächlich nie aufgelöster Widerspruch, der die Legende dazu zwingt, das Opfer ständig zu erörtern und zu erklären, jedesmal die Großmut ins Gedächtnis zu rufen, auf der es beruht. Weil das Opfer als sentimentaler Wert empfunden wird, muß man es unablässig rechtfertigen.

Der sportliche Leiter spielt dabei eine wesentliche Rolle: Er sorgt für die Verbindung zwischen dem Zweck und den Mitteln, zwischen Gewissen und Pragmatismus; er ist das dialektische Element, das in seiner Zerrissenheit die Realität des Bösen und dessen Notwendigkeit vereint. Marcel Bidot ist auf jene corneilleschen Situationen spezialisiert, in denen er innerhalb derselben Mannschaft einen Fahrer einem anderen opfern muß, manchmal sogar, was noch tragischer ist, einen Bruder dem Bruder (Jean für Louison Bobet). Tatsächlich existiert Bidot nur als reales Bild einer intellektuellen Notwendigkeit, die gerade deshalb in einer Welt, die naturgemäß eine Welt der Leidenschaften ist, einer unabhängigen Personifizierung bedarf. Die Arbeit ist genau geteilt: Für jede Gruppe von zehn Fahrern braucht man ein reines Hirn, das übrigens keine Vorrechte genießt, denn die Intelligenz ist hier funktional; ihre Aufgabe besteht nur darin, für die Öffentlichkeit den strategischen Charakter des Wettbewerbs zu repräsentieren: Marcel Bidot ist also auf die Figur eines sorgfältigen Analytikers reduziert; seine Rolle ist es, *nachzudenken*.

Manchmal übernimmt ein Fahrer selbst diese Hirnfunktion; das gilt für Louison Bobet und macht eben seine »Rolle« so einzigartig. Gewöhnlich sind die strategischen Fähigkeiten der Fahrer gering und reichen nicht über die Kunst einiger grober Finten hinaus (wenn Kübler Komödie spielt, um den Gegner zu täuschen). Im Falle Bobets führt diese unerhörte Ungeschiedenheit der Rollen zu einer zwiespältigen Popularität, zweifelhafter noch als die eines Coppi oder eines Koblet: Bobet denkt zuviel, er ist ein *Gewinner*, er ist kein *Spieler*.

Diese intellektuelle Vermittlung zwischen der reinen Moral des Opfers und dem harten Gesetz des Erfolgs bringt eine heterogene, zugleich utopische und realistische Geisteshaltung zum Ausdruck, die aus Überresten einer sehr alten feudalen oder tragischen Ethik und neuen, der Welt der totalen

Konkurrenz eigentümlichen Anforderungen besteht. In diesem Zwiespalt liegt die wesentliche Bedeutung der Tour: Das komplizierte Gemisch zweier Alibis, des idealistischen und des realistischen, erlaubt es der Legende, unter einem Schleier der Würde und der Spannung die ökonomischen Determinismen unseres großen Epos perfekt zu verhüllen.

Doch trotz all seiner Zwiespältigkeit bewirkt das Opfer letztlich eine Wiederkehr der Klarheit, insofern die Legende es unablässig auf eine rein psychologische Bereitschaft zurückführt. Was die Tour vor dem Unbehagen an der Freiheit bewahrt, liegt darin, daß sie definitionsgemäß *die Welt von Charakteressenzen* ist. Ich habe schon darauf hingewiesen, wie diese Essenzen durch einen souveränen Akt der Benennung festgelegt wurden, der den Namen des Fahrers zum festen Hort eines ewigen Werts werden ließ (Coletto, die Eleganz; Geminiani, die Beständigkeit; Lauredi, die Heimtücke, usw.). *Die Tour ist ein Konflikt feststehender, sicherer Essenzen mit unsicherem Ausgang*. Die Natur und die Sitten, die Literatur und die Regeln setzen diese Essenzen nach und nach ins Verhältnis zueinander: Wie Atome reiben sie sich, verbinden sie sich, stoßen sich ab, und aus diesem Spiel wird das Epos. Ich gebe im folgenden ein Lexikon der Charaktere der Fahrer, zumindest derer, die einen festen semantischen Wert angenommen haben; man kann dieser Typologie vertrauen, sie ist stabil, haben wir es doch mit Essenzen zu tun. Wie in der klassischen Komödie, zumal in der *Commedia dell'arte*, doch nach einem ganz anderen Konstruktionsprinzip (die komische Dauer bleibt dort die eines theatralischen Konflikts, während die Dauer der Tour die der Romanerzählung ist), entsteht das Schauspiel hier – so könnte man sagen – aus einem Erstaunen über die menschlichen Beziehungen: Die Essenzen stoßen in allen denkbaren Figuren aufeinander.

Ich glaube, daß wir nie einem besseren Beispiel für einen totalen, also zwiespältigen Mythos begegnet sind als der

Tour. Als Mythos ist die Tour zugleich expressiv und projektiv, realistisch und utopisch. Sie ist Ausdruck und Befreiung der Franzosen mittels einer einzigartigen Fabel, in der die traditionellen Phantasmen (Psychologie der Essenzen, Moral des Kampfes, Magie der Elemente und der Kräfte, Hierarchie zwischen Übermenschen und Sklaven) sich zu Formen von positivem Interesse vermischen, zum utopischen Bild einer Welt, die sich durch das Schauspiel einer totalen Durchsichtigkeit der Beziehungen zwischen Mensch, Menschheit und Natur hartnäckig zu versöhnen sucht. Was auf der Tour außer Kraft gesetzt wird, ist die Basis, sind die ökonomischen Motive, der letzte Nutzen der ganzen Prüfung, der Generator ideologischer Alibis. Trotzdem ist die Tour eine faszinierende nationale Tatsache, insofern das Epos jenen brüchigen Moment der Geschichte zum Ausdruck bringt, in welchem der Mensch – wenn auch täppisch, hinters Licht geführt – dennoch auf seine Weise hinter unreinen Fabeln eine vollkommene Übereinstimmung zwischen sich, seiner Gemeinschaft und dem Universum erahnt.

Lexikon der Rennfahrer (1955)

BOBET, JEAN – Der Doppelgänger Louisons und auch sein Negativ; er ist die große Leidensgestalt der Tour. »Brüderlich« opfert er seinem älteren Bruder seine ganze Person. Dieser unaufhörlich entmutigte Fahrer hat eine schwere Behinderung: er denkt. Als diplomierter Intellektueller (er ist Englischlehrer und trägt eine riesige Brille) leidet er an selbstzerstörerischer Hellsicht: Introspektiv analysiert er sein Leid und verliert dabei sogar den Vorteil, daß seine Muskulatur der seines Bruders überlegen ist. Er ist ein *Schwieriger*, also ein Pechvogel.

BOBET, LOUISON – Bobet ist ein prometheischer Held; er

ist eine großartige Kämpfernatur, ein gewitztes Organisationstalent, ein Berechnender, der realistisch den *Sieg* anvisiert. Sein Fehler ist ein Keim von Intellektualität (weniger als bei seinem Bruder; er hat ja auch nur Abitur). Er kennt die Ungeduld, den verletzten Stolz, er ist cholerisch. 1955 mußte er mit einer tiefen Einsamkeit fertig werden: Ohne Koblet und Coppi konnte er nur mit ihren Gespenstern kämpfen; er war ohne erklärte Rivalen, mächtig und einsam, alles erschien ihm als Bedrohung, die Gefahr konnte überall lauern (»Ich brauchte Leute wie Coppi oder Koblet, denn es ist zu hart, einziger Favorit zu sein«). Vom *Bobetismus* ist eine ganz bestimmte Art von Fahrern betroffen, deren Energie mit einem analytischen und kalkulierenden Innenleben einhergeht.

BRANKART – Symbolisiert die junge, aufstrebende Generation. Hat es verstanden, bei den Älteren Besorgnis zu wecken. Ausdauernder Streckenfahrer mit niemals versiegender Angriffslust.

COLETTTO – Elegantester Fahrer der Tour.

COPPI – Perfekter Held. Auf dem Rad besitzt er alle Tugenden.⁵⁴ Gespenstische Erscheinung.

DARRIGADE – Unsympathischer, aber sehr nützlicher Zerberus. Eifrig im Dienst der französischen Fahne, weshalb man ihm verzeiht, daß er sich über längere Strecken im Windschatten hält; unverbesserlicher Hinterradsauger.

DE GROOT – Solofahrer, schweigsamer Holländer.

GAUL – Der neue »Engel der Berge«. Unbekümmerter Epherbe, schwächtiger Cherubim, bartloser Knabe, grazil und arrogant, jugendliches Genie, der Rimbaud der Tour. In manchen Augenblicken ist Gaul von einem Gott besessen; seine übernatürlichen Gaben lasten dann auf seinen Rivalen wie eine rätselhafte Drohung. Das Gottesgeschenk, über das Gaul verfügt, ist seine Leichtigkeit; dank dieser Gnade hat Gaul, seltsam mühelos auffliegend oder dahinglei-

tend, etwas von einem Vogel oder einem Flugzeug (anmutig landet er auf den Bergspitzen der Alpen, und seine Pedale drehen sich wie Propeller). Manchmal aber verläßt ihn der Gott auch; dann wird sein Blick »merkwürdig leer«. Wie jedes mythische Wesen, das die Macht hat, die Luft oder das Wasser zu bezwingen, wird Gaul auf der Erde schwerfällig und kraftlos, und die Gottesgabe behindert ihn (»Ich kann nur in den Bergen fahren. Und auch da nur beim Aufstieg. Bei der Abfahrt bin ich ungeschickt *oder vielleicht zu leicht*«).

GEMINIANI, genannt Raph oder Gem – Fährt mit der zuverlässigen und ein wenig stumpfen Gleichmäßigkeit eines Motors. Braver Gebirgler, doch ohne Feuer. Von der Natur stiefmütterlich behandelt, aber sympathisch. Redselig.

HASSENFORDER (genannt Hassen der Prächtige oder Hassen der Korsar) – Kämpferischer und eingebildeter Fahrer (»Von den Bobets habe ich einen in jedem Bein«). Er ist der glühende Krieger, der nur kämpfen, nie sich verstellen kann.

KOBLET – Der »charmante Pedaleur«, der sich alles erlauben kann, sogar mit seinen Kräften nicht hauszuhalten. Er ist der Anti-Bobet, für den er, selbst als abwesender, ein bedrohlicher Schatten bleibt, wie Coppi.

KÜBLER, genannt Ferdi oder der Adler des Adziwil – Eckig, schlaksig, trocken und launisch, gehört Kübler zum Thema des Galvanischen. Sein *jump* scheint manchmal etwas Künstliches zu haben (nimmt er Drogen?). Tragikomischer Schauspieler (hustet und humpelt, sobald man ihn sieht). Als Deutschschweizer hat Kübler das Recht und die Pflicht, französisch zu radebrechen wie die Teutonen Balzacs oder die Ausländer der Comtesse de Ségur (»Ferdì Unglücksrabe. Gem immer hinter Ferdi. Ferdi kommt nicht weg«).

LAUREDI – Er ist der Tückische, der Verfluchte der 55er Tour. Diese Situation erlaubte es ihm, offen sadistisch zu

sein: Er wollte Bobet quälen, indem er wie eine Klette an dessen Hinterrad hing. Wurde zum Aufgeben gezwungen: War das eine Bestrafung? Jedenfalls sicherlich eine Warnung.

MOLINERIS – Der Mann des letzten Kilometers.

ROLLAND, ANTONIN – Sanft, stoisch, umgänglich. Zäher Straßenfahrer, beständig in seinen Leistungen. Ein Kamerad Bobets. Corneillesche Debatte: Muß man ihn opfern? Typisches Opfer, weil ungerecht und notwendig.

Der *Guide bleu*

Der *Guide bleu* kennt die Landschaft fast immer nur in der Form des Malerischen. Und malerisch ist alles, was uneben ist. Man begegnet hier der bürgerlichen Wertschätzung des Gebirges wieder, dem alten (aus dem 19. Jahrhundert stammenden) Alpenmythos, den Gide zu Recht mit der calvinistischen Moral in Verbindung brachte: ein unreines Gemisch von Naturismus und Puritanismus (Erholung durch die saubere Luft, erhabene Gedanken beim Anblick der Gipfel, Aufstieg als bürgerliche Tugend usw.). Unter den Landschaften, denen der *Guide bleu* eine ästhetische Existenz zuerkennt, findet man selten die Ebene (die nur dann Gnade findet, wenn man sie als fruchtbar bezeichnen kann), niemals das Hochplateau. Nur das Gebirge, die Schlucht, der Engpaß und der Sturzbach finden Eingang in das Pantheon der Reise, offenbar weil sie eine Moral der Anstrengung und der Einsamkeit zu fördern scheinen. Die Reise mit dem *Guide bleu* erweist sich demnach als Ersparnis eines Arbeitsaufwands, als bequemer Ersatz des moralisch hoch bewerteten Wanderns. Damit steht schon fest, daß die Mythologie des *Guide bleu* aus dem neunzehnten Jahrhundert stammt, jener geschichtlichen Phase, in der die Bourgeoisie ein ganz neues Glück dabei empfand, Anstrengungen zu *kaufen*, ihr Bild und ihren tugendhaften Wert zu bewahren, ohne ihre Beschwerlichkeit auf sich nehmen zu müssen. Das Interessante an einer Landschaft ist letztlich also – völlig konsequent, aber auch völlig sinnlos – ihre Unwirtlichkeit, ihr Mangel an Weite oder Freundlichkeit, ihre Vertikalität, die dem Glück des Reisens so sehr zuwiderläuft. Im Grenzfall kann der *Guide bleu* kühl schreiben: »Die Straße wird sehr pittoresk (Tunnels).« Daß man nichts mehr sieht, spielt kaum eine Rolle, da der Tunnel

hier zum hinreichenden Zeichen für Gebirge geworden ist; das Zeichengeld dieser Währung ist stark genug, daß man auf seine Goldbestände nicht achten muß.

Ebenso wie die gebirgige Landschaft dermaßen verbräunt wird, daß daneben alle sonstigen Horizonte beinahe verschwinden, so verschwinden auch die Bewohner des Landes einzig zugunsten seiner Denkmäler. Für den *Guide bleu* existieren Menschen nur als »typische Vertreter«. In Spanien zum Beispiel ist der Baske ein »wagemutiger Seemann«, der Levantiner ein »fröhlicher Gärtner«, der Katalane ein »geschickter Kaufmann« und der Kantabrier ein »sentimentaler Bergbewohner«. ⁵⁵ Man stößt hier wieder auf den Virus der Essenz, der in aller bürgerlichen Mythologie des Menschen steckt (weshalb wir ihm so oft begegnen). Das spanische Volk wird so auf ein weitläufiges klassisches Ballett reduziert, eine sehr brave *Commeda dell'arte*, deren unwahrscheinliche Typologie dazu dient, das reale Schauspiel der Lebens-, Klassen- und beruflichen Verhältnisse zu maskieren. Als soziale Wesen existieren die Menschen für den *Guide bleu* nur in der Eisenbahn, wo sie eine »bunt gemischte« dritte Klasse bevölkern. Sonst dienen sie nur als Einführung, bilden eine lebenswürdige romantische Kulisse und dienen als Staffage für das Wesentliche des Landes: die Sammlung seiner Monumente.

Abgesehen von seinen wilden Schluchten, Orten moralischer Erbauung, kennt das Spanien des *Guide bleu* nur einen Raum, der, von ein paar unbeachtlichen Lücken abgesehen, ein dichtes Netz von Kirchen, Sakristeien, Altären, Kreuzen, Altarvorhängen, Türmen (stets achteckig), Skulpturengruppen (*Die Familie* und *Die Arbeit*), romanischen Portalen, Kirchenschiffen und Kruzifixen in natürlicher Größe knüpft. Man sieht, alle diese Denkmäler sind religiöser Art, denn von einem bürgerlichen Standpunkt aus ist eine Kunstgeschichte, die nicht christlich und katholisch wäre, nahezu unvorstellbar. Das Christentum ist der Hauptlieferant des Tourismus,

und man reist nur, um Kirchen zu besichtigen. Im Falle Spaniens ist diese Übermacht kurios, denn der Katholizismus erscheint dort häufig als eine barbarische Gewalt, die die älteren Leistungen der islamischen Kultur in törichter Weise entwertet: Die Moschee von Córdoba, deren wunderbarer Säulenwald auf Schritt und Tritt von dicken Altarklumpen verstopft wird, oder eine Landschaft, die vom aggressiven Auftrumpfen einer (franquistischen) Madonna entstellt wird, sollten dem französischen Bürger wenigstens einmal in seinem Leben eine Ahnung davon vermitteln, daß es auch eine historische Kehrseite des Christentums gibt.

Insgesamt belegt der *Guide bleu* die Nichtigkeit jeder analytischen Beschreibung, das heißt einer solchen, die sowohl die Erklärung als auch die Beschreibung der Phänomene verweigert: Tatsächlich antwortet er auf keine der Fragen, die sich ein moderner Reisender stellen mag, wenn er eine reale, *in der Zeit existente* Landschaft durchquert. Die Auswahl der Denkmäler unterdrückt zugleich die Realität des Landes und der Menschen, sie berücksichtigt nichts Gegenwärtiges, das heißt Historisches, und damit wird das Denkmal selbst unentzifferbar, also dumm. Das Schauspiel ist somit ständig dabei, sich selbst zu vernichten, und der *Guide* wird durch eine Operation, die er mit jeder Mystifikation gemeinsam hat, zum Gegenteil dessen, was er zu sein vorgibt: zu einem Instrument der Verblendung. Indem er die Geographie auf die Beschreibung einer unbewohnten Welt der Denkmäler beschränkt, folgt der *Guide bleu* einer Mythologie, die ein Teil des Bürgertums selbst bereits hinter sich gelassen hat: Unbestreitbar ist das Reisen (wieder) zu einem Mittel der menschlichen und nicht mehr nur der »kulturellen« Annäherung geworden. Es sind wieder (vielleicht wie im achtzehnten Jahrhundert) die alltäglichen Sitten, die heute beim Reisen im Mittelpunkt stehen, es sind die Humangeographie, der Urbanismus, die Soziologie, die Wirtschaft, die den Rahmen der

wahren heutigen Fragestellungen, selbst der laienhaftesten, abgeben. Der *Guide bleu* ist dagegen einer zum Teil überholten bürgerlichen Mythologie verhaftet, die die (religiöse) Kunst als fundamentalen Wert der Kultur behauptete, deren »Reichtümer« und »Schätze« jedoch nur als erquickende (in Museen eingelagerte) Warensammlung betrachtete. Ein solches Verhalten entsprach einer doppelten Forderung: Es ging darum, einerseits über ein möglichst »entlegenes« kulturelles Alibi zu verfügen und andererseits dieses Alibi als inventarisierten Besitz in den Netzen eines berechenbaren Systems zu halten, so daß man das Unnennbare in jedem Moment beziffern kann. Es ist klar, daß dieser Mythos des Reisens selbst innerhalb der Bourgeoisie völlig anachronistisch wird, und ich nehme an: Überließe man die Erstellung eines neuen Reiseführers beispielsweise den Redakteurinnen des *Express* oder den Redakteuren von *Paris-Match*, würde man ganz andere Länder auftauchen sehen, wie diskutabel auch sie wieder wären: Auf das Spanien eines Anquetil oder Larousse würde das Spanien Siegfrieds, schließlich das Fourastiés folgen.⁵⁶ Man betrachte nur, wie im *Guide Michelin* die Anzahl der Badezimmer und der Gabeln mit derjenigen der »künstlerischen Sehenswürdigkeiten« wetteifert. Auch die bürgerlichen Mythen haben ihre differentielle Geologie.

Was Spanien angeht, paßt der verblendete und rückwärts-gewandte Charakter der Beschreibung freilich am besten zu dem latenten Franquismus des *Guide*. In den eigentlichen Geschichtsdarstellungen (die im übrigen knapp und dürftig sind, denn wie man weiß, verläuft die Geschichte nicht bürgerlich-wohlanständig) sind die Republikaner immer »Extremisten«, die gerade Kirchen plündern (während über Guernica kein Wort fällt), während die guten »Nationalisten« ihre Zeit damit verbringen, einzig durch »geschickte strategische Manöver« und »heldenhaften Widerstand« irgend etwas zu »befreien«. Im übrigen weise ich auf die Blüte eines großarti-

gen Alibi-Mythos hin, den der *Prosperität* des Landes: wohl-gemerkt handelt es sich um eine »statistische« und »globale« oder, genauer gesagt, um eine »wirtschaftliche« Prosperität. Der *Guide* sagt uns natürlich nicht, wie diese schöne Prosperität verteilt ist; wohl hierarchisch, da man uns freundlicher-weise erklärt: »Die ernsthafte und geduldige Anstrengung dieses Volkes [...] ging bis zu einer Reform eines politischen Systems, um durch pflichtgetreue Anwendung der festen Prinzipien von Ordnung und Hierarchie eine Erneuerung zu bewirken.«⁵⁷

Die mit dem klaren Blick

Der Journalismus steht heute im Dienst der Technokratie, und unsere Wochenpresse ist der Sitz eines Amtes für Gewissensführung und Lebensberatung, wie zu den besten Zeiten der Jesuiten. Es handelt sich um eine moderne, das heißt nicht emanzipierte, sondern wissenschaftlich gesicherte Moral, für die man weniger den Rat des universellen Weisen als den des Spezialisten benötigt. Jedes Organ des menschlichen Körpers (denn wir müssen vom Konkreten ausgehen) hat so seinen Techniker, der zugleich Papst und höchster Gelehrter ist: der Zahnarzt von *Colgate* für den Mund, der Arzt von »Doktor, antworten Sie mir« für das Nasenbluten, die Ingenieure der Seife *Lux* für die Haut, einen Dominikanerpater für die Seele und die Briefkastentante der Frauenzeitschriften für das Herz.

Das Herz ist ein weibliches Organ. Seine Behandlung setzt daher in der moralischen Ordnung eine Kompetenz voraus, die so spezialisiert ist wie die des Gynäkologen im physiologischen Bereich. Die Ratgeberin verdankt ihren Posten also der Summe ihrer Kenntnisse auf dem Gebiet der moralischen Kardiologie. Freilich braucht man auch eine charakterliche Begabung, die bekanntlich den französischen Hausarzt (etwa gegenüber seinen spezialisierten amerikanischen Kollegen) rühmlich auszeichnet: Es ist die Verbindung einer gründlichen Lebenserfahrung, die ein beachtliches Alter voraussetzt, und einer ewigen Jugendlichkeit des Herzens, die hier den Anspruch auf Wissenschaft bestimmt. Die Herzensratgeberin knüpft somit an einen sozial anerkannten Typus des *rauhem, aber herzlichen* Franzosen an, der mit heilsamer Offenheit (die bis zur Grobheit gehen kann), lebhafter Schlagfertigkeit, klarem Blick, aber auch mit Weisheit und Zuversicht verse-

hen ist und dessen echte, doch bescheiden zurückgehaltene Wissenschaft stets von der Zauberformel für die Lösung bürgerlicher Moralstreitigkeiten veredelt wird: dem *gesunden Menschenverstand*.

In dem, was der Kummerkasten uns von ihnen verraten möchte, sind die Ratsuchenden sorgsam aus jeder sozialen Situation herausgeschält: So wie unter dem unbefangenen Skalpell des Chirurgen die gesellschaftliche Herkunft des Patienten großzügig eingeklammert wird, wird unter dem Blick der Ratgeberin die Postulantin auf ein reines Herzensorgan reduziert. Einzig ihre Eigenschaft als Frau definiert sie: Die soziale Lage wird hier als überflüssige, parasitäre Wirklichkeit abgetan, die die Behandlung der reinen weiblichen Essenz stören könnte. Nur die Männer – eine fremde Rasse, die den »Gegenstand« des Rats (im logistischen Sinne: das, worüber man spricht) ausmacht – haben das Recht, gesellschaftliche Wesen zu sein (notwendigerweise, weil sie »das Geld nach Hause bringen«); für sie kann man also einen Himmel festlegen: im allgemeinen wird es der des erfolgreichen Unternehmers sein.

Die Menschheit des Kummerkastens reproduziert eine im wesentlichen juristische Typologie: Fern von irgendwelcher Romantik oder einer etwas genaueren Untersuchung der Lebenswirklichkeit folgt sie möglichst eng einer festen Ordnung der Essenzen, nämlich der des Zivilrechts. Die Frauenwelt unterteilt sich in drei Klassen von unterschiedlichem Rang: *puella* (Jungfrau), *conjux* (Ehefrau) und *mulier* (unverheiratete Frau, Witwe oder Ehebrecherin, jedenfalls gegenwärtig allein, aber mit »Vergangenheit«). Ihr gegenüber gibt es die äußere Menschheit, die Widerstand leistet oder bedroht: zunächst die *parentes* (Eltern), die die *patria potestas* (väterliche Macht) besitzen; dann der *vir*, der Ehemann oder das männliche Wesen, dem ebenfalls das geheiligte Recht auf Unterwerfung der Frau zukommt. Man sieht bereits, daß trotz

ihrer romantischen Apparatur die Welt des Herzens nicht improvisiert ist: Sie reproduziert stets – komme, was da wolle – geronnene Rechtsverhältnisse. Selbst wenn sie in herzerreißendstem oder naivstem Ton *ich* sagt, besteht die Menschheit des Kummerkastens von vornherein nur aus einer kleinen Anzahl fester, benannter Elemente, nämlich derjenigen der Institution Familie: Der Kummerkasten postuliert die Familie im selben Moment, in dem er es sich vorgeblich zur emanzipatorischen Aufgabe macht, deren unendliche Streitereien ans Tageslicht zu bringen.

In dieser Welt der Essenzen gehört es zum Wesen der Frau, bedroht zu sein, manchmal von den Eltern, häufiger vom Mann; in beiden Fällen ist die rechtmäßige Ehe das Heil, die Lösung der Krise; ob nun der Mann Ehebrecher, Verführer (eine im übrigen zweideutige Bedrohung) oder Widerspenstiger ist, das Universalheilmittel ist die Ehe als gesellschaftlicher Aneignungsvertrag. Doch im Falle von Aufschub oder Scheitern (und das ist *per definitionem* der Augenblick, in dem der Kummerkasten eingreift) nötigt die Unverrückbarkeit des Ziels zu unrealistischem kompensatorischem Verhalten: Was der Kummerkasten als Impfschutz gegen männliche Aggressionen oder böswilliges Verlassen anbietet, zielt generell darauf ab, die Niederlage zu beschönigen, indem er sie entweder unter der Form des Opfers heiligt (schweigen, nicht nachdenken, gut sein, hoffen) oder sie *nachträglich* zur reinen Freiheit erklärt (den Kopf oben behalten, arbeiten, sich über die Männer lustig machen, unter Frauen zusammenhalten).

Wie augenfällig die Widersprüche auch sein mögen, die Moral des Kummerkastens postuliert für die Frau niemals eine andere Lebensform als eine parasitäre: Einzig die Ehe, die der Frau rechtlich einen Namen gibt, verleiht ihr Existenz. Man stößt hier wieder genau auf die Struktur des *gynekeion* als einer geschlossenen Freiheit unter dem äußeren Blick des Mannes. Der Kummerkasten verwandelt die Frau

gründlicher denn je in eine besondere zoologische Spezies, eine Parasitenkolonie. Zwar verfügen diese Wesen über Eigenbewegungen, doch der geringe Spielraum ihrer Lebensbedingungen ist durchweg auf die Stabilität des Wirtselements (des Mannes) zurückzuführen. Dieser Parasitismus, der trotz der Trompetenstöße der Weiblichen Unabhängigkeit unangefochten bleibt, macht natürlich völlig unfähig, sich zur Wirklichkeit hin zu öffnen. Unter dem Deckmantel einer Kompetenz, deren Grenzen redlicherweise nicht verschwiegen werden, weigert sich die Ratgeberin stets, zu den Problemen Stellung zu nehmen, die die eigentlichen Aufgaben des Kummerkastens überschreiten: Die Offenheit endet schamhaft an der Schwelle von Rassismus oder Religion. In der Tat ist der Anwendungsbereich des Impfstoffs, den sie verabreicht, eng begrenzt; ihre Rolle besteht darin, die Infusion einer Moral der Anpassung und der Abhängigkeit zu erleichtern. Man konzentriert in der Ratgeberin das ganze Emanzipationspotential der weiblichen Spezies; sie ist stellvertretend für die Frauen frei. Die vermeintliche Freizügigkeit der Ratschläge erspart es, sich tatsächlich frei zu verhalten: Man scheint die Moral ein wenig zu lockern, um desto entschiedener an den grundlegenden Dogmen der Gesellschaft festzuhalten.

Ornamentale Küche

Die Zeitschrift *Elle* (ein wahres mythologisches Schatzkästlein) bringt fast jede Woche eine schöne Farbphotographie eines tischfertig zubereiteten Gerichts: junges, knusprig gebräuntes Rebhuhn, mit Kirschen garniert; zartrosa Hühnchen, kalt serviert; Flußkrebspastete, von roten Schalen umgeben; cremige Charlotte, mit kandierten Früchten verziert; bunte Biskuits usw.

In dieser Küche ist die vorherrschende substantielle Kategorie die Glasur: Man ist sichtlich bemüht, die Oberflächen zu glasieren, aufzubessern, die Speise unter dem glatten Sediment der Saucen, Cremes, Fondants und Gelees zu vergraben. Das hängt natürlich mit dem eigentlichen Zweck der Glasur zusammen, die zur Ordnung des Sichtbaren gehört. Die Küche von *Elle* ist nur fürs Auge bestimmt; der Gesichtssinn ist ein edler Sinn, und tatsächlich äußert sich in dieser ständigen Verwendung der Glasur ein Distinktionsanspruch. *Elle* ist eine anspruchsvolle Zeitschrift, wenigstens der Legende nach; ihre Rolle besteht darin, dem Massenpublikum der kleinen Leute, das ihr die Treue hält (wie uns die Marktforschung einredet), den Traum von echtem Chic vorzuführen; daher eine Küche der Verkleidung und des Alibis, die sich fortwährend bemüht, die ursprüngliche stoffliche Beschaffenheit der Nahrungsmittel – das Brutale des Fleisches oder das Schrofte der Krustentiere – abzuschwächen oder gar zu verstecken. Bäuerliche Gerichte werden nur ausnahmsweise zugelassen (der gute Familieneintopf), als ländliche Phantasie blasierter Städter.

Doch vor allem fördert und trägt die Glasur eine der Haupttendenzen der gehobenen Küche: die Ausschmückung. Die Glasuren von *Elle* dienen als Hintergrund entfesselter Ver-

zierungen: ziselierte Pilze, aufgespießte Kirschen, Motive auf kunstvoll geschnitzten Zitronen, Trüffelspäne, Zuckerplätzchen, Arabesken kandierter Früchte; als »Boden« (den ich deshalb als Sediment bezeichnet habe: das Nahrungsmittel selbst ist nur noch eine ungewisse Lagerstätte) dient das Papier der Zeitschrift, auf dem diese ganze Rokoko-Küche zu lesen ist (die bevorzugte Farbe ist Zartrosa).

Die Ornamentierung verfährt auf zwei widersprüchliche Weisen, deren dialektische Lösung sogleich erkennbar wird. Einerseits flieht man die Natur mit Hilfe einer Art von delirierendem Barock (Garnelen, in eine Zitrone gesteckt; rosa gebratenes Huhn; heiß servierte Pampelmusen), andererseits versucht man sie durch skurrile Kunstgriffe wiederherzustellen (Pilze aus Baiserschaum und Stechpalmenblätter auf einer *bûche de Noël*⁵⁸ verteilt; Köpfe von Flußkrebse, im Rund angeordnet, deren Körper sich in einer raffinierten Bechamelsauce verstecken). Die gleiche Tendenz findet man übrigens in der Gestaltung kleinbürgerlicher Kitschobjekte wieder (Aschenbecher in Form einer Kloschüssel, Feuerzeuge in Zigarettenform, Suppenterrinen in Hasengestalt).

Hier wie überall in der kleinbürgerlichen Kunst wird der unbändige Hang zum Verismus durchkreuzt – oder ausgeglichen – durch eines der Gebote, das die Zeitschriften »für das Haus« fortwährend aufstellen: das Gebot nämlich, *Ideen zu haben* (um die großartige Formulierung von *L'Express* zu verwenden). Die Küche von *Elle* ist ganz ebenso eine Küche »mit Ideen«. Nur muß sich die Erfindungsgabe in den Grenzen einer märchenhaften Wirklichkeit hier einzig auf die *Garnierung* beschränken, denn die auf »Distinktion« bedachte Zeitschrift verbietet es, reale Ernährungsfragen anzuschneiden (das wirkliche Problem liegt nicht darin, auf den Gedanken zu kommen, ein junges Rebhuhn mit Kirschen zu garnieren, sondern an ein junges Rebhuhn zu kommen, das heißt, es zu bezahlen).

Tatsächlich beruht diese ornamentale Küche auf einer völlig mythischen Ökonomie. Es handelt sich ganz offen um eine erträumte Küche, wie übrigens die Photographien von *Elle* bestätigen, die das Gericht nur von oben aufnehmen, als ein nahes und zugleich unerreichbares Objekt, dessen Verzehr sich in der Betrachtung erschöpft. Es ist eine Küche als bloße Schau – in jedem Sinne des Wortes –, völlig magisch, vor allem wenn man daran denkt, daß diese Zeitschrift häufig in einkommensschwachen Milieus gelesen wird. Das erklärt übrigens, warum *Elle* – die sich an ein wirklich volkstümliches Publikum richtet – mit Bedacht nicht etwa eine sparsame Küche vertritt. Man betrachte dagegen *L'Express*, dessen ausschließlich bürgerliches Publikum mit komfortabler Kaufkraft ausgestattet ist: seine Küche ist realistisch, nicht magisch. *Elle* liefert das Rezept für Phantasie-Rebhühner, *L'Express* das für Nizza-Salat. Das Publikum von *Elle* hat nur ein Recht auf die Fabel; dem von *L'Express* kann man reale Gerichte vorschlagen, in der Gewißheit, daß es sie zuzubereiten weiß.

Die Kreuzfahrt der *Batory*

Da es künftig bürgerliche Reisen nach Sowjetrußland geben wird, hat die große französische Presse damit begonnen, einige Mythen zur Aufnahme der kommunistischen Realität zu entwickeln. Die Herren Sennep und Macaigne vom *Figaro* haben, nach einer Reise an Bord der *Batory*, in ihrer Zeitung ein neues Alibi entworfen: die Unmöglichkeit, ein Land wie Rußland binnen einiger Tage zu beurteilen. Zum Teufel mit voreiligen Schlußfolgerungen, erklärt Monsieur Macaigne gravitatisch und mokiert sich über seine Reisegefährten und ihren Verallgemeinerungswahn.

Es ist recht amüsant, zu sehen, wie eine Zeitung, die das ganze Jahr über mit tausendmal unwahrscheinlicherem Tratsch, als ihn ein noch so kurzer Aufenthalt in der UdSSR liefern kann, antisowjetische Haltungen fördert, nun eine agnostizistische Krise durchmacht und sich in genau dem Moment vornehm ins Gewand anspruchsvoller wissenschaftlicher Objektivität hüllt, in dem ihre Abgesandten nun endlich in Augenschein nehmen können, worüber sie aus der Ferne so gern und mit solcher Schärfe sprachen. In dieser Lage nämlich nimmt der Journalist eine Trennung zwischen seinen Rollen vor, so wie Maître Jacques zwischen seinen Kleidern. Wen möchten Sie sprechen? Monsieur Macaigne, den professionellen Journalisten, der belehrt und urteilt, mit einem Wort: der *weiß*; oder Monsieur Macaigne, den unschuldigen Touristen, der aus lauter Redlichkeit keine Schlüsse über das ziehen will, was er sieht? Dieser *Tourist* ist ein wunderbares Alibi: Er macht es möglich, daß man betrachten kann, ohne zu verstehen, reisen kann, ohne sich für die politischen Realitäten zu interessieren; der *Tourist* gehört zu einer Teilmenge der Menschheit, die von Natur aus des Urteils beraubt ist und

ihre Kompetenz auf lächerliche Weise überschreitet, wenn sie auf den Gedanken kommt, eines zu haben. Und Monsieur Macaigne fällt es zu, sich spöttisch über seine Reisegefährten zu äußern, die den törichten Anspruch zu haben scheinen, aus Straßenszenen, ein paar Zahlen und ein paar allgemeinen Tatsachen die Rudimente einer tiefen Erkenntnis eines unbekanntes Landes montieren zu können: touristische Majestätsbeleidigung, das heißt Verbrechen der Unbildung, etwas, wofür es beim *Figaro* keine Nachsicht gibt.

An die Stelle des allgemeinen Themas – die UdSSR, Gegenstand unaufhörlicher Kritik – ist also das saisonale der Straße getreten, die einzige Realität, die dem Touristen eingeräumt wird. Die Straße ist mit einemmal zu einem neutralen Boden geworden, auf dem man beobachten kann, ohne Schlußfolgerungen zu beanspruchen. Doch man ahnt, um welche Beobachtungen es sich handelt. Denn diese redliche Zurückhaltung hindert den Touristen Macaigne keineswegs daran, auf einige unschöne Vorfälle im unmittelbaren Alltagsleben hinzuweisen, die geeignet sind, den barbarischen Ruf Sowjetrußlands ins Gedächtnis zu rufen: Die russischen Lokomotiven geben ein langes Muhen von sich, das mit dem Pfeifen der unseren in keiner Beziehung steht; die Bahnsteige sind aus Holz; die Hotels werden schlecht geführt; die Waggons tragen chinesische Beschriftungen (Thema der gelben Gefahr); schließlich eine Tatsache, in der sich eine wahrhaft zurückgebliebene Zivilisation offenbart: Man findet keine Bistros in Rußland, nichts als Birnensaft!

Vor allem aber erlaubt es der Mythos der Straße, das Hauptthema aller politischen Mystifikationen des Bürgertums zu entwickeln: die Scheidung zwischen Volk und Regime. Selbst wenn das russische Volk in Schutz genommen wird, so nur als Reflex der französischen Freiheiten. Wenn eine alte Frau in Tränen ausbricht, wenn ein Hafenarbeiter (der *Figaro* ist sozial) den Besuchern aus Paris Blumen überreicht, handelt

es sich weniger um eine Regung der Gastfreundschaft als um den Ausdruck einer politischen Sehnsucht: Die französische Bourgeoisie auf Reisen ist das Symbol der französischen Freiheit, des französischen Glücks.

Nur dann also, wenn es von der Sonne der kapitalistischen Zivilisation beschienen wird, kann das russische Volk als spontan, liebenswürdig, großzügig anerkannt werden. Dann hat es nur noch Vorteile, die überbordende Freundlichkeit dieses Volkes zu offenbaren: Sie bedeutet stets einen Mangel des sowjetischen Regimes, eine Fülle des westlichen Glücks: Die »unbeschreibliche« Dankbarkeit der jungen Fremdenführerin von Intourist gegenüber dem Arzt (aus Passy), der ihr Nylonstrümpfe schenkt, zeigt in der Tat die wirtschaftliche Rückständigkeit des kommunistischen Regimes und die beneidenswerte Prosperität der westlichen Demokratie. Wie stets (ich habe schon beim *Guide bleu* darauf hingewiesen) wird so getan, als wäre der privilegierte Luxus mit dem Lebensstandard des Volkes gleichzusetzen; man schreibt den unnachahmlichen »Chic« der Pariser Toilette ganz Frankreich zugute, als ob alle Französinen sich bei Dior oder Balenciaga einkleideten; und man läßt die jungen sowjetischen Frauen sehnsüchtig der französischen Mode nachblicken, als handelte es sich um einen primitiven Stamm, bei dem die Gabel oder der Phonograph noch nicht angekommen sind. Generell dient die Reise in die UdSSR in erster Linie dazu, die bürgerliche Erfolgsbilanz der westlichen Zivilisation aufzustellen: Pariser Kleider, Lokomotiven, die pfeifen und nicht muhen, Bistros, die Überwindung des Birnensafts und vor allem das französische Privileg *par excellence*: Paris, das heißt eine Mischung aus Haute Couture und Folies Bergère: ein unzugänglicher Schatz, von dem die Russen beim Anblick der Touristen der *Batory* nur träumen können.

Unter diesen Umständen kann das Regime seinem Zerrbild treu bleiben, dem eines repressiven Systems, das alle zu

maschinenhafter Einförmigkeit zwingt. Als der Schlafwagenschaffner von Monsieur Macaigne den Löffel seines Teeglases zurückverlangt, schließt Monsieur Macaigne (stets auf der großen Linie seines politischen Agnostizismus) auf die Existenz einer gigantischen, formularwütigen Bürokratie, deren einzige Sorge es ist, den Bestand an Teelöffelchen exakt zu inventarisieren. Ein gefundenes Fressen für die nationale Eitelkeit, die stolz ist auf die Unordnung der Franzosen. Die Anarchie der Sitten und der nachlässigen Verhaltensweisen ist ein ausgezeichnetes Alibi für die Ordnung: Der Individualismus ist ein bürgerlicher Mythos, der es erlaubt, die Klassenordnung und Klassentyrannei mit einer harmlosen Freiheit zu impfen: Die *Batory* bot den perplexen Russen das Schauspiel einer hochzuschätzenden Freiheit, der Freiheit nämlich, bei Museumsbesuchen zu schwätzen und in der Metro »Späße zu machen«.

Es versteht sich, daß der »Individualismus« ein Luxusprodukt ist, das nur für den Export bestimmt ist. In Frankreich, bezogen auf eine Sache von anderer Bedeutung, gibt es dafür, zumindest beim *Figaro*, eine andere Bezeichnung. Als vierhundert zur Luftwaffe Einberufene sich eines Sonntags weigerten, sich nach Nordafrika in Marsch zu setzen, sprach der *Figaro* nicht mehr von sympathischer Anarchie und beneidenswertem Individualismus: Da es hier nicht mehr um Museum oder Metro, sondern um die harten Werte des Kolonialismus ging, war die »Unordnung« plötzlich nicht mehr eine rühmliche gallische Tugend, sondern das falsche Werk einiger »Rädelsführer«; sie war nicht mehr hochzuschätzen, sondern »beklagenswert«, und die »gewaltige Undiszipliniertheit« der Franzosen, eben noch mit verschmitztem, selbstgefälligem Augenzwinkern gepriesen, wurde auf dem Weg nach Algier zu schändlichem Verrat. Der *Figaro* kennt seine Bourgeoisie gut: die Freiheit ins Schaufenster, als Dekoration, doch zu Hause die Ordnung, als Fundament.

Der vom Streik betroffene Bürger

Es gibt noch Menschen, für die der Streik ein »Skandal« ist: das heißt nicht nur ein Irrtum, eine Unordnung oder ein Delikt, sondern ein moralisches Verbrechen, eine unerträgliche Handlung, die in ihren Augen wider die Natur ist. »Untragbar«, »skandalös«, »empörend« haben einige Leser des *Figaro* den jüngsten Streik genannt. Das ist eine Sprache, die eigentlich aus der Epoche der Restauration stammt und deren niedere Geisteshaltung ausdrückt; es ist die Zeit, in der die Bourgeoisie – noch nicht lange an der Macht – Moral und Natur gleichsam in einer Krisis zusammenzieht und die eine zum sicheren Rückhalt der anderen macht: Aus Furcht, die Moral naturalisieren zu müssen, moralisiert man die Natur; man gibt vor, die politische und die natürliche Ordnung zu verschmelzen, und erklärt schließlich alles für unmoralisch, was die Strukturgesetze der Gesellschaft, die man zu verteidigen hat, in Frage stellt. Den Präfekten Charles' X. wie den *Figaro*-Lesern von heute erscheint der Streik in erster Linie als ein Verstoß gegen die Gebote der moralisierten Vernunft: Streiken heißt »die Welt verhöhnen«, heißt weniger ein gesellschaftliches denn ein »natürliches« Gesetz verletzen, ist ein Anschlag auf die philosophische Grundlage der bürgerlichen Gesellschaft, jenes Gemisch aus Moral und Logik, das man als *gesunden Menschenverstand* bezeichnet.

Denn der Skandal entspringt einem Verstoß gegen die Logik: Der Streik ist skandalös, weil er gerade diejenigen behindert, die er nicht betrifft. Es ist die Vernunft, die hier leidet und sich auflehnt: die unmittelbare, mechanische, man könnte sagen: die berechenbare Kausalität, die uns schon in den Reden Poujades als Grundlage der kleinbürgerlichen Logik entgegentrat, ebendiese Kausalität ist gestört: Die Wirkung

breitet sich unbegreiflich fern von der Ursache aus, entzieht sich ihr, und genau das ist das Unerträgliche, Schockierende. Entgegen dem, was die kleinbürgerlichen Träume vielleicht erwarten lassen, hat diese Klasse eine tyrannische, äußerst verletzliche Vorstellung von Kausalität: Das Fundament ihrer Moral ist keineswegs magisch, sondern rational. Nur handelt es sich um eine enge, lineare Rationalität, die auf einer sozusagen numerischen Entsprechung zwischen Ursachen und Wirkungen gründet. Was dieser Rationalität fehlt, ist natürlich die Idee komplexer Funktionen, der Gedanke einer Fernwirkung von Determinismen, eines Zusammenhangs von Ereignissen, den die materialistische Tradition unter dem Namen Totalität systematisiert hat.

Die Einschränkung der Wirkungen erfordert eine Aufteilung der Funktionen. Man könnte sich ohne weiteres vorstellen, daß die »Menschen« miteinander solidarisch sind; daher wird nicht der Mensch zum Menschen, sondern der Streikende zum Betroffenen in Gegensatz gestellt. Der betroffene Bürger (der auch *Mann auf der Straße* heißt und der, wenn er geballt auftritt, den unschuldigen Namen *Bevölkerung* trägt; wir haben all das bereits im Vokabular Monsieur Maigret gefunden), der Betroffene ist eine imaginäre Person, eine algebraische, könnte man sagen, dank deren es möglich wird, die ansteckende Streuung der Wirkung zu unterbrechen und an einer reduzierten Kausalität festzuhalten, auf deren Grundlage man endlich ruhig und anständig argumentieren kann. Indem man aus der allgemeinen Situation des Arbeiters einen besonderen Status ausschneidet, kappt die bürgerliche Vernunft den sozialen Kreislauf und beansprucht zu ihrem Vorteil eine Vereinzelung, die zu dementieren gerade die Aufgabe des Streiks ist: Er protestiert gegen das, was sich ausdrücklich gegen ihn richtet. Der betroffene Bürger, der Mann auf der Straße, der Steuerzahler sind also buchstäblich *Charaktermasken*, das heißt Akteure, die je nach Lage der Din-

ge oberflächliche Rollen zu spielen haben und deren Mission darin liegt, die essentialistische Trennung der sozialen Zellen voneinander aufrechtzuerhalten, die bekanntlich das ideologische Grundprinzip der bürgerlichen Revolution war.

In der Tat stoßen wir hier wieder auf ein konstitutives Merkmal des reaktionären Geistes, das darin besteht, das Kollektiv in Individuen zu zerbröseln und das Individuum in gesonderte Essenzen aufzuspalten. So wie es das gesamte bürgerliche Theater mit der menschlichen Psychologie macht, indem es den alten und den jungen Mann, den Hahnrei und den Liebhaber, den Priester und den Weltmann gegeneinanderstellt, so tun es auch die *Figaro*-Leser mit dem gesellschaftlichen Wesen: Den Streikenden und den vom Streik Betroffenen zueinander in Gegensatz zu bringen bedeutet, die Welt zum Theater zu machen, aus dem totalen Menschen eine besondere Rolle herauszuschneiden und diese willkürlich definierten Rollenspieler in einer verlogenen Symbolik miteinander zu konfrontieren, die zu glauben vorgibt, der Teil sei nur eine perfekte Verkleinerung des Ganzen.

Dies gehört zu einer allgemeinen Mystifikationstechnik, die darin besteht, die soziale Unordnung möglichst weitgehend zu formalisieren. Zum Beispiel ist es der Bourgeoisie nach eigenen Worten egal, wer bei einem Streik recht oder unrecht hat. Nachdem sie die Streikfolgen zwischen den Rollen aufgeteilt hat, um die davon jeweils Betroffenen desto leichter voneinander isolieren zu können, zeigt sie sich an der Ursache uninteressiert: Der Streik wird auf ein einzelnes Vorkommnis, auf ein Phänomen heruntergeschraubt, das zu erklären man für unnötig hält, um das Skandalöse desto schärfer zu betonen. Ebenso wird der Angestellte im öffentlichen Dienst und der Beamte aus der Masse der Arbeiter herausgelöst, als ob der ganze lohnabhängige Status dieser Arbeiter an der Äußerlichkeit ihrer Funktionen hinge und von diesen veredelt würde. Diese interessegeleitete Ausdünnung der so-

zialen Lage erlaubt es, das Reale zu meiden, ohne die euphorische Illusion einer unmittelbaren Kausalität aufzugeben, die erst dort begönne, wo es der Bourgeoisie genehm ist: So wie sich der Staatsbürger mit einem Schlag auf den bloßen Begriff des Betroffenen reduziert sieht, so erwachen die jungen militärdienstpflichtigen Franzosen eines schönen Morgens verdünnt und sublimiert zu einer reinen militärischen Essenz, die man tugendhaft als den *natürlichen* Ausgangspunkt der universellen Logik ausgibt: Der Status als Soldat wird so zum unbedingten Ursprung einer neuen Kausalität, hinter den zurückgehen zu wollen von nun an absurd ist. Diesen Status in Frage zu stellen kann also keinesfalls die Folge einer allgemeinen und vorgängigen Kausalität (des politischen Bewußtseins des Staatsbürgers) sein, sondern einzig das Ergebnis zufälliger Ereignisse, die dem Ausgangspunkt der neuen Kausalreihe zeitlich nachfolgen: Aus bürgerlicher Sicht kann die Dienstverweigerung eines Soldaten nur das Werk eines Verführers oder des Alkohols sein, als ob es nicht andere, sehr gute Gründe für solches Handeln gäbe; ein Glaube, bei dem Dummheit und Böswilligkeit miteinander wetteifern, weil klar ist, daß die Infragestellung eines Status nur in einem Bewußtsein, das sich von diesem Status fernhalten will, wurzeln und Nahrung finden kann.

Abermals wütet hier der Essentialismus. Von daher ist es logisch, daß – entgegen der Lüge der Essenz und der Rollenaufteilung – der Streik das Werden und die Wahrheit des Ganzen begründet. Er bedeutet, daß der Mensch ein totaler Mensch ist, daß alle seine Funktionen miteinander zusammenhängen, daß seine Rollen als betroffener Bürger, Steuerzahler oder Soldat allzu schwache Bollwerke sind, um der Berührung mit den Tatsachen standzuhalten, und daß in der Gesellschaft alle von allen betroffen sind. Wenn die Bourgeoisie gegen Behinderungen durch diesen Streik protestiert, bestätigt sie nur den Zusammenhang der sozialen Funktionen, den sichtbar zu

machen ja der eigentliche Zweck des Streiks ist. Die Paradoxie liegt darin, daß der Kleinbürger die *Natürlichkeit* seiner Vereinzelung genau in dem Augenblick beschwört, in dem der Streik ihn dazu zwingt, sich der Evidenz seiner Abhängigkeit zu beugen.

Afrikanische Grammatik

Das offizielle Vokabular der Afrikapolitik ist, man ahnt es, rein axiomatisch. Das heißt, es hat keinen Informations-, sondern nur Einschüchterungswert. Es stellt demnach eine *Schreibweise* dar, also eine Sprache, die eine Deckungsgleichheit zwischen Normen und Fakten bewerkstelligen und eine zynische Realität mit einer vornehmen Moral absichern soll. Allgemein handelt es sich um eine Sprache, die im wesentlichen als Code funktioniert; das heißt, daß die Wörter in keiner Beziehung zueinander oder sogar in einem Gegensatz zu ihrem Inhalt stehen. Man könnte von einer kosmetischen Schreibweise sprechen, weil sie darauf abzielt, die Tatsachen unter sprachlichem Geräusch zu verdecken oder, wenn man lieber will, unter dem selbstgenügsamen Zeichen der Sprache. Ich möchte hier kurz andeuten, auf welche Weise eine Lexik und eine Grammatik politisch eingesetzt werden können.

BANDE (von Gesetzlosen, Rebellen oder gewöhnlichen Verbrechern) – Das Musterbeispiel einer axiomatischen Sprache. Die Entwertung des Vokabulars dient hier auf bestimmte Art dazu, den Kriegszustand [in den französischen Kolonien] zu leugnen, was es ermöglicht, die Idee eines Gesprächspartners zu verneinen. »Man diskutiert nicht mit Gesetzlosen.« Die Moralisierung der Sprache erlaubt es somit, das Problem des Friedens auf eine willkürliche Veränderung des Vokabulars zu verweisen.

Ist die »Bande« eine französische, zeichnet man sie mit dem Namen *Gemeinschaft* aus.

BEVÖLKERUNG – Ein Lieblingswort des bürgerlichen Vokabulars. Es dient als Gegengift zu *Klassen*, ein Begriff, der

allzu brutal und überhaupt »ohne wirklichen Inhalt« ist. *Bevölkerung* soll die Vielzahl der Gruppen und Minderheiten entpolitisieren, die Individuen in einen neutralen, passiven Haufen zurückstoßen, der nur auf der Ebene eines politisch bewußtlosen Daseins Zugang zum bürgerlichen Pantheon hat (vgl. die *Betroffenen* und den *Mann auf der Straße*). Hervorgehoben wird der Begriff im allgemeinen durch seinen Plural: die *muselmanischen Bevölkerungen*, was zwangsläufig einen Reifeunterschied zwischen der Einheit des Mutterlands und der Vielheit der Kolonisierten andeutet. Frankreich *versammelt* unter sich, was von Natur aus unterschiedlich und zahlreich ist.

Wenn es erforderlich ist, ein abwertendes Urteil zu fällen (der Krieg zwingt manchmal zu solchen Härten), so spaltet man die Bevölkerung gern in in *Elemente* auf. Die Elemente sind gewöhnlich fanatische oder manipulierte. (Denn – nicht wahr? – nur Fanatismus oder Unwissen können die Kolonisierten auf die Idee bringen, ihren Status verändern zu wollen.)

Beispiel: »Die Elemente der Bevölkerung, die unter gewissen Umständen willens waren, sich den Rebellen anzuschließen ...« (Kommuniqué des Innenministeriums)

ENTEHREN – Bekanntlich wird in der Ethnologie, zumindest nach der sehr fruchtbaren Hypothese von Claude Lévi-Strauss, das *mana* als eine Art algebraisches Symbol betrachtet (ein wenig wie *truc* [»Dingsbums«] oder *machin* [»Apparillo«] bei uns). Es dient dazu, »einen seiner Bedeutung nach unbestimmten Wert zu repräsentieren, der in sich selber sinnleer und deswegen geeignet ist, jeden beliebigen Sinn anzunehmen – mit der einzigen Funktion, eine Kluft zwischen Signifikant und Signifikat zu schließen.«⁵⁹ Die *Ehre*, das ist genau unser *mana*, gleichsam eine Leerstelle, an der man die ganze Sammlung unnennbarer Bedeutungen deponiert und die man als Tabu heiligt. Die Ehre ist dann

das vornehme, das heißt magische Äquivalent von *Dingsbums* oder *Apparillo*.

Beispiel: »Es hieße die muselmanischen Bevölkerungen entehren, wenn man sie glauben ließe, Frankreich könne diese Männer als ihre Repräsentanten betrachten. Es hieße ebenso Frankreich entehren.« (Kommuniqué des Innenministers)

GOTT – Sublimierte Form der französischen Regierung.

Beispiel: »Als der Allmächtige uns dazu ausersah, dieses höchste Amt zu versehen ...« (Erklärung Ben Arafas)

»Mit der Selbstlosigkeit und souveränen Würde, für die sie stets ein Vorbild war, geruhen Eure Majestät, dem Willen des Allerhöchsten zu gehorchen ...« (Staatspräsident René Coty an den von der französischen Regierung abgesetzten Ben Arafas)⁶⁰

KRIEG – Das Ziel besteht darin, die Sache zu leugnen. Dafür gibt es zwei Mittel: entweder sie so selten wie möglich zu erwähnen (das häufigste Verfahren) oder ihr die Bedeutung ihres direkten Gegenteils zu verleihen (ein hinterhältigeres Vorgehen, das fast sämtlichen Mystifikationen der bürgerlichen Sprache zugrunde liegt). *Krieg* wird dann im Sinne von *Frieden* verwendet und *Befriedung* im Sinne von *Krieg*.

Beispiel: »Dem Krieg stehen Befriedungsmaßnahmen nicht entgegen.« (General de Monsabert) Soll heißen: Zum Glück verhindert der (offizielle) Frieden nicht den (wirklichen) Krieg.

MISSION – Ebenfalls ein *Mana*-Wort, unter dem man alles Beliebige ablegen kann: Schulen, Elektrizität, Coca Cola, Polizeioperationen, Durchkämpfungsaktionen, Todesurteile, Konzentrationslager, Freiheit, Zivilisation und die französische »Präsenz«.

Beispiel: »Wie Sie jedoch wissen, hat Frankreich in Afrika eine Mission, die nur es allein erfüllen kann.« (Außenminister Pinay vor der UNO)

POLITIK – Politik ist auf einen bestimmten Bereich begrenzt.

Es gibt einerseits Frankreich und andererseits die Politik. Die nordafrikanischen Angelegenheiten fallen, soweit sie Frankreich betreffen, nicht ins Gebiet der Politik. Wenn es ernst wird, tun wir so, als verließen wir die Politik, und ersetzen sie durch die Nation. Für die politische Rechte ist Politik die Linke; sie selbst dagegen ist Frankreich.

Beispiel: »Die französische Gemeinschaft und die Tugenden Frankreichs verteidigen wollen heißt nicht Politik betreiben.« (General Tricon-Dunois)

In einem entgegengesetzten Sinn und in Verbindung mit dem Wort *Gewissen* (»Politik des Gewissens«) wird das Wort *Politik* euphemistisch gebraucht; es bedeutet dann: einen praktischen Sinn für geistige Wirklichkeiten, ein Gefühl für den feinen Unterschied, der es einem Christen erlaubt, in aller Seelenruhe nach Afrika aufzubrechen, um es zu »befrieden«.

Beispiel: »Die prinzipielle Weigerung, in einer nach Afrika entsandten Armee Dienst zu versehen, um sicher zu sein, nicht in eine ähnliche Situation zu geraten (einem unmenschlichen Befehl zu widersprechen), dieser abstrakte Tolstoismus ist nicht mit einer Politik des Gewissens zu verwechseln, weil er prinzipiell unpolitisch ist.« (Dominikanisches Editorial der Zeitschrift *La Vie intellectuelle*)

SCHICKSAL – Gerade in dem Moment, in dem die Geschichte wieder einmal ihre Freiheit beweist und in dem die kolonisierten Völker die Unausweichlichkeit ihrer Lage zu widerlegen beginnen, macht das bürgerliche Vokabular eifrig Gebrauch von dem Wort Schicksal. Ebenso wie *Ehre* und *Mission* ist *Schicksal* ein *Mana*-Wort, unter dem man schamhaft die finstersten Determinismen der Kolonisation versammelt. Schicksal ist für die Bourgeoisie das *Dingsbums* oder der *Apparillo* der Geschichte.

Natürlich existiert das Schicksal nur als *verbundenes*. Nicht

die militärische Eroberung, mit der Frankreich Algerien unterworfen hat, sondern die von der Vorsehung hergestellte Verbindung hat die Schicksale beider Länder miteinander vereint. Die Verbindung wird zu einem Zeitpunkt für unauflöslich erklärt, zu dem sie sich mit unüberhörbarem Knall auflöst.

Beispiel: »Was uns betrifft, gedenken wir den Völkern, deren Schicksal mit dem unseren verbunden ist, eine echte Unabhängigkeit in freiwilliger Assoziation zu geben.« (Außenminister Pinay vor der UNO)

SOZIAL – *Sozial* ist immer gekoppelt mit *ökonomisch*. Dieser Dual funktioniert regelmäßig als Alibi, das heißt als Ankündigung oder Rechtfertigung von Repressionsmaßnahmen, und zwar so zuverlässig, daß man sagen kann: er bedeutet sie. Beim *Sozialen* handelt es sich im wesentlichen um Schulen (zivilisatorische Mission Frankreichs, Erziehung der überseeischen Völker, die nach und nach zur Reife geführt werden); das *Ökonomische* sind die stets *wohlverstandenen* und *wechselseitigen* Interessen, die Afrika *unzertrennlich* mit dem Mutterland verbinden. Sind diese fortschrittlichen Begriffe erst einmal hinreichend sinnlos geworden, lassen sie sich ungestraft als nette Beschwörungsformeln verwenden.

Beispiele: »Sozialer und ökonomischer Bereich«, »soziale und ökonomische Einrichtungen«.

ZERRISSENHEIT (grausame, schmerzliche) – Mit diesem Ausdruck soll die Vorstellung glaubhaft gemacht werden, daß es in der Geschichte so etwas wie Verantwortung nicht gebe. Der Kriegszustand wird hier unter dem vornehmen Gewand der Tragödie verhüllt, als wäre der Konflikt das Böse schlechthin und nicht ein (heilbares) Übel. Die Kolonisierung verflüchtigt sich, verschwindet im Dunstkreis einer ohnmächtigen Klage, die das Unheil *erkennt*, um sich desto bequemer darin einzurichten.

Beispiele: »Die Regierung der Republik ist entschlossen, alles in ihrer Macht Stehende zu tun, um der grausamen Zerrissenheit, unter der Marokko gegenwärtig leidet, ein Ende zu setzen.« (Staatspräsident René Coty an Ben Arafa)
 »... das schmerzlich zerrissene marokkanische Volk« (Erklärung Ben Arafas)

Die Vorherrschaft der Substantive in dem ganzen Vokabular, von dem wir eben einige Proben geliefert haben, hängt natürlich mit dem hohen Verbrauch an Begriffen zusammen, die zur Verschleierung der Wirklichkeit erforderlich sind. Wie weit bis zur konsequenten Zersetzung dieser Sprachverschleiß auch geht, greift er Verben und Substantive doch nicht in gleicher Weise an: Er zerstört das Verb und bläht das Nomen auf. Die moralische Inflation zielt hier weder auf Gegenstände noch auf Handlungen, sondern stets auf Ideen, »Vorstellungen«, deren Verknüpfung weniger ihrem kommunikativen Gebrauch als der Notwendigkeit eines starren Codes folgt. Die Kodifizierung der offiziellen Sprache und ihre Substantivierung gehen Hand in Hand, denn der Mythos ist zutiefst nominal, insofern gerade die Nomination die erste Technik der Verdeckung ist.

Das Verb dagegen wird auf eigenartige Weise zum Verschwinden gebracht: Ist es im Hauptsatz zentraler Bedeutungsträger, wird es auf eine einfache Kopula reduziert, die schlicht die Existenz oder Eigenschaft des Mythos behaupten soll (Außenminister Pinay vor der UNO: »Es *wäre* eine trügerische Entspannung ... es *wäre* unvorstellbar ... Was *wäre* eine nominelle Unabhängigkeit?« und so weiter). Einen vollen semantischen Status erreicht das Verb allenfalls auf der Ebene des Künftigen, Möglichen oder Beabsichtigten, in einer Ferne, in welcher der Mythos weniger der Widerlegungsgefahr ausgesetzt ist. (»Es *wird* eine marokkanische Regierung *gebildet werden* ... sie *wird* berufen sein, über die Reformen

zu verhandeln ... die von Frankreich unternommenen Anstrengungen, *künftig* eine freie Assoziation *zu bilden* ...« und so weiter).

In seiner Präsentation erfordert das Substantiv ganz allgemein das, was zwei ausgezeichnete Grammatiker, Damourrette und Pichon, denen es weder an Strenge noch an Humor in ihrer Terminologie mangelt, als *assiette notoire* bezeichnet haben, womit gemeint ist, daß die Substanz des Nomens uns immer schon als bekannt vorgesetzt wird.⁶¹ Wir befinden uns hier im Herzen der Mythenbildung: Weil *die* Mission Frankreichs, *die* Zerrissenheit des marokkanischen Volkes oder *das* Schicksal Algeriens grammatisch als Postulate eingeführt werden (eine Eigenschaft, die ihnen allgemein durch die Verwendung des bestimmten Artikels verliehen wird), können wir sie diskursiv nicht in Frage stellen (die Mission Frankreichs? Na hören Sie mal, nun bestehen Sie nicht darauf, Sie wissen doch ...). Die Setzung als *notorisch* ist die erste Form der Naturalisierung.

Ich habe bereits auf die ganz banale Emphase bestimmter Plurale hingewiesen (*die Bevölkerungen*). Dem ist hinzuzufügen, daß diese Emphase je nachdem eine auf- oder abwertende sein kann: *Die Bevölkerungen*, das schafft das erhebende Gefühl friedlich unterworfenen bunter Völkerschaften; spricht man hingegen von *nationalistischen Elementen*, zielt der Plural darauf ab, den Begriff des (feindlichen) Nationalismus möglichst nochmals zu entwerten, indem er auf eine Ansammlung von Einheiten bescheidener Größe herabgesetzt wird. Auch dies wiederum hatten unsere beiden Grammatiker, Afrikaexperten *avant la lettre*, vorausgesehen, als sie zwischen massivem und aufzählendem Plural unterschieden: Im ersten Falle schwelgt der Plural in einer Vorstellung von Masse, im zweiten unterstellt er den Gedanken einer Unterteilung. So arbeitet die Grammatik am Mythos: Sie weist ihren Pluralen verschiedene moralische Aufgaben zu.

Das Adjektiv (oder Adverb) wiederum spielt oft eine merkwürdig zweideutige Rolle: Es scheint einer Beunruhigung zu entspringen, dem Gefühl, daß die verwendeten Substantive trotz ihrer Bekanntheit einem Verschleiß unterliegen, der sich nicht völlig verbergen läßt; daher die Notwendigkeit, sie zu verstärken: Die Unabhängigkeit wird zur *wahren*, die Hoffnungen zu *echten*, die Schicksale zu *unzertrennlich* verbundenen. Das Adjektiv zielt hier darauf ab, den Glanz des Substantivs, der unter früheren Ernüchterungen gelitten hat, aufzupolieren, es in einem neuen, unschuldigen, glaubwürdigen Zustand vorzuführen. Ebenso wie bei den vollen Verben verleiht das Adjektiv dem Diskurs einen Zukunftswert. Vergangenheit und Gegenwart sind Sache der Substantive, der großen Begriffe, deren Idee sie jeder Beweisführung enthebt (Mission, Unabhängigkeit, Freundschaft, Zusammenarbeit usw.); die Handlung und das Prädikat müssen, um unwiderleglich zu sein, sich hinter irgendeine Form von Irrealem flüchten: Absicht, Versprechen oder Beschwörung.

Leider verschleißten diese Adjektive der Verstärkung fast ebenso rasch, wie man sie verwendet, so daß die adjektivische Verstärkung des Mythos letztlich das sicherste Zeichen seiner Aufblähung ist. Es genügt, *wahr*, *echt*, *untrennbar* oder *einmütig* zu lesen, um darin die Hohlheit der Rhetorik zu wittern. Im Grunde können diese Adjektive – die man essentielle nennen könnte, da sie in modaler Form die Substanz des begleiteten Nomens entfalten – nichts modifizieren: Die Unabhängigkeit kann nichts anderes als unabhängig sein, die Freundschaft freundschaftlich und die Zusammenarbeit einmütig. In der Ohnmacht ihrer Anstrengung beweisen diese schlechten Adjektive letztlich die Gesundheit der Sprache. Die offizielle Rhetorik mag noch so viele Schleier über die Wirklichkeit breiten – es gibt doch einen Moment, in dem die Wörter ihr Widerstand leisten und sie nötigen, unter dem Mythos die Alternative zwischen Lüge und Wahrheit zu of-

fenbaren: Die Unabhängigkeit besteht oder besteht nicht. Und alle Adjektive, die sich bemühen, dem Nichts die Eigenschaften des Seins anzudichten, sind nur die Signatur eines schlechten Gewissens.

Die Weder-noch-Kritik

In einer der ersten Nummern des täglich erscheinenden *Express*⁶² war das (anonyme) Glaubensbekenntnis eines Kritikers zu lesen, das als großartiges Stück austarierter Rhetorik bezeichnet werden darf. Der Grundgedanke lautete, die Kritik solle »weder Gesellschaftsspiel der Salons noch städtische Dienstleistung« sein; womit gemeint war, sie dürfe weder reaktionär noch kommunistisch, weder beliebig noch politisch sein.

Es handelt sich dabei um einen Mechanismus der doppelten Ausschließung, der weitgehend von jener Quantifizierungsmanie herrührt, der wir bereits mehrfach begegnet sind und in der ich, grob gesagt, ein Merkmal des Kleinbürgertums gesehen habe. Man wägt Methoden mit der Waage ab, belädt ihre Schalen nach Gutdünken, um sich selbst als unbelasteten Schiedsrichter betrachten zu können, der über eine ideale Unparteilichkeit verfügt und daher so *gerecht* ist wie der Waagbalken, der das Gewicht bestimmt.

Die für diese Berechnungsoperation erforderlichen Gewichtsteine bestehen in der Moralität der verwendeten Begriffe. Nach einem alten terroristischen Verfahren (dem Terrorismus entgeht man nicht durch bloße Willenserklärung) fällt man mit der Benennung zugleich ein Urteil, und das Wort, mit einer alten Schuld beschwert, wird ganz natürlich eine der beiden Waagschalen belasten. Zum Beispiel stellt man die *Kultur* den *Ideologien* gegenüber. Die Kultur ist ein edles, universelles Gut, das jenseits aller gesellschaftlichen Parteinahmen liegt: Die Kultur wiegt nicht. Die Ideologien hingegen sind parteiliche Erfindungen: also auf die Waage mit ihnen! Man stellt sie einander gegenüber und verwirft sie unter dem strengen Blick der Kultur alle beide (ohne auf

den Gedanken zu kommen, daß die Kultur letztlich ebenfalls eine Ideologie ist). Alles geschieht so, als gäbe es einerseits schwere, belastete Wörter (*Ideologie, Katechismus, politischer Aktivist*), die dem schimpflichen Spiel der Waage dienen sollen; und andererseits leichte, reine, immaterielle, vornehme Begriffe aus göttlichem Recht, so sublim, daß sie sich dem niederen Gesetz der Zahlen entziehen (*Wagnis, Leidenschaft, Größe, Tugend, Ehre*); Wörter, die über das erbärmliche Lügengalkül erhaben sind. Die letzteren sollen die ersteren tadeln: dort schuldige, hier richtende Wörter. Natürlich führt diese schöne Moral des neutralen Dritten zu einer neuen Dichotomie, die ebenso simplifizierend ist wie jene, die man im Namen der Komplexität anprangern wollte. Schon möglich, daß unsere Welt zweigeteilt ist, doch man kann sicher sein, daß über dieser Spaltung kein neutraler Gerichtshof waltet: keine Rettung für die Richter, sie sitzen mit im Boot.

Man braucht übrigens nur zu betrachten, welche Mythen die Weder-noch-Kritik darüber hinaus erzeugt, um zu verstehen, auf welcher Seite sie steht. Ohne ausführlicher auf den Mythos der Zeitlosigkeit einzugehen, der in jedem Rückgriff auf eine ewige »Kultur« liegt (»eine zeitlos gültige Kunst«), finde ich in unserer Weder-noch-Doktrin zwei weitere übliche Ausflüchte der bürgerlichen Mythologie. Die erste besteht in einer bestimmten, als »Ablehnung jedes apriorischen Urteils« verstandenen Idee der Freiheit. Nun ist ein literarisches Urteil stets von dem Zusammenhang getönt, in dem es steht. Und selbst die Abwesenheit jedes Systems – vor allem, wenn sie zum Glaubensbekenntnis erhoben wird – verfährt nach einem durchgängig bestimmten System, im gegebenen Fall nach einer ganz banalen Variante der bürgerlichen Ideologie (oder Kultur, wie unser anonymer Autor sagen würde). Man kann sogar sagen, daß dann, wenn der Mensch eine ursprüngliche Freiheit beteuert, seine Unterordnung am wenigsten in Zweifel steht. Man kann unbesorgt jeden be-

liebigen herausfordern, einmal eine unschuldige Kritik vorzubringen, die vom bestimmenden Einfluß irgendeines Systems frei wäre: Auch die Weder-noch-Kritiker sind in einem System befangen, wenn auch nicht unbedingt in demjenigen, auf das sie sich berufen. Man kann über Literatur nicht ohne eine vorgängige Idee des Menschen und der Geschichte, von Gut und Böse, von der Gesellschaft usw. urteilen: Allein in dem einfachen Wort *Wagnis*, das – gegen die häßlichen Systeme gerichtet, die »keine Überraschung« mehr zulassen – von unseren Weder-noch-Kritikern mit leichter Hand moralisiert wird: wieviel Ererbtes, Unabwendbares, wieviel Routine! Jede Freiheit ordnet sich am Ende wieder in einen bestimmten, bekannten Zusammenhang ein, der nichts anderes ist als ein bestimmtes Apriori. Deshalb besteht die Freiheit des Kritikers nicht darin, die Parteinahme abzulehnen (unmöglich!), sondern darin, sie deutlich zu machen oder nicht.

Das zweite bürgerliche Symptom unseres Textes ist der euphorische Bezug auf den »Stil« des Schriftstellers als ewigen Wert der Literatur. Doch nichts kann der Infragestellung durch die Geschichte entgehen, nicht einmal das *gute Schreiben*. Stil ist völlig zeitgebundener Wert der Kritik, und sich auf den »Stil« zu berufen ausgerechnet in einer Zeit, in der einige bedeutende Schriftsteller sich gegen diese letzte Bastion der klassischen Mythologie gewandt haben, beweist einen gewissen Archaismus; nein, ein weiteres Mal sich auf den »Stil« berufen, das ist wahrlich kein Wagnis! Besser beraten, veröffentlichte *L'Express* in einer späteren Nummer einen begründeten Protest Alain Robbe-Grilletts gegen den magischen Rekurs auf Stendhal (»Das ist geschrieben wie von Stendhal«).⁶³ Das Bündnis zwischen einem Stil und einer humanen Gesinnung (Anatole France zum Beispiel) genügt vielleicht nicht mehr als Grundlage von Literatur. Es ist sogar zu befürchten, daß der »Stil«, der in so vielen Werken falscher Humanität verdorben ist, schließlich *a priori* Verdacht erregt;

jedenfalls ist er ein Wert, der dem Schriftsteller nur unter dem Vorbehalt näherer Prüfung gutgeschrieben werden sollte. Das bedeutet natürlich nicht, daß die Literatur ohne eine gewisse formale Artifizialität bestehen könnte. Doch auch wenn es unseren Weder-noch-Kritikern – die stets Anhänger eines zweigeteilten Universums sind, für dessen göttliche Transzendenz sie sich halten – mißfällt: Das Gegenteil von *gut schreiben* ist nicht unbedingt *schlecht schreiben*, sondern heute vielleicht ganz einfach *schreiben*. Die Literatur ist in einen gefährdeten, bedrängten, sterblichen Zustand geraten. Sie kämpft nicht mehr um ihren Schmuck, sondern um ihre Haut. Ich fürchte, daß die neue Weder-noch-Kritik um eine Saison zu spät kommt.

Striptease

Der Striptease – zumindest der Pariser Striptease – beruht auf einem Widerspruch: die Frau in dem Augenblick zu desexualisieren, in dem man sie entkleidet. Man kann also sagen, daß es sich in gewissem Sinne um ein Schauspiel der Angst oder vielmehr des »Mach mir angst« handelt, als ob die Erotik hier gleichsam ein wohliger Schauer bliebe, dessen rituelle Zeichen man nur ankündigen muß, um die Idee des Sexus heraufzubeschwören und damit zugleich zu bannen.

Nur die Dauer des Entkleidens macht das Publikum zum Voyeur; doch wie bei jedem anderen mystifizierenden Schauspiel wird die ursprünglich beabsichtigte Provokation von der Bühnendekoration, den Requisiten und den Klischees durchkreuzt und schließlich in die Bedeutungslosigkeit gezogen: Man stellt das Böse *zur Schau*, um es desto besser zu verhindern und zu vertreiben. Das Verfahren des französischen Striptease scheint hier das gleiche wie die an dieser Stelle beschriebene Operation Astra, jenes Mystifikationsverfahren nämlich, das darin besteht, das Publikum mit einer kleinen Dosis des Bösen zu impfen, um es dann ins Reich des moralisch Guten zu tauchen, wo es gegen jede Ansteckung gefeit ist: Ein paar Atome Erotik, von den Umständen des Spektakels zu solchen bestimmt, werden in Wirklichkeit von einem ruhigstellenden Ritual absorbiert, das das Fleisch ebenso sicher abtötet, wie der Impfstoff oder das Tabu die Krankheit oder das Laster fixieren und eindämmen.

Es gibt also beim Striptease eine ganze Reihe von Hüllen, die in dem Maße um den Körper der Frau gelegt werden, in dem man ihn vermeintlich enthüllt. Die erste dieser Distanzen erzeugt die Exotik, denn es handelt sich stets um eine erstarrte Exotik, die den Körper ins Reich der Fabel oder

des Romans entrückt: Chinesin mit Opiumpfeife (obligates Symbol der Sinität), katzenhafter Vamp mit riesiger Zigarettenspitze, venezianisches Dekor mit Gondel, Reifrock und Serenadensänger, all das zielt *von vornherein* darauf ab, die Frau zu einem verkleideten Objekt zu machen; und das Ende des Striptease besteht dann nicht mehr darin, eine verborgene Tiefe ins Licht zu rücken, sondern durch das Herausschälen aus einer barocken und künstlichen Robe die Nacktheit als das *natürliche* Kleid der Frau zu bezeichnen, womit der Stand der vollendeten Schamhaftigkeit des Fleisches dann wiederhergestellt wäre.

Die klassischen Requisiten des Varietés, die hier ausnahmslos eingesetzt werden, vergrößern in jedem Augenblick noch einmal den Abstand zu dem entschleierte Körper, drängen ihn ab in die einhüllende Behaglichkeit eines bekannten Ritus. Die Pelze, die Fächer, die Handschuhe, die Federn, die Netzstrümpfe, mit einem Wort: die Aufmachung in ihrer ganzen Breite ordnet den lebendigen Körper in die Kategorie der Luxusobjekte ein, die den Menschen mit einem magischen Dekor umgeben. Im Federschmuck oder mit Handschuhen zeigt sich die Frau hier als stereotypes Element des Varietés, und wenn sie sich solcher rituellen Elemente entledigt, so ist das keine weitere Entblößung mehr. Die Feder, der Pelz und der Handschuh prägen der Frau ihre magische Kraft sogar dann noch auf, wenn sie schon entfernt sind, und umhüllen sie gleichsam mit der Andeutung einer luxuriösen Muschel. Denn es ist ein offenkundiges Gesetz, daß die ganze Stripteasevorführung den Charakter der anfänglichen Kostümierung behält: Wenn diese unwahrscheinlich ist, wie im Fall der Chinesin oder der Frau im Pelz, bleibt die Nacktheit, die dann folgt, unwirklich, glatt und verschlossen wie ein schöner polierter Gegenstand, der gerade durch seine Extravaganz dem menschlichen Gebrauch entzogen ist. Darin liegt die tiefe Bedeutung des diamanten- oder paillettenbesetzten Cache-sexe,

mit dem der Striptease endet. Dieses letzte Dreieck versperrt durch seine reine und geometrische Form, seine glänzende und harte Materie das Geschlecht wie ein reines, geweihtes Schwert und verweist die Frau endgültig in eine mineralische Welt, wobei der (Edel-)Stein hier das unabweisbare Thema des totalen und nutzlosen Objekts anschlägt.

Entgegen einem geläufigen Vorurteil ist der Tanz, der den Striptease die ganze Zeit über begleitet, keineswegs ein erotischer Faktor. Wahrscheinlich ist er genau das Gegenteil: Das schwach rhythmisierte Wiegen beschwört hier die Angst vor der Unbeweglichkeit; nicht nur verbürgt er dem Schauspiel seinen Charakter als Kunst (Varietétänze sind stets »künstlerisch«), sondern vor allem bildet er die letzte, wirksamste Abschließung: Der Tanz aus rituellen, tausendmal gesehenen Gesten wirkt wie eine kosmetische Hülle aus Bewegungen, er verbirgt die Nacktheit, verbirgt das Schauspiel unter einer Lasur unnützer und trotzdem wichtiger Gebärden, denn die Entkleidung wird hier auf die Stufe parasitärer Operationen herabgesetzt, die in unglaublicher Ferne ausgeführt werden. So sieht man, wie sich die professionellen Stripteasetänzerinnen in eine wunderbare Leichtigkeit hüllen, die sie unaufhörlich bekleidet, sie entrückt, ihnen die eisige Gleichgültigkeit raffinierter Praktikerinnen verleiht, die sich hochmütig in die Sicherheit ihrer Technik zurückziehen: Ihr Wissen kleidet sie wie ein Gewand.

Für all dies, für diese ganze minutiöse Beschwörung des Geschlechts, finden sich *a contrario* Belege in den »volkstümlichen Wettbewerben« (*sic*) des Amateurstriptease. Dort entkleiden sich »Debütantinnen« vor ein paar hundert Zuschauern, ohne dabei auf Magie zurückzugreifen – oder allenfalls sehr ungeschickt –, wodurch das Schauspiel unbestreitbar seine erotische Macht wiedererlangt: Hier gibt es zu Beginn viel weniger Chinesinnen oder Spanierinnen, weder Federn noch Pelze (sondern strenge Kostüme, Straßenmäntel), wenig ori-

ginelle Verkleidungen; dafür unbeholfene Schritte, armselige Tänze – ständig droht das Mädchen in Bewegungslosigkeit zu verfallen – und vor allem »technische« Hindernisse (Widerstreben des Slips, des Kleides, des Büstenhalters), die den Gesten der Entkleidung eine unerwartete Wichtigkeit verleihen, der Frau das Alibi der Kunst und den Rückzug auf die Position des Objekts verweigern und sie in einen Zustand der Schwäche und Furchtsamkeit einschnüren.

Allerdings zeichnet sich im *Moulin Rouge* eine andere Form der Beschwörung ab, die im übrigen – wahrscheinlich typisch französisch – weniger darauf zielt, die Erotik abzuschaffen, als sie zu domestizieren; der Ansager versucht dem Striptease einen beschwichtigenden kleinbürgerlichen Charakter zu geben. Zunächst wird der Striptease zum *Sport*; es gibt einen Striptease-Club, der ordentliche Wettbewerbe veranstaltet, deren Siegerinnen gekrönt und mit erbaulichen Preisen belohnt werden: einem Abonnement für einen Gymnastikkurs, einem Roman (höchstwahrscheinlich *Le Voyeur* von Robbe-Grillet) oder nützlichen Dingen (ein Paar Nylonstrümpfe, fünftausend Francs). Zweitens wird der Striptease mit einer beruflichen Laufbahn gleichgesetzt (mit Anfängerinnen, Halbprofessionellen und Professionellen), das heißt mit der ehrenwerten Ausübung eines qualifizierten Berufs (Stripteasetänzerinnen sind Facharbeiterinnen). Man kann ihnen sogar das magische Alibi der Arbeit verleihen: die *Berufung*. Ein Mädchen ist »auf gutem Wege«, ein anderes »erfüllt alle Erwartungen«, während ein drittes »seine ersten Schritte« auf dem steinigen Weg des Striptease macht. Schließlich und vor allem weisen die Konkurrentinnen einen bestimmten sozialen Status auf: diese ist Verkäuferin, jene Sekretärin (es gibt sehr viele Sekretärinnen im Striptease-Club). Damit fängt der Striptease seine Zuschauer wieder ein, er wird familiär, bürgerlich, als ob die Franzosen, im Gegensatz zum amerikanischen Publikum (wenn man dem Hörensagen glaubt), einer

unwiderstehlichen Neigung ihres sozialen Status folgend, sich Erotik nur als häuslichen Besitz vorstellen könnten, eher als sanktioniertes Alibi eines wöchentlichen Sports denn als magisches Schauspiel. So wird in Frankreich der Striptease nationalisiert.

Der neue Citroën

Ich glaube, daß das Automobil heute die ziemlich genaue Entsprechung der großen gotischen Kathedralen ist. Soll heißen: eine große epochale Schöpfung, die mit Leidenschaft von unbekanntem Künstlern entworfen wurde und von deren Bild, wenn nicht von deren Gebrauch ein ganzes Volk zehrt, das sie sich als ein vollkommen magisches Objekt aneignet.

Der neue Citroën ist offenkundig vom Himmel gefallen, insofern er sich zunächst als ein superlativisches *Objekt* darstellt. Man darf nicht vergessen, daß das Objekt der beste Bote des Übernatürlichen ist: Gerade im Objekt liegt die Vollkommenheit und zugleich die Abwesenheit eines Ursprungs, eine Geschlossenheit und ein Glanz, eine Verwandlung des Lebens in Materie (Materie ist viel magischer als das Leben), kurz, eine *Stille*, die zum Reich des Wunderbaren gehört. Die »Déesse«⁶⁴ besitzt sämtliche Merkmale (zumindest schreibt das Publikum sie ihr zunächst einmal einmütig zu) eines jener Objekte, die aus einer anderen Welt auf uns gekommen sind und von denen sich die Neuerungssucht des achtzehnten Jahrhunderts und unserer Science-fiction-Literatur nährt: die *Déesse* ist zunächst ein neuer *Nautilus*.

Deshalb interessiert man sich weniger für ihre Substanz als für ihre Verbindungsstellen. Wie man weiß, ist das Glatte immer ein Attribut der Vollkommenheit, weil sein Gegenteil den technischen und sehr menschlichen Vorgang der Bearbeitung verrät: Der Heilige Rock Christi war ungenäht, so wie das makellose Metall der Science-fiction-Raumschiffe keine Schweißnähte kennt. Die DS 19 erhebt nicht den Anspruch auf eine völlig glatte Haut, auch wenn ihre allgemeine Form sehr konsequent umhüllt ist; trotzdem sind es die Verbindungen ihrer Flächen, die das Publikum am meisten interessieren:

Eifrig betastet es die Ränder der Fenster, es streicht mit der Hand über die breiten Gummifugen, die das Heckfenster mit seiner verchromten Einfassung verbinden. Mit der DS beginnt eine neue Phänomenologie der exakten Passung, so als ginge man von einer Welt verschweißter Bauteile über in eine Welt fugenlos gefügter Elemente, die ihren Zusammenhalt einzig der Kraft ihrer wunderbaren Form verdanken, was natürlich die Vorstellung einer unbeschwerteren Natur wecken soll.

Was die Materie selbst angeht, so fördert sie zweifellos ein Gefühl der Leichtigkeit in einem magischen Sinne. Sie kehrt zu einer gewissen Aerodynamik zurück, die jedoch neu ist, insofern sie weniger massiv, weniger scharfkantig, dafür gestreckter ist als in der Frühzeit dieser Mode. Die Geschwindigkeit drückt sich hier in weniger aggressiven, weniger sportlichen Zeichen aus, als ginge sie von einer heroischen in eine klassische Gestalt über. Diese Vergeistigung zeigt sich an der Bedeutung, der sorgfältigen Behandlung und der Materie der Glasflächen. Die Göttin ist eindeutig eine Verherrlichung des Glases, während das Blech nur dessen Träger ist. Die Scheiben sind hier nicht mehr Fenster, Öffnungen, die in die dunkle Muschel gebrochen sind, sondern große Flächen von Luft und Leere, mit einer weiten Krümmung und dem Glanz von Seifenblasen, aus einer dünnen und harten Substanz, die eher die eines Insekts als eines Minerals ist (das Markenzeichen von Citroën, das pfeilförmige Emblem, ist übrigens zu einem geflügelten geworden, als ginge man jetzt von einer Ordnung des Antriebs zu einer Ordnung der spontanen Bewegung, vom Motorischen zum Organischen über).

Es handelt sich also um eine humanisierte Kunst, und möglicherweise markiert die Göttin einen Wendepunkt in der Mythologie des Automobils. Bisher ähnelte das superlativische Auto eher einem Bestiarium der Kraft; nun wird es zugleich spiritueller und objektiver, und trotz mancher Konzessionen an den Modernismus (wie das leere Lenkrad) ist es *häus-*

licher, besser jener sublimen Steigerung der Funktionalität angepaßt, die man bei unseren aktuellen Haushaltsgeräten findet: Die Instrumententafel ähnelt mehr der Schalterleiste eines modernen Küchenherdes als der Kontrollzentrale einer Fabrik; die kleinen Felder aus mattem, geriffeltem Blech, die kleinen Schalter mit den runden weißen Knöpfen, die sehr sachlichen Anzeigeeinstrumente, sogar die zurückhaltende Verchromung, all das bezeichnet eine Art zurückgenommener, kontrollierter Bewegung, die nun mehr als Komfort denn als Leistung aufgefaßt wird. Es ist der deutliche Übergang von einer Alchimie der Geschwindigkeit zu einem opulenten Fahrvergnügen.

Es scheint, als habe das Publikum die Neuheit der angebotenen Themen in bewundernswerter Weise erfaßt: Zunächst empfänglich für die Neuschöpfung (eine ganze Pressekampagne hielt es seit Jahren in gespannter Erwartung), bemüht es sich sehr rasch um ein angepaßtes, funktionsgerechtes Verhalten (»Man muß sich dran gewöhnen«). In den Ausstellungshallen wird der Wagen mit intensivem, verliebtem Eifer besichtigt: Es ist die große Phase der taktilen Erkundung, der Moment, in dem das sichtbar Wunderbare den prüfenden Ansturm des Berührens erleiden muß (denn der Tastsinn ist unter allen Sinnen der am stärksten entzaubernde, während der Gesichtssinn von allen der magischste ist): Die Blechteile, die Verbindungsstellen werden berührt, die Polster betastet, die Sitze ausprobiert, die Türen gestreichelt, die Lehnen befühlt. Hinter dem Lenkrad wird mit dem ganzen Körper das Fahren simuliert. Das Objekt wird hier völlig prostituiert, in Besitz genommen: Kaum hat die Göttin den Himmel von Metropolis verlassen, wird sie vom Volk binnen einer Viertelstunde profaniert und vollzieht mit diesem Exorzismus exakt die Bewegung des kleinbürgerlichen Aufstiegs.

Minou Drouet und die Literatur

Die Affäre Minou Drouet stellte sich lange als kriminalistisches Rätsel dar: Ist sie's, oder ist sie's nicht?⁶⁵ Man hat auf dieses Rätsel die üblichen Polizeitechniken angewandt (außer der Folter, immerhin!): Untersuchung, Verhaftung, Graphologie, Psychotechnik und textimmanente Analyse. Wenn die Gesellschaft einen quasi-juridischen Apparat in Gang setzt, um zu versuchen, ein »poetisches« Rätsel zu lösen, zweifelt man, ob es aus bloßem Vergnügen an der Poesie geschieht; denn das Bild eines dichtenden Kindes ist für sie zugleich verblüffend und notwendig: Es gilt, die Echtheit dieses Bildes auf möglichst wissenschaftliche Weise prüfen, insofern es den zentralen Mythos der bürgerlichen Kunst beherrscht: den der Nicht-Verantwortlichkeit (mit ihren bloß sublimierten Gestalten »Genie«, »Kind« und »Dichter«).

Da die Entdeckung objektiver Dokumente einstweilen ausblieb, konnten alle, die sich an dieser polizeilichen Echtheitsprüfung beteiligt haben (es waren sehr viele), sich nur auf eine bestimmte normative Idee von Kindheit und Poesie stützen: nämlich ihre eigene. Die Argumente, die zum Fall Minou Drouet vorgebracht wurden, sind von Natur aus tautologisch, entbehren jeder Beweiskraft. Ich kann nicht beweisen, daß die Verse, die mir vorgelegt wurden, wirklich die eines Kindes sind, wenn ich nicht vorher schon weiß, was Kindheit und was Poesie ist; mit dem Ergebnis, daß der Prozeß völlig auf sich selbst bezogen bleibt. Es ist dies ein neues Exempel jener trügerischen Detektivwissenschaft, die sich im Fall des alten Dominici austobte:⁶⁶ Gänzlich auf eine gewisse tyrannische Herrschaft der *Plausibilität* gestützt, konstruiert sie eine zirkelschlüssige Wahrheit, die sorgsam die Wirklichkeit des Angeklagten oder des Problems ausschließt; jede derarti-

ge polizeiliche Ermittlung besteht darin, zu den Postulaten, die man anfangs selbst aufgestellt hat, wieder zurückzukehren. Schuldig sein hieß für den alten Dominici, jener »Psychologie« zu entsprechen, die der Staatsanwalt in sich trägt; hieß für ihn, die Rolle des Schuldigen, der auf dem tiefsten Grunde der Seele von Richtern und Staatsanwälten haust, mittels magischer Übertragung auf sich zu nehmen; hieß für ihn, sich zum Sündenbock zu machen, wobei die *Plausibilität* nie etwas anderes war als die Neigung des Angeklagten, seinen Richtern zu ähneln. Ebenso ging die Untersuchung (so erbittert, wie sie in der Presse geführt wurde) der Echtheit der Drouetschen Poesie von einem Vorurteil über Kindheit und Dichtung aus und kehrte mit allem, was sie unterwegs fand, dorthin zurück. So postulierte man eine zugleich poetische und kindhafte Normalität, an deren Maßstab Minou Drouet gemessen wurde; und wie auch das Urteil ausfiel, Minou Drouet hatte zugleich als Wunderkind und als Opfer, als Mysterium und als Produkt, das heißt letztlich als reines magisches Objekt, die ganze Last unseres zeitgenössischen Mythos von Dichtung und Kindheit zu tragen.

Die variable Verbindung dieser beiden Mythen erzeugt übrigens den Unterschied der Reaktionen und Urteile. Drei mythologische Epochen sind hier vertreten: Ein paar verspätete Klassizisten, die traditionell der unordentlichen Dichtung feindselig gegenüberstehen, verurteilen Minou Drouet so oder so: Ist ihre Dichtung echt, so ist es die Dichtung eines Kindes, also suspekt, weil nicht »vernünftig«; und ist es die Dichtung eines Erwachsenen, verdammen sie sie, weil sie dann falsch ist. Unserer Zeit näher und sehr stolz darauf, Zugang zur irrationalen Dichtung zu haben, entdeckt (im Jahr 1955) eine Gruppe verehrungswürdiger Neophyten mit Erstaunen die poetische Kraft der Kindheit und verwundert sich lauthals über eine banale, seit langem bekannte Tatsache. Andere wiederum, die ehemaligen Vorkämpfer der

Kindheitspoesie, die an der Spitze des Mythos standen, als er Avantgarde war, betrachten Minou Drouets Dichtung mit abgeklärtem Blick, überdrüssig der dumpfen Erinnerung an einen heroischen Feldzug, mit einem Wissen, das nichts mehr beeindrucken kann (Cocteau: »Alle neunjährigen Kinder haben Genie, außer Minou Drouet«). Das vierte Zeitalter, das der Gegenwartsdichter, scheint nicht befragt worden zu sein; da sie dem großen Publikum kaum bekannt sind, dachte man wohl, ihr Urteil sei ohne jede Beweiskraft, zumal sie keinen Mythos repräsentieren. Ich bezweifle übrigens, daß sie irgend etwas von sich selbst in der Dichtung Minou Drouets wiedererkennen.

Doch gleichviel, ob man Minous Poesie für unschuldig oder erwachsen erklärt (das heißt: gleichviel, ob man sie lobt oder verdächtigt), in jedem Falle sieht man sie auf einer tiefen, naturgegebenen Andersheit zwischen dem kindlichen und dem Erwachsenenalter gegründet. Man postuliert das Kind als ein asoziales Wesen oder zumindest als eines, das imstande ist, spontan an sich selbst Kritik zu üben und sich die Verwendung aufgeschnappter Wörter zu verbieten, nur um sich uneingeschränkt als ideales Kind zu erweisen: An das poetische »Genie« des Kindes zu glauben heißt, an eine Art literarischer Jungfernzeugung glauben, das heißt, die Literatur wieder einmal als Gabe der Götter hinzustellen. Jede Spur von »Bildung« wird hier der Lüge angelastet, als wäre die Verwendung eines Vokabulars von Natur aus streng reglementiert, als lebte das Kind nicht in ständiger Osmose mit dem Erwachsenenmilieu; und die Metapher, das Bild, die Redefiguren werden der Kindheit als Zeichen reiner Spontaneität zugute gehalten, während sie, ob bewußt oder nicht, das Sediment einer starken Bearbeitung sind und eine »Tiefe« voraussetzen, an der die individuelle Reife entscheidenden Anteil hat.

Zu welchen Ergebnissen die Untersuchung auch kommen mag, das Rätsel ist demnach von geringem Interesse, es wirft

weder Licht auf die Kindheit noch auf die Poesie. Vollends gleichgültig wird das Mysterium jedoch durch den Umstand, daß diese Poesie – sei es die eines Kindes oder eines Erwachsenen – eine historisch genau angebbare Realität besitzt: Man kann sie datieren, und zumindest kann man über sie sagen, daß sie ein wenig älter ist als acht Jahre (das Alter Minou Drouets). Tatsächlich gab es um 1914 herum eine Reihe minderjähriger Poeten, die unsere Literaturgeschichtswerke – die in große Verlegenheit geraten, wenn sie das Nichts klassifizieren sollen – gewöhnlich unter dem verschämten Namen der »isolierten und verspäteten Dichter der Phantasie und der Innerlichkeit« usw. zusammenfassen. Dort muß man zweifellos die junge Drouet – oder ihre Muse – ansiedeln, neben so namhaften Dichtern wie Madame Burnat-Provins, Roger Allard oder Tristan Klingsor. Von dieser dichterischen Kraft ist die Poesie Minou Drouets; es ist eine schlichte, süßliche Poesie, die ganz auf dem Glauben beruht, daß Dichtung eine Sache der Metaphern sei, und die lediglich eine Art elegisches bürgerliches Gefühl zum Inhalt hat. Daß diese hausbackene Preziosität als Poesie gelten konnte und daß man in diesem Zusammenhang sogar den Namen Rimbauds – des unvermeidlichen Dichterkindes – nennt, gehört zum reinen Mythos. Zu einem klaren und starken Mythos übrigens, denn die Funktion dieser Dichter ist offenkundig: Sie liefern dem Publikum die *Zeichen* der Poesie, nicht die Poesie selbst; sie sind anspruchslos und harmlos. Eine Frau hat diese oberflächlich emanzipierte, im Grunde jedoch sehr schüchterne Funktion dieser innerlichen »Empfindsamkeit« gut zum Ausdruck gebracht: Madame de Noailles, die (Zufall!) seinerzeit ein Vorwort zu den Gedichten eines anderen »genialen« Kindes verfaßt hat, Sabine Sicaud, die mit vierzehn Jahren starb.⁶⁷

Ob echt oder nicht, diese Dichtung ist jedenfalls veraltet – und zwar gründlich. Doch getragen von einer Pressekampagne und der Fürsprache einiger Persönlichkeiten gibt sie uns ge-

nau das zu lesen, was die Gesellschaft für Kindheit und für Dichtung hält. Zitiert, gepriesen oder bekämpft, sind die Texte der Familie Drouet wertvolle mythologische Stoffe.

Zunächst gibt es den Mythos des Genies, dem einfach nicht endgültig beizukommen ist. Die Klassiker hatten dekretiert, daß es sich dabei um eine Frage der Geduld handele. Heute bedeutet Genie soviel wie Zeit sparen, nämlich mit acht Jahren das tun, was man normalerweise mit fünfundzwanzig tut. Genie ist nur eine Frage der Menge von Zeit: Es handelt sich darum, ein wenig schneller zu sein als der Rest der Welt. So wird die Kindheit zum bevorzugten Ort des Genies. In der Epoche Pascals betrachtete man die Kindheit als verlorene Zeit; das Problem bestand darin, sie so rasch wie möglich zu verlassen. Seit der Romantik (das heißt seit dem Triumph des Bürgertums) geht es darum, möglichst lange darin zu bleiben. Jede Erwachsenenhandlung, die der Kindheit (selbst der späten) zuzurechnen ist, hat teil an ihrer Zeitlosigkeit, erscheint wertvoll, weil sie *im voraus* getan wurde. Die *unangebrachte* Überbewertung dieses Alters setzt voraus, daß man es als beschränkte, in sich geschlossene Lebensphase betrachtet, daß es einen besonderen Status innehat und einer unauslöschlichen, nicht übertragbaren Essenz gleicht.

Doch im selben Augenblick, in dem die Kindheit als Wunder bestimmt wird, empört man sich dagegen, daß dieses Wunder nichts anderes als ein vorzeitiger Zugang zu den Fähigkeiten des Erwachsenen sei. Das Besondere an der Kindheit bleibt also zweideutig, mit der gleichen Zweideutigkeit geschlagen wie jene, die an sämtlichen Objekten der klassischen Welt haftet. Wie die Erbsen im Sartreschen Vergleich⁶⁸ sind Kindheit und Reife verschiedene, geschlossene, zum Austausch miteinander unfähige und dennoch identische Lebensalter: Das Wunder Minou Drouets besteht darin, daß sie, obzwar Kind, Erwachsenenpoesie hervorbringt; daß sie das Wesen der Poesie in das Wesen des Kindes eingesenkt hat.

Das Erstaunen rührt hier nicht von einer wirklichen Zerstörung der Essenzen (die sehr vernünftig wäre) her, sondern einfach von ihrer übereilten Vermischung. Genau dies gibt die ganz und gar bürgerliche Vorstellung vom *Wunderkind* (Mozart, Rimbaud, Roberto Benzi⁶⁹) sehr gut wieder; es wird in dem Maße zum Objekt der Bewunderung, in dem es die ideale Funktion jeder kapitalistischen Tätigkeit erfüllt: Zeit sparen, die menschliche Dauer auf ein numerisches Problem wertvoller Augenblicke zurückführen.

Gewiß nimmt diese kindliche »Essenz« unterschiedliche Formen an, je nachdem, welchem Zeitalter ihre Nutzer angehören: Für die »Modernen« erhält die Kindheit ihre Würde gerade aus ihrer Irrationalität (dem *Express* ist die Psychopädagogik keineswegs fremd): daher die kuriose Gleichsetzung mit dem Surrealismus! Doch für Monsieur Henriot, der sich weigert, jedwede Quelle von Unordnung zu glorifizieren, darf die Kindheit nichts anderes hervorbringen als Charme und Vornehmheit. Das Kind kann weder ordinär noch unanständig sein. Eine solche Idealvorstellung der kindlichen Natur, die jenseits von allem gesellschaftlichen Determinismus vom Himmel fällt, bedeutet im übrigen, daß an der Pforte der Kindheit eine beträchtliche Anzahl von Kindern zurückbleibt und daß als solche nur die niedlichen Sprößlinge der Bourgeoisie gelten dürfen. Gerade dasjenige Alter, in dem der Mensch *sich erzeugt*, das heißt sich zutiefst mit Gesellschaft und Künstlichkeit vollsaugt, ist für Monsieur Henriot paradoxerweise das Alter der »Natürlichkeit«; und das Alter, in dem ein Bengel durchaus imstande ist, einen anderen umzubringen (eine Meldung, die gleichzeitig mit der Affäre Minou Drouet durch die Presse ging), ist für Monsieur Henriot das Alter, in dem man weder scharfsinnig noch spöttisch, sondern nur »ehrlich«, »bezaubernd« und »vornehm« sein kann.

Einig sind sich unsere Kommentatoren jedoch wieder über ein bestimmtes, hinreichendes Merkmal der Dichtung: Für

sie alle ist Poesie eine ununterbrochene Folge von *Trouvaillen* – »Funden« –, eine naive Bezeichnung für die Metapher. Je mehr das Gedicht mit »Formulierungen« vollgestopft ist, desto gelungener erscheint es ihnen. Und doch sind es nur die schlechten Dichter, die »gute« Bilder hervorbringen oder zumindest nichts weiter tun als dies. Sie verstehen die poetische Sprache naiv als Reihung sprachlicher Geistesblitze. Weil sie offenbar davon überzeugt sind, Dichtung sei das Vehikel der Unwirklichkeit, kommt es für sie darauf an, das Objekt um jeden Preis zu *übersetzen*, vom Larousse zur Metapher überzugehen, als ob es genügte, die Dinge falsch zu benennen, um sie ins Poetische zu heben. Das Ergebnis ist, daß diese rein metaphorische Dichtung von der ersten bis zur letzten Zeile gleichsam einem poetischen Wörterbuch folgt, von dem Molière für seine Zeit ein paar Seiten geliefert hat und aus dem der Dichter sein Gedicht schöpft, als hätte er »Prosa« in »Vers« zu übersetzen. Die mit viel Eifer betriebene Poesie der Drouets ist diese ununterbrochene Metapher, in der ihre Jünger – und ihre Jüngerinnen – freudig das klare, gebieterische Antlitz der Poesie erkennen, *ihrer* Poesie (es gibt nichts Beruhigenderes als ein Wörterbuch).

Diese Überfülle von *Trouvaillen* führt wiederum zu einer Aneinanderreihung von Bewunderungen. Die Beschäftigung mit dem Gedicht ist keine totale Handlung mehr, die entschlossen, langsam und geduldig eine ganze Reihe toter Punkte überwindet, sondern eine Anhäufung von Ekstasen, Bravo- und Hoch-Rufen, die auf die gelungene Sprachakrobatik gemünzt sind. Auch hier ist es wieder die Quantität, die den Wert ausmacht. In diesem Sinne erscheinen die Texte Minou Drouets als Antiphrase aller Poesie, insofern sie die einzige Waffe der Schriftsteller meiden: die Wörtlichkeit. Und doch kann nur sie allein der dichterischen Metapher ihre Künstlichkeit nehmen und die Metapher als das Aufblitzen einer Wahrheit erweisen, die einem beständigen Brechreiz der Spra-

che abgerungen wird. Um nur von der modernen Dichtung zu sprechen (denn ich bezweifle, daß es ein Wesen der Dichtung außerhalb ihrer Geschichte gibt), wohlgermerkt von derjenigen Apollinaires und nicht der Madame Burnat-Provins', so entspringen ihre Schönheit und ihre Wahrheit gewiß einer tiefen Dialektik zwischen dem Leben und dem Tod der Sprache, zwischen der Dichte des Wortes und der Langeweile der Syntax. Die Dichtung Minou Drouets hingegen plaudert unablässig, gleich jenen Wesen, die sich vor der Stille fürchten; sie scheut offensichtlich den Buchstaben und lebt von einer Häufung von Pointen: Sie verwechselt Leben mit Nervosität.

Und das ist das Harmlose an dieser Dichtung. Auch wenn man versucht, ihr Fremdartigkeit vorzuwerfen, auch wenn man sie mit vorgetäuschter Verblüffung aufnimmt und sich von ihren überschwenglichen Bildern anstecken läßt, so begründen doch ihre Geschwätzigkeit, ihr Strom an Trouvailen, dieses kalkulierte System eines billigen Überflusses eine kitschige und ärmliche Poesie: Auch hier herrscht wieder die *Imitation*, eine der wertvollsten Entdeckungen der bürgerlichen Welt, da sie es ermöglicht, Geld zu sparen, ohne den äußeren Schein der Ware zu vermindern. Kein Zufall, daß es *L'Express* war, der Minou Drouet zur Seite sprang: Ihre Poesie ist die ideale Dichtung einer Welt, in der der *Anschein* sorgfältig chiffriert wird; auch Minou macht für andere den Abwasch: Mehr als ein kleines Mädchen braucht man nicht, um zum Luxus der Poesie zu gelangen.

Eine solche Dichtung hat natürlich auch ihren Roman, der in seiner Gattung eine ebenso gefällige wie praktische, dekorative wie vertraute Sprache pflegen wird, der seine Funktion zu einem vernünftigen Preis erfüllt, einen »gesunden« Roman, der die spektakulären Zeichen des Romanhaften aufweisen wird, einen soliden und zugleich preiswerten Roman: zum Beispiel den mit dem Goncourt-Preis ausgezeichneten Roman, den man uns 1955 als Triumph der gesunden Tradi-

tion (Stendhal, Balzac, Zola treten in diesem Fall an die Stelle Mozarts und Rimbauds) über die Dekadenzen der Avantgarde präsentiert hat.⁷⁰ Wie bei den Haushaltstips unserer Frauenzeitschriften kommt es darauf an, daß man auch bei literarischen Objekten deren Form, Verwendung und Preis kennt, bevor man sie kauft, und daß nie irgend etwas an ihnen irritiert: denn es ist ungefährlich, die Poesie Minou Drouets für fremdartig zu erklären, wenn sie von Anfang an als Poesie zu erkennen ist. Literatur beginnt jedoch erst im Angesicht des Unnennbaren, der Wahrnehmung eines *Anderswo*, das der Sprache, die nach ihm sucht, fremd ist. Dieser schöpferische Zweifel, dieser fruchtbare Tod ist es, den unsere Gesellschaft in ihrer guten Literatur verdammt und in ihrer schlechten exorziert. Die lauthals verkündete Forderung, daß der Roman romanhaft, die Dichtung dichterisch und das Theater theatralisch sein müsse, diese sterile Tautologie ist von derselben Art wie die Denominativgesetze, die im *Code civil* das Eigentum an Gütern regeln. All das trägt zu jenem großen Werk der Bourgeoisie bei, das darin besteht, am Ende das Sein auf ein Haben, das Objekt auf ein Ding zu reduzieren.

Bleibt nach alldem der Fall des kleinen Mädchens selbst. Möge die Gesellschaft nicht heuchlerisch über es jammern, denn *sie* ist es, die Minou Drouet zugrunde richtet; *ihr* Opfer ist das Kind und nur ihres allein. Es wird als Versöhnungsopfer dargebracht, damit die Welt licht und klar sei, damit die Poesie, das Genie und die Kindheit, mit einem Wort: die *Unordnung*, mit geringem Aufwand gezähmt werden und der wahre Aufruhr, wenn er sich zeigt, seinen Platz in den Zeitungen schon besetzt finden möge. Minou Drouet ist das Märtyrerkind des Erwachsenen, dem es am Luxus der Poesie mangelt; sie ist die Gefangene oder Entführte einer konformistischen Ordnung, die die Freiheit auf das Wundersame herunterschraubt. Sie ist die arme Kleine, die die Bettlerin vorschiebt, wenn die Matratze im Hintergrund voller Mün-

zen ist. Eine kleine Träne für Minou Drouet, ein kleines Frösteln für die Poesie, und schon haben wir uns die Literatur vom Hals geschafft.

Photogene Kandidaten

Einige Kandidaten für die Wahlen zur Nationalversammlung schmücken ihren Wahlprospekt mit einem Porträt. Damit unterstellen sie der Photographie eine Überzeugungskraft, die es zu analysieren gilt. Zunächst knüpft das Abbild des Kandidaten ein persönliches Band zwischen ihm und den Wählern; der Bewerber legt nicht nur ein Programm zur Beurteilung vor, er suggeriert eine persönliche Atmosphäre, eine Summe tagtäglicher Entscheidungen, die sich in einer Morphologie, einer Art der Bekleidung, einer Pose ausdrücken. Die Photographie neigt dazu, den paternalistischen Hintergrund der Wahlen wiederherzustellen, ihren »repräsentativen« Charakter, der vom Verhältniswahlrecht und der Herrschaft der Parteien verdeckt wurde (die Rechte scheint davon mehr Gebrauch zu machen als die Linke). Insoweit die Photographie eine sprachliche Ellipse und die Verdichtung eines ganzen sozialen »Unsagbaren« ist, stellt sie eine antiintellektuelle Waffe dar und tendiert dahin, die »Politik« (das heißt eine Gesamtheit von Problemen und Lösungen) hinter einer »Seinsweise«, hinter einem sozialmoralischen Status verschwinden zu lassen. Bekanntlich ist diese Opposition einer der zentralen Mythen des Poujadismus (Poujade im Fernsehen: »Schaut mich an: ich bin wie ihr«).

Die Photographie in der Wahlreklame ist also vor allem die Anerkennung einer Tiefe, eines Irrationalen, das sich über die gesamte Politik erstreckt. Was in die Photographie des Kandidaten eingeht, sind nicht seine Pläne, sondern seine Motive, all die familiären, geistigen, psychischen, sogar erotischen Umstände, dieser ganze Stil der Existenz, dessen Produkt, Exempel und Köder er zugleich ist. Offenkundig ist das, was die meisten unserer Kandidaten auf ihrem Konterfei zeigen,

eine soziale Position, die demonstrative Bestätigung familiärer, juridischer, religiöser Normen, eine ererbte Grundausstattung mit bürgerlichen Gütern wie etwa der Sonntagsmesse, der Fremdenangst, dem Beefsteak mit Pommes frites und der Komik des gehörnten Ehemanns, kurz: mit all dem, was man eine Ideologie nennt. Natürlich unterstellt die Verwendung der Wahlphotographie ein stilles Einverständnis: Das Photo ist Spiegel, es zeigt Vertrautes, Bekanntes, es bietet dem Wähler sein eigenes Abbild dar, geläutert, vergrößert, glanzvoll in einen Typus überführt. Übrigens ist es genau diese Erhöhung, die eine Person photogen macht: Der Wähler findet sich darin ausgedrückt und zugleich heroisiert, er ist eingeladen, sich selbst zu wählen, das Mandat, das er erteilen wird, buchstäblich als physische Übertragung zu vollziehen: Was er delegiert, ist sein »Typus« [*race*].

Die Arten der Delegation unterscheiden sich nicht sehr voneinander. Es gibt zunächst die der sozialen Lage, der Respektabilität, rosig und feist (bei den »nationalen« Listen) oder blaß und vornehm (bei den Listen der christlich-demokratischen MRP). Ein anderer Typus ist der des Intellektuellen (wohlgemerkt: es handelt sich hier um »bedeutete« Typen, »Signifikate«, nicht um natürliche Typen): die heuchlerische Intellektualität der nationalen Sammlungsbewegung oder die »stechende« des kommunistischen Kandidaten. Beidemale will die Ikonographie die seltene Verbindung eines Denkens und eines Willens, einer Reflexion und eines Handelns bedeuten: Das ein wenig gerunzelte Augenlid läßt einen scharfen Blick durchdringen, der seine Stärke aus einem schönen inneren Traum bezieht, ohne doch die realen Hindernisse aus dem Blick zu verlieren, so als müßte der Musterkandidat hier auf vollendete Weise den sozialen Idealismus mit dem bürgerlichen Empirismus verbinden. Der letzte Typus ist ganz einfach der des »schmucken Burschen«, der dem Publikum durch seine strotzende Gesundheit bedeutet wird. Manche Kandida-

ten spielen übrigens vorzüglich auf zwei Klaviaturen zugleich: auf der einen Seite des Werbezettels der jugendliche Star, ein Held (in Uniform), und auf der anderen der gereifte Mann, der mannhafte Bürger, der seine kleine Familie in den Vordergrund schiebt. Denn zumeist bedient sich der morphologische Typus ganz klarer Attribute: der Kandidat von seinen Buben und Mädchen umgeben (herausgeputzt und ausstaffiert wie alle Kinder, die in Frankreich photographiert werden); der junge Fallschirmjäger mit aufgekrempelten Ärmeln; der Offizier mit Orden auf der Brust. Die Photographie arbeitet hier geradezu erpresserisch mit moralischen Werten: Vaterland, Armee, Familie, Ehre, Heroismus.

Die photographische Konvention ist übrigens selbst voller Zeichen. Die Pose *en face* betont den Realismus des Kandidaten, besonders wenn er mit einer forschenden Brille versehen ist. Alles bringt dabei Gründlichkeit, Ernst, Offenheit zum Ausdruck: Der künftige Abgeordnete fixiert den Feind, das Hindernis, das »Problem«. Das häufigere Dreiviertelprofil läßt die Tyrannei eines Ideals vermuten: Der Blick verliert sich vornehm in der Zukunft, richtet sich nicht auf den Betrachter, beherrscht und befruchtet ein Anderswo, das in verschämter Unbestimmtheit verbleibt. Fast alle Dreiviertelprofile blicken auf, die Augen richten sich auf ein übernatürliches Licht, das sie anzieht, in die Regionen einer höheren Menschheit erhebt; der Kandidat erreicht den Olymp der erhabenen Gefühle, wo alle politischen Widersprüche gelöst sind: Frieden und Krieg in Algerien, sozialer Fortschritt und Unternehmerrgewinne, »freier« Unterricht und Rübensubventionen, die Rechte und die Linke (ein von jeher »überholter« Gegensatz!), all das koexistiert friedlich in einem nachdenklichen Blick, der sich vornehm auf die verborgenen Interessen der Ordnung richtet.

Der verlorene Kontinent

Ein Film, *Der verlorene Kontinent*, beleuchtet sehr gut den aktuellen Mythos des Exotismus.⁷¹ Es handelt sich um einen abendfüllenden Dokumentarfilm über den »Fernen Osten« anlässlich irgendeiner (offenkundig fingierten) ethnographischen Expedition, die im Malaiischen Archipel von drei oder vier bärtigen Italienern durchgeführt wurde. Der Film ist euphorisch, alles darin ist einfach, unschuldig. Unsere Forscher sind brave Leute, die sich in Ruhepausen mit kindlichen Zerstreuungen beschäftigen: Sie spielen mit einem kleinen Bären, der als Maskottchen dient (ein Maskottchen ist für jede Expedition unentbehrlich: kein Polarfilm ohne zutraulichen Seehund, keine tropische Reportage ohne Äffchen), oder sie kippen heiter einen Teller Spaghetti über das Schiffsdeck. Damit ist schon gesagt, daß diese guten Ethnologen sich kaum um historische oder soziologische Probleme kümmern werden. Die Fahrt durch den Fernen Osten ist für sie nie etwas anderes als eine kleine Schiffstour auf azurblauem Meer unter einer unvermeidlichen Sonne. Und diesen Osten, der gerade heute zum politischen Mittelpunkt der Welt geworden ist,⁷² sieht man hier völlig platt dargestellt, abgegriffen und koloriert wie eine altmodische Postkarte.

Das Verfahren der Nicht-Verantwortlichkeit ist klar: Die Welt kolorieren ist immer ein Mittel, sie zu verleugnen (und vielleicht müßte hier eine Untersuchung über die Farbe im Film ansetzen). Jeder Substanz beraubt, in Farbe getaucht, durch die Pracht der »Bilder« gerade entkörperlicht, eignet sich der Ferne Osten zu jener Verschleierungsoperation, die der Film mit ihm vornimmt. Zwischen dem Maskottchenbären und den ulkigen Spaghetti werden unsere Studio-Ethnologen keine Mühe damit haben, einen nach außen hin exoti-

schen, in Wirklichkeit aber dem Okzident (zumindest dem geistigen Okzident) zutiefst ähnlichen Orient zu behaupten. Die Menschen im Fernen Osten haben besondere Religionen? Spielt keine Rolle, die Abweichungen sind geringfügig, gemessen an der tiefen Einheit des Idealismus. Jeder Ritus wird auf diese Weise spezialisiert und verewigt, zugleich in den Rang eines reizvollen Schauspiels und eines parachristlichen Symbols erhoben. Und wenn der Buddhismus nicht im ganz strengen Sinne christlich ist, was macht das, wenn doch auch er Nonnen hat, die sich die Haare abschneiden lassen (großes leidenschaftliches Thema, wann immer eine Novizin den Schleier nimmt), wenn es Mönche gibt, die niederknien und ihren Oberen beichten, wenn schließlich die Gläubigen wie in Sevilla die Statue des Gottes mit Gold überziehen.* Gewiß, es sind immer die »Formen«, die die Gleichheit der Religionen betonen; doch weit davon entfernt, mit Hilfe dieser Gleichheit die Religionen zu demaskieren, werden sie hier dadurch gerade inthronisiert und sämtlich einer überlegenen Katholizität gutgeschrieben.

Bekanntlich war der Synkretismus stets eine der großen Assimilationstechniken der Kirche. Im siebzehnten Jahrhundert gingen die Jesuiten gerade im Fernen Osten, dessen christliche Anlagen uns der *Verlorene Kontinent* zeigt, sehr weit mit der Ökumene der Formen; es waren die Riten von Malabar, die der Papst übrigens schließlich verdammt. Genau dieses »Alles ähnelt sich« unterstellen unsere Ethnologen: Orient und Okzident, alles ist sich gleich, es gibt nur Farbunterschiede, das Wesentliche ist identisch, nämlich die ewige Hinwendung des Menschen zu Gott. Alle geographischen Unterschiede

* Man hat hier ein schönes Beispiel für die mystifizierende Macht der Musik. Alle »buddhistischen« Szenen werden mit einem unbestimmten musikalischen Sirup unterlegt, einer Mischung aus amerikanischer Schnulze und gregorianischem Gesang: er ist monodisch (Zeichen der Monastizität).

sind lächerlich und zufällig, gemessen an dieser menschlichen Natur, zu der einzig das Christentum den Schlüssel besitzt. Die Legenden selbst, diese ganze »primitive« Folklore, deren Fremdheit man uns offenbar vor Augen führen will, haben nur die Aufgabe, die »Natur« zu illustrieren. Die Riten, die kulturellen Tatsachen werden niemals mit einer besonderen historischen Ordnung, mit einem ausdrücklichen ökonomischen oder sozialen Status in Verbindung gebracht, sondern nur mit den großen neutralen Formen kosmischer Gemeinplätze (Jahreszeiten, Unwetter, Tod usw.). Geht es um Fischer, wird keineswegs die Art des Fischfangs gezeigt, sondern eher – ertränkt in der Ewigkeit eines kitschigen Abendrots – ein romantisches Wesen des Fischers, der nicht als Arbeiter beschrieben wird, der in seiner Technik und in seinem Ertrag von einer bestimmten Gesellschaft abhängig ist, sondern eher als Thema einer unwandelbaren *conditio humana*: Der Mann in der Ferne, den Gefahren des Meeres ausgesetzt; die Frau weinend und betend am heimischen Herd. Dasselbe gilt für die Flüchtlinge, die uns zu Beginn gezeigt werden, wie sie in einer langen Prozession von den Bergen herabsteigen; unnötig offenbar, Näheres über ihre Lage zu sagen: Es sind ewige Wesenheiten von Flüchtlingen, es liegt in der *Natur* des Fernen Ostens, sie hervorzubringen.

Insgesamt verrät der Exotismus hier seine eigentliche Begründung, die darin besteht, jede geschichtliche Situierung zu leugnen. Indem man die fernöstliche Realität mit ein paar hübschen einheimischen Zeichen versieht, immunisiert man sie sicher gegen jeden verantwortlichen Inhalt. Ein bißchen »Situierung«, so oberflächlich wie möglich, liefert das nötige Alibi und befreit von einer gründlicheren Einordnung. Gegenüber dem Fremden kennt die Ordnung nur zwei gleichermaßen verstümmelnde Verhaltensweisen: Entweder wird es als Kasperltheater angesehen oder zum bloßen Reflex des Westens verharmlost. Entscheidend ist jedenfalls, ihm sei-

ne Geschichte zu rauben. Man sieht also, daß die »schönen Bilder« des *Verlorenen Kontinents* nicht unschuldig sind: Es kann nicht unschuldig sein, einen Kontinent zu verlieren, der sich in Bandung wiedergefunden hat.

Astrologie

Angeblich beläuft sich das Jahresbudget der »Hexerei« in Frankreich auf ungefähr dreihundert Milliarden Francs.⁷³ Es lohnt sich also, einen Blick auf die Horoskop-Spalte einer Wochenzeitschrift wie *Elle* zu werfen. Im Gegensatz zu dem, was man erwarten könnte, findet man dort keine Traumwelt, sondern eine streng realistische Beschreibung eines bestimmten sozialen Milieus, nämlich desjenigen ihrer Leserinnen. Anders gesagt, die Astrologie ist keineswegs – jedenfalls hier nicht – eine Öffnung zum Traum hin, sondern bloßer Spiegel, bloße Bekräftigung der Realität.

Zusammengenommen geben die Hauptsparten des Schicksals (*Glück, Draußen, Daheim, Ihr Herz*) gewissenhaft den Gesamtrhythmus des Berufslebens wieder. Dessen Einheit ist die Woche, in der ein Tag oder zwei für das *Glück* ausersehen sind. »Glück« ist hier der Teil, der dem inneren Leben, der Stimmung vorbehalten ist: Es ist das gelebte Zeichen der Dauer, die einzige Kategorie, in der sich subjektive Zeit äußert und freisetzt.

Ansonsten kennen die Sterne nichts anderes als verplante Zeit: *Draußen*, das sind die festen Arbeitszeiten, die sechs Tage wöchentlich und sieben Stunden täglich im Büro oder im Laden. *Daheim*, das ist die Abendmahlzeit, das Ende des Tages vor dem Schlafengehen. *Ihr Herz* ist das Rendezvous nach der Arbeit oder das Abenteuer am Sonntag. Doch zwischen diesen »Bereichen« findet keinerlei Austausch statt; nichts könnte, von einem Stundenplan zum anderen, den Gedanken einer totalen Entfremdung nahelegen; die Gefängniszellen liegen nebeneinander, folgen aufeinander, doch sie infizieren sich nicht. Die Sterne fordern nie einen Umsturz der Ordnung, ihr Einfluß reicht über knapp eine Woche, sie

respektieren die Satzung der Gesellschaft und die Arbeitszeiten der Unternehmen.

»Arbeit« ist hier die der Angestellten, der Sekretärinnen und Verkäuferinnen; die Kleingruppe, die die Leserin umgibt, besteht fast zwangsläufig aus den Kollegen im Büro oder im Laden. Die Veränderungen, die von den Sternen erzwungen oder vielmehr vorgeschlagen werden (denn diese Astrologie ist eine vorsichtige Theologin, sie schließt die Willensfreiheit nicht aus), sind schwach, drängen nie dazu, daß man sein Leben gründlich ummodellt: Der Einfluß des Schicksals wirkt sich einzig auf die Freude an der Arbeit aus, äußert sich in Nervosität oder Gelassenheit, Anspannung oder Erschlaffung, in den kleinen Umstellungen, den ungewissen Beförderungen, den vergifteten oder komplizierten Beziehungen zu den Kollegen und vor allem in der Müdigkeit: Sehr nachdrücklich und weise mahnen die Sterne immer wieder, mehr zu schlafen, immer noch mehr.

Die Probleme zu Hause sind hingegen die Launen, die Feindseligkeit oder das Vertrauen der Umgebung; sehr oft handelt es sich um einen Frauenhaushalt, in dem die wichtigsten Beziehungen die zwischen Mutter und Tochter sind. Das kleinbürgerliche Haus ist hier getreu abgebildet, mit den Besuchen der »Familie«, die sich übrigens von den »Schwiegereltern« unterscheidet, die bei den Sternen offenbar nicht in besonderer Wertschätzung stehen. Diese Umgebung scheint nahezu ausschließlich eine familiäre zu sein, es gibt wenig Hinweise auf Freunde, die kleinbürgerliche Welt besteht wesentlich aus Eltern und Kollegen; sie enthält keine wirklichen Beziehungskrisen, nur kleine Zusammenstöße aus Launen oder nichtigen Anlässen. Die Liebe, das ist die aus der Kummerkastenspalte, sie ist ein gesonderter »Bereich«, der der »Herzensangelegenheiten«. Doch ganz wie eine Geschäftsbeziehung kennt die Liebe hier »vielversprechende Anfänge«, »Enttäuschungen« und »schlecht getroffene Wahlen«.

Dabei ist die Amplitude des Unglücks gering: diese Woche ein kleinerer Hof von Bewunderern, eine Indiskretion, eine grundlose Eifersucht. Der Himmel des Gefühls öffnet sich nur dann ganz weit, wenn die »ersehnte Lösung« ansteht, die Heirat; und auch sie muß wiederum »passend« sein.

Ein einziger Zug idealisiert diese ganze kleine astrale Welt, die sich andererseits so konkret ausnimmt: In ihr ist nie von Geld die Rede. Die astrologische Menschheit kommt gut mit ihrem Monatsgehalt aus: Es ist, was es ist; man spricht nie darüber, weil man davon »leben« kann. Dieses Leben wird von den Sternen viel mehr beschrieben als vorausgesagt; die Zukunft ist selten riskant, und die Voraussage wird stets durch das Schwanken von Möglichkeiten neutralisiert: Gibt es Niederlagen, so werden sie unbedeutend sein; gibt es finstere Mienen, so wird Ihr schöner Humor sie aufheitern; gibt es unangenehme Beziehungen, so werden sie nützlich sein usw.; und wenn Ihr Allgemeinzustand sich verbessern soll, dann infolge einer Behandlung, der Sie sich unterziehen, oder vielleicht auch, weil Sie jede Behandlung unterlassen (*sic*).

Die Sterne sind moralisch, sie lassen sich bereitwillig von der Tugend erweichen: Gegenüber den zaghaft angekündigten Enttäuschungen sind stets Mut, Geduld, guter Humor und Selbstbeherrschung erforderlich. Und das Paradoxe daran ist, daß diese Welt des reinen Determinismus sogleich von der Freiheit des Charakters gebändigt wird: Die Astrologie ist vor allem eine Schule des Willens. Und doch, selbst wenn ihre Lösungen reine Mystifikation sind, selbst wenn die Verhaltensprobleme dabei weggezaubert werden, bleibt sie Bekräftigung des Realen vor dem Bewußtsein ihrer Leserinnen: Sie ist kein Fluchtweg, sondern realistische Evidenz der Lebensbedingungen der Angestellten, der Verkäuferin.

Wozu aber kann diese reine Beschreibung taugen, wenn sie doch keine träumerische Kompensation aufzuweisen scheint? Sie dient dazu, das Reale auszutreiben, indem sie es benennt.

In dieser Eigenschaft gesellt sie sich zu all den Unternehmungen halber Entfremdung (oder halber Befreiung), die es sich zur Aufgabe machen, das Reale zu objektivieren, ohne doch so weit zu gehen, es zu entmystifizieren. Man kennt zumindest noch einen weiteren dieser nominalistischen Versuche: die Literatur, die in ihren niederen Formen nicht weiter gehen kann, als das Erlebte zu benennen; Astrologie und Literatur haben die gleiche Aufgabe einer »verzögerten« Bekräftigung des Realen; die Astrologie *ist* die Literatur der kleinbürgerlichen Welt.

Bürgerliche Gesangskunst

Es mag ungehörig scheinen, einen ausgezeichneten Bariton wie Gérard Souzay zu schulmeistern, doch eine Schallplatte, die dieser Sänger mit einigen Liedern Faurés aufgenommen hat, veranschaulicht in meinen Augen eine ganze musikalische Mythologie, in der man die wichtigsten Zeichen der bürgerlichen Kunst wiederfindet. Es ist eine wesentlich *signalisierende* Kunst; sie ruht und rastet nicht, bis sie dem Hörer nicht die Emotion, sondern die Zeichen der Emotion aufgedrängt hat. Genau dies tut Gérard Souzay: Wenn er zum Beispiel von *tristesse affreuse* [quälender Traurigkeit] zu singen hat, beschränkt er sich nicht auf den einfachen semantischen Gehalt dieser Worte und nicht auf die musikalische Linie, die sie trägt: Er muß die Phonetik des Affrösen noch dramatisieren, den doppelten Reibelaut erst verzögern, dann explodieren lassen, das Unglück in der Dichte der Buchstaben selbst entfesseln, damit niemand übersehen kann, daß es sich um besonders schreckliche Qualen handelt. Leider erstickt dieser Pleonasmus der Intentionen sowohl das Wort als auch die Musik, vor allem aber ihre Verbindung, den eigentlichen Gegenstand der Gesangskunst. Es verhält sich in der Musik wie in den anderen Künsten, einschließlich der Literatur: Die höchste Form des künstlerischen Ausdrucks liegt auf seiten der Buchstäblichkeit, das heißt letztlich einer gewissen Algebra: Jede Form muß zur Abstraktion hin tendieren, die, wie man weiß, der Sinnlichkeit keineswegs entgegensteht.

Und genau dies ist es, was die bürgerliche Kunst ablehnt: Sie will ihre Konsumenten immer für Naive halten, denen man die Arbeit vorkauen und die Absicht überdeutlich anzeigen muß, aus Furcht, sie würde sonst nicht hinreichend begriffen (doch die Kunst ist auch eine Ambiguität, sie widerspricht in

gewissem Sinne stets ihrer eigenen Botschaft – ganz besonders die Musik, die niemals buchstäblich traurig oder fröhlich ist). Betont man das Wort durch übermäßige Hervorhebung seiner Phonetik, will man, daß der Kehllaut des Wortes *creuse* [hohl] die Hacke sei, die die Erde aufreißt, und der Zahnlaut von *sein* [Schoß] die eindringende Süße, so praktiziert man eine Buchstäblichkeit der Intention, nicht der Beschreibung, und stellt falsche Korrespondenzen her. Übrigens ist daran zu erinnern, daß der melodramatische Geist, dem die Interpretation Gérard Souzays entspringt, eine der historischen Errungenschaften der Bourgeoisie ist: Man findet die gleiche Überladenheit an Intentionen in der Kunst unserer traditionellen Schauspieler, die bekanntlich Schauspieler sind, die von der Bourgeoisie und für sie ausgebildet wurden.

Diese Art von phonetischem Pointillismus, der jedem Buchstaben eine unangemessene Wichtigkeit verleiht, reicht manchmal bis ans Absurde: Eine Feierlichkeit, die von der Verdopplung der *n* von *solennel* herrührt, ist närrisch, und ein Glück, das uns mit jener Emphase bedeutet wird, die den Anlaut von *bonheur* aus dem Mund preßt wie einen Obstkern, stößt ein wenig ab. Was übrigens wieder mit einer mythologischen Konstante übereinstimmt, von der im Zusammenhang mit der Poesie schon die Rede war: nämlich der Vorstellung von Kunst als Addition zusammengetragener, das heißt je für sich bedeutungsschwerer Details. Gérard Souzays pointillistische Perfektion entspricht sehr genau Minou Drouets Vorliebe für die Detailmetapher oder den Vogelkostümen in *Chanteclier*, die (im Jahr 1910) aus übereinandergelegten Federn gefertigt wurden.⁷⁴ In dieser Kunst findet eine Einschüchterung durch das Detail statt, die offenkundig das Gegenteil von Realismus ist, denn Realismus setzt eine Typisierung voraus, das heißt eine Anwesenheit von Struktur, also von Dauer.

Diese analytische Kunst ist zum Scheitern verurteilt, vor

allem in der Musik, deren Wahrheit nirgendwo anders liegen kann als im Bereich des Respiratorischen, des Prosodischen und nicht des Phonetischen. So werden die Phrasierungen Gérard Souzays fortwährend durch die übertriebene Expression eines Wortes zerstört, die unbeholfen der nahtlosen Schicht des Gesangs eine parasitäre intellektuelle Ordnung aufpfropfen will. Es scheint, daß wir hier eine Hauptschwierigkeit des musikalischen Vortrags berühren: die Nuance aus einer inneren Zone der Musik auftauchen zu lassen und sie um keinen Preis von außen her als ein rein gedankliches Zeichen aufzuzwingen. Es gibt eine sinnliche Wahrheit der Musik, eine hinreichende Wahrheit, die den Zwang eines *Ausdrucks* nicht duldet. Deswegen bleibt die Interpretation ausgezeichneter Virtuosen so oft unbefriedigend: Ihr allzu spektakuläres *rubato*, Ergebnis einer merklichen Bemühung, Bedeutung zu erzeugen, zerstört einen Organismus, der seine Botschaft sorgfältig in sich selbst bewahrt. Manchen Amateuren oder, besser noch, manchen Professionellen, die es verstanden haben, etwas wiederzuentdecken, was man den totalen Buchstaben des musikalischen Texts nennen könnte, wie Panzéra für den Gesang oder Lipatti für das Klavier, gelingt es, der Musik keinerlei *Intention* hinzuzufügen: Sie kümmern sich nicht geschäftig um jedes Detail, im Gegensatz zur bürgerlichen Kunst, die stets indiskret ist. Sie vertrauen der Materie der Musik, die sogleich auch die letzte ist.

Plastik

Trotz seiner griechischen Hirtennamen (Polystyren, Phäno-
plast, Polyvinyl, Polyäthylen) ist das Plastik, dessen gesam-
melte Produkte jüngst auf einer Messe ausgestellt wurden, in
erster Linie eine alchimistische Substanz. Am Halleneingang
steht das Publikum geduldig Schlange, um Zeuge der magi-
schen Operation *par excellence* zu werden: der Verwandlung
der Materie. Eine ideale Maschine, röhrenförmig und länglich
(die geeignete Form, um das Geheimnis eines zurückgeleg-
ten Weges zu zeigen), gewinnt mühelos aus einem Haufen
grünlicher Kristalle glänzende, geriffelte Ablageschalen. Auf
der einen Seite der tellurische Rohstoff, auf der anderen der
perfekte, vom Menschen gemachte Gegenstand. Zwischen
diesen beiden Extremen nichts; nichts als eine Wegstrecke,
überwacht von einem einzigen Angestellten mit Schirmmüt-
ze: halb Gott, halb Roboter.

So ist Plastik nicht nur eine Substanz, es ist die Idee ihrer
unendlichen Transformation; es ist, wie sein gewöhnlicher
Name sagt, die sichtbar gemachte Allgegenwart. Übrigens ist
es gerade deshalb ein wunderbarer Stoff: Ein Wunder ist im-
mer eine plötzliche Transformation der Natur. Von diesem
Staunen bleibt das Plastik durch und durch geprägt: Es ist
weniger Objekt als Spur einer Bewegung.

Und da diese Bewegung hier fast unendlich ist und die ur-
sprünglichen Kristalle in eine Vielzahl immer erstaunlicherer
Gegenstände verwandelt, ist Plastik im Grunde ein Schauspiel,
das entziffert werden muß: das seiner Endprodukte. Von jeder
endgültigen Form aus betrachtet (Koffer, Bürste, Autokar-
rosserie, Spielzeug, Stoff, Röhre, Schüssel oder Papier), stellt
sich die rohe Materie dem Geist fortwährend als Rebus dar.
Das beruht darauf, daß der Fregolismus⁷⁵ des Plastiks total ist:

Man kann daraus ebensogut Eimer wie Schmuckstücke formen. Daher ein ständiges Erstaunen, das Träumen des Menschen vor dem Wuchern der Materie, vor den Verbindungen, die er zwischen der Einzahl des Ursprungs und der Vielzahl der Wirkungen entdeckt. Dieses Erstaunen ist übrigens ein freudiges, weil der Mensch am Ausmaß dieser Verwandlungen seine Macht ermißt und weil der Weg, den das Plastik dabei nimmt, ihm das beglückende Gefühl verleiht, virtuos durch die Natur zu gleiten.

Doch dieser Erfolg hat seinen Preis. Er besteht darin, daß Plastik, zur Bewegung sublimiert, kaum noch als Substanz existiert. Seine Beschaffenheit ist negativ: Weder hart noch tief, muß es sich trotz seiner praktischen Vorzüge mit einer neutralen Substanzeigenschaft begnügen: der *Haltbarkeit*, einem Zustand, der nichts weiter bedeutet, als daß es nicht nachgibt. In der poetischen Ordnung der großen Substanzen hat dieses Material einen undankbaren Platz, verloren zwischen der Dehnbarkeit von Gummi und der kategorischen Härte von Metall; es verkörpert keines der echten Hervorbringungen des Mineralienreichs – Schaum, Fasern, Schichten. Es ist eine *geronnene* Substanz; welchen Zustand es auch annimmt, das Plastik behält ein flockiges Aussehen, etwas Trübes, Sämiges und Erstarrtes, eine Unfähigkeit, jemals die triumphale Glätte der Natur zu erreichen. Doch am verräterischsten ist der hohle und zugleich nichtssagende Ton, den es von sich gibt; sein Geräusch ist vernichtend, wie auch die Farben, denn es scheint nur die chemischsten unter ihnen binden zu können: Gelb, Rot, Grün; es behält nur ihre Aggressivität, verwendet sie nur als Namen, vermag nur Begriffe von Farben vorzuführen.

Die Plastikmode unterstreicht eine Entwicklung im Mythos der Imitation. Bekanntlich ist die Nachahmung, historisch gesehen, eine Usance des Bürgertums (die ersten Imitationen bei der Kleidung stammen aus der Frühzeit des Kapitalis-

mus). Doch bislang hatten Imitationen etwas Großspuriges, gehörten zur Welt des Scheins, nicht des Gebrauchs; sie waren bestrebt, zu geringeren Kosten die erlesensten Substanzen zu reproduzieren: Diamant, Seide, Feder, Pelz, Silber, den ganzen luxuriösen Glanz der Welt. Das Plastik schraubt solche Ansprüche zurück, es ist eine Substanz für den Haushalt. Es ist die erste magische Materie, die sich damit begnügt, prosaisch zu sein; doch sie tut es gerade deshalb, weil diese Prosaik die triumphale Rechtfertigung ihrer Existenz ist: Zum ersten Mal zielt das Künstliche aufs Gewöhnliche, nicht auf das Seltenere. Und zugleich ändert sich die angestammte Funktion der Natur; sie ist nicht mehr die Idee, die reine Substanz, die es wiederzufinden oder nachzuahmen gilt; eine künstliche Materie, ein Kunst-Stoff, reicher als alle natürlichen Vorkommen der Welt, wird an ihre Stelle treten und sogar die Erfindung der Formen bestimmen. Ein Luxusobjekt ist immer erdhafte, erinnert stets auf kostbare Weise an seinen mineralischen oder animalischen Ursprung, das natürliche Thema, das es nur aktualisiert. Plastik geht ganz in seinem Gebrauch auf: Im Grenzfall wird man Gegenstände erfinden allein aus dem Vergnügen, sie zu verwenden. Die Hierarchie der Substanzen ist abgeschafft, eine einzige ersetzt sie alle: Die ganze Welt *kann* plastifiziert werden, auch das Leben selbst, denn angeblich beginnt man bereits, Aorten aus Plastik herzustellen.

Die große Familie der Menschen

In Paris wurde eine große Photoausstellung eröffnet, deren Ziel es ist, die Universalität menschlicher Gesten im Alltag sämtlicher Länder der Welt zu zeigen: Geburt, Tod, Arbeit, Wissen, Spiel fordern überall das gleiche Verhalten; es gibt eine Familie des Menschen.

The Family of Man, so lautete der Originaltitel dieser Ausstellung, die aus den Vereinigten Staaten zu uns gekommen ist.⁷⁶ Die Franzosen haben übersetzt: *La Grande Famille des Hommes* [Die große Familie der Menschen]. So wird das, was auf den ersten Blick als zoologische Klassifizierung gelten mochte, die einfach die Ähnlichkeit von Verhaltensweisen festhält, die Einheit einer Spezies also, bei uns ausgiebig moralisiert und sentimental aufgeladen. Damit sind wir sofort auf den doppeldeutigen Mythos der menschlichen »Gemeinschaft« verwiesen, von dessen Alibi ein beträchtlicher Teil unseres Humanismus zehrt.

Dieser Mythos wirkt in zwei Phasen: Zunächst bekräftigt man die morphologischen Unterschiede der Menschen, übersteigert den Exotismus, zeigt die unendlichen Variationen der Art, die Unterschiedlichkeit der Hautfarben, Schädelformen und Gebräuche; man erzeugt mutwillig eine babylonische Verworrenheit des Bildes der Welt. Und dann destilliert man aus dieser Vielfalt auf magische Weise wieder eine Einheit: Der Mensch wird geboren, arbeitet, lacht und stirbt überall auf die gleiche Weise. Sollte in seinem Tun immer noch ein Rest ethnischer Besonderheit übriggeblieben sein, so liegt dem, wie man uns wenigstens zu verstehen gibt, eine allen Menschen identische »Natur« zugrunde; ihre Unterschiedlichkeit ist nur formell und widerspricht nicht der Existenz einer gemeinsamen Matrix. Das läuft natürlich darauf hin-

aus, ein menschliches Wesen zu behaupten, und schon ist Gott in unserer Ausstellung wieder präsent: Die Vielfalt der Menschen bezeugt seine Macht, seine Fülle; die Einheit der menschlichen Gesten kündigt von seinem Willen. Und das gibt uns auch der Einführungsprospekt zu verstehen, in dem uns André Chamson versichert, »dieser Blick auf die *conditio humana*« ähnele »ein wenig dem gütigen Blick Gottes auf unser lächerliches und erhabenes rastloses Treiben«.

Die spiritualistische Absicht wird von den Zitaten betont, die jedem Themenkreis der Ausstellung beigegeben sind. Diese Zitate sind oft »primitive« Sprichwörter oder Verse aus dem Alten Testament. Sie verkünden sämtlich eine ewige Weisheit, eine Ordnung von Behauptungen, denen alle Geschichte entwichen ist: »Die Erde ist eine Mutter, die niemals vergeht«, »Iß Brot und Salz und sprich die Wahrheit« und so weiter. Es ist das Reich der zeitlosen Spruchwahrheiten, die Verbindung der Menschheitsepochen auf der neutralsten Stufe ihrer Identität, dort, wo die Evidenz des Gemeinplatzes nur noch in einer rein »poetischen« Sprache Wert hat. Inhalt und ästhetischer Eindruck der Bilder, der rechtfertigende Diskurs, alles zielt hier darauf, das bestimmende Gewicht der Geschichte zu unterdrücken. Wir werden an der Oberfläche einer Identität festgehalten und von der Sentimentalität daran gehindert, in jene darunterliegende Zone menschlicher Verhaltensweisen vorzudringen, dorthin, wo die geschichtliche Entfremdung jene »Unterschiede« einführt, die wir hier ganz einfach »Ungerechtigkeiten« nennen werden.

Dieser Mythos der *conditio humana*, der »Beschaffenheit« des Menschen, beruht auf einer sehr alten Mystifikation, die von jeher die Geschichte auf Natur gründen möchte. Der ganze klassische Humanismus behauptet, daß man – wenn man ein wenig an der Geschichte der Menschen kratzt, an der Relativität ihrer Institutionen oder an der oberflächlichen Verschiedenheit ihrer Haut (aber vielleicht sollte man einmal

die Eltern von Emmet Till, des von Weißen ermordeten jungen Negers,⁷⁷ zur *Großen Familie der Menschen* befragen?) – darunter sehr bald auf den Fels einer universalen menschlichen Natur stoßen werde. Der fortschrittliche Humanismus muß hingegen stets darauf bedacht sein, die Begriffe dieses uralten Betrugs umzukehren, die Natur, ihre »Gesetze« und ihre »Grenzen« beständig zu entschlacken, um in ihnen die Geschichte zu entdecken und schließlich die Natur selbst als historisch zu setzen.

Beispiele? Nehmen wir doch die unserer Ausstellung. Geburt und Tod? Gewiß, das sind Naturgegebenheiten, universale Tatsachen. Doch wenn man ihnen die Geschichte entzieht, bleibt darüber nichts mehr zu sagen, wird jeder Kommentar rein tautologisch. Das Scheitern der Photographie scheint mir hier eklatant: Die bloß *wiederholte Nennung* von Tod oder Geburt lehrt uns buchstäblich nichts. Damit diese natürlichen Tatsachen zu einer wahren Sprache kommen, muß man sie in eine Ordnung des Wissens einfügen, das heißt postulieren, daß sie transformierbar sind, daß man gerade ihre Natürlichkeit unserer menschlichen Kritik unterziehen kann. Denn wie universal sie auch sein mögen, sind sie doch Zeichen einer historischen Schrift. Sicher, *jedes* Kind wird geboren, doch was kümmert uns unter der Menge der menschlichen Probleme das »Wesen« dieses Geburtsakts, gemessen an seinen Daseinsweisen, die völlig historisch sind? Darüber, daß das Kind unter angenehmen oder schwierigen Bedingungen zur Welt kommt, daß es seiner Mutter Leid bereitet oder nicht, daß es von einer hohen Sterblichkeitsrate bedroht ist oder nicht, daß ihm diese oder jene Zukunft offensteht – über all das müßten unsere Ausstellungen zu uns sprechen, statt die lyrische Feier der Geburt ewig fortzusetzen. Und das gleiche gilt für den Tod: Müssen wir wirklich noch einmal sein Wesen besingen und dabei aus dem Blick verlieren, daß wir noch so viel gegen ihn tun könnten? Es ist dieses noch ganz neue, allzu neue

Vermögen, das wir rühmen müßten statt der sterilen Identität des »natürlichen« Todes.

Und was wäre von der Arbeit zu sagen, die von der Ausstellung zu den großen universalen Tatsachen gerechnet und zwischen Geburt und Tod eingereiht wird, als handelte es sich ganz selbstverständlich um das immer gleiche Schicksal? Daß Arbeit eine uralte Tatsache ist, hindert sie keineswegs daran, ein durch und durch historisches Faktum zu bleiben. Zunächst natürlich in ihren Modalitäten, ihren Motiven, ihren Zwecken und Erträgen, so sehr, daß es niemals redlich ist, den Arbeiter in den Kolonien und den Arbeiter im Westen miteinander gleichzusetzen, nur weil sie die gleichen Gebärden ausführen (fragen wir auch die nordafrikanischen Arbeiter in La Goutte d'or,⁷⁸ was sie von der *Großen Familie der Menschen* halten). Und dann ihre Fatalität selbst: Wir wissen, daß die Arbeit in genau dem Maße »natürlich« ist, in dem sie »profitabel« ist, und daß wir, indem wir die Unabwendbarkeit des Profits verändern, vielleicht eines Tages die Unabwendbarkeit der Arbeit verändern werden. Von dieser gänzlich historisierten Arbeit müßte man zu uns sprechen und nicht von einer ewigen Ästhetik mühevoller Gebärden. So fürchte ich, daß die letzte Rechtfertigung dieses ganzen Adamismus darin liegt, der Unveränderlichkeit der Welt das Alibi einer »Weisheit« und einer »Lyrik« zu geben, das die Gesten des Menschen nur verewigt, um ihnen um so leichter ihre Sprengkraft zu nehmen.

Im Varieté

Die Zeit des Theaters, jedes Theaters, ist gebundene Zeit. Die des Varietés ist *per definitionem* unterbrochen. Das ist der Sinn der »Varietät«: daß die Bühnenzeit eine echte, wirkliche, siderische Zeit ist, die Zeit der Sache selbst, nicht die ihrer (tragischen) Vorwegnahme oder (epischen) Rückschau. Der Vorzug dieser buchstäblichen Zeit liegt darin, daß sie der Geste am besten dient, denn es ist klar, daß die Geste erst von dem Augenblick an als Schauspiel existiert, in dem die Zeit zerschnitten wird (man sieht das deutlich in der historischen Malerei, wo die Geste, bei der die Person überrascht wird – das, was ich an anderer Stelle als *numen* bezeichnet habe –, die Dauer unterbricht). Im Grunde ist das Varieté nur eine einfache Technik der Zerstreuung, eine Bedingung der Künstlichkeit (im Baudelaireschen Sinne). Die Befreiung der Geste aus ihrem süßlichen Fruchtfleisch, ihre Vorführung in einem äußersten, endgültigen Zustand, versehen mit einer reinen Sichtbarkeit, ihre Ablösung von jeder Ursache, ihr Auskosten als Spektakel und nicht als Bedeutung – das ist die ursprüngliche Ästhetik des Varietés. Objekte (von Kunstspringern) und Gesten (von Akrobaten), vom Ruß der Zeit befreit (das heißt von einem Pathos und einem Logos), glänzen wie reine Artefakte, die von fern an die kühle Präzision der Baudelaireschen Haschischvisionen erinnern, einer Welt, die absolut von jeder Spiritualität gereinigt ist, eben weil sie der Zeit widerstand.

Im Varieté wird also alles getan, um das Objekt und die Geste aufzuwerten (was im modernen Abendland nur gegen psychologische Schauspiele und zumal gegen das Theater gesehen kann). Eine Varieténummer besteht fast immer aus der Konfrontation einer Geste und eines Materials: Roll-

schuhläufer und ihr lackiertes Sprungbrett, wirbelnde Körper der Akrobaten, Tänzer und Balancierkünstler (ich gestehe eine große Vorliebe für Balanceakte, denn dabei wird der Körper *sanft* objektiviert; er ist kein hartes, katapultiertes Objekt wie bei der reinen Akrobatik, sondern eher eine weiche und dichte Substanz, für winzige Bewegungen empfänglich), komische Skulpteure mit ihren bunten Pasten, Zauberer, die Papier, Seide, Zigaretten verschlucken, Taschendiebe und ihre entwendeten Uhren, Geldbörsen usw. Nun sind die Geste und ihr Objekt die beiden Rohstoffe eines Werts, der nur im Varieté (oder im Zirkus) Zugang zur Bühne hat, nämlich der Arbeit. Das Varieté, soweit damit nicht musikalische Darbietungen gemeint sind (denn der Gesang, der in der amerikanischen Version im Vordergrund steht, gehört einer anderen Mythologie an), das Varieté ist die ästhetische Form der Arbeit. Jede Nummer präsentiert sich darin als Übung oder als Ergebnis einer Anstrengung: Bald erscheint der Akt (des Jongleurs, des Akrobaten, des Komikers) als die Summe einer langen Trainingsphase, bald wird die Arbeit (der Zeichner, Skulpteure, Komiker) *ab origine* vollständig vor dem Publikum neu geschaffen. Jedenfalls vollzieht sich ein neues Ereignis, und dieses Ereignis entsteht aus der zerbrechlichen Vollkommenheit einer Anstrengung. Oder aber – noch subtileres Artefakt – die Anstrengung wird erst auf ihrem Höhepunkt, in jenem beinahe unmöglichen Augenblick wahrgenommen, in dem sie sich in perfektem Gelingen verströmt, ohne doch der Gefahr ihres Scheiterns völlig entronnen zu sein. Im Varieté ist *beinahe* alles vollendet; doch gerade dieses *Beinahe* macht das Schauspiel aus und bewahrt ihm trotz seiner Künstlichkeit die Qualität von Arbeit. So ist das, was das Schauspiel des Varietés zeigt, nicht das Ergebnis des Akts, sondern dessen Sein, die Fragilität seiner gelungenen Oberfläche. Es ist dies eine Art, einen widersprüchlichen Zustand der menschlichen Geschichte zu ermöglichen: nämlich in der

Geste des Künstlers die grobe Muskulatur einer zähen, doch überwundenen Anstrengung und zugleich die luftige Glätte eines leichten, einem magischen Himmel entstammenden Akts sichtbar zu machen: Das Varieté ist die menschliche Arbeit als erinnerte und sublimierte; Gefahr und Anstrengung bleiben als Bedeutungen gegenwärtig, während sie im selben Moment dem Gelächter verfallen oder der Anmut zugerechnet werden.

Natürlich braucht das Varieté einen tiefwirkenden Zauber, der an der Anstrengung jede Rauheit abschleift und nur das Geläuterte übrigläßt. Es ist das Reich der glitzernden Kugeln, der leichten Stäbe, der Stahlrohrmöbel, der Kunstseide, der quietschenden Kreide und der funkelnden Keulen; der sichtbare Luxus führt hier die *Leichttheit* vor, dargestellt in der Klarheit der Substanzen und im Gleichmaß der Gebärden; bald ist der Mann ein in der Mitte aufgepflanzter Träger, ein Baum, an dem sich ein weiblicher Zweig entlangschlängelt; bald teilt der ganze Saal die Zönästhesie einer Energie, einer Schwere, die vom Rückprall der Körper nicht aufgehoben, doch ins Sublime erhoben wird. In dieser metallisierten Welt tauchen alte Mythen des Keimens auf und bestätigen diese Darstellung der Arbeit durch uralte natürliche Bewegungen, da die Natur stets das Bild des Gleichmäßigen, das heißt letztlich des Leichten, ist.

Diese ganze muskuläre Magie des Varietés ist wesentlich städtisch. Nicht ohne Grund ist das Varieté eine angelsächsische Erscheinung, entstanden in der Welt starker städtischer Ballungen und der großen protestantischen Mythen der Arbeit. Die Aufwertung der Objekte, der Metalle und der träumerischen Gesten, die Sublimierung der Arbeit durch ihre magische Auslöschung und nicht, wie in der ländlichen Folklore, durch Sakralisierung: all das gehört zur Künstlichkeit der Städte. Die Stadt lehnt den Gedanken einer ungeformten Natur ab, sie reduziert den Raum auf ein Kontinuum fe-

ster, glänzender, *produzierter* Objekte, denen gerade der Akt des Künstlers den vornehmen Status eines durch und durch menschlichen Gedankens verleiht: Die Arbeit, vor allem die zum Mythos erhobene, macht die Materie glücklich, da sie die Materie auf spektakuläre Weise zu denken scheint; metallifiziert, geschleudert, aufgefangen, manipuliert, licht geworden durch Bewegungen in ständigem Dialog mit der Geste, verlieren die Objekte hier die düstere Beschränktheit ihrer Absurdität: Als künstliche und nützliche hören sie einen Moment lang auf zu *langweilen*.

Die Kameliendame

Noch immer wird irgendwo auf der Welt *La Dame aux camélias* gespielt (und vor einiger Zeit auch wieder in Paris). Dieser Erfolg sollte auf eine Mythologie der Liebe aufmerksam machen, die wahrscheinlich bis heute wirksam ist, denn die Entfremdung Marguerite Gautiers von der Klasse ihrer Herren unterscheidet sich nicht grundlegend von der Entfremdung heutiger Kleinbürgerinnen in einer nicht minder klassengeteilten Welt.

Nun ist der zentrale Mythos der *Kameliendame* in Wirklichkeit nicht die Liebe, sondern die Anerkennung. Marguerite liebt, um sich Anerkennung zu verschaffen, und daher hat ihre Passion (mehr im etymologischen als im sentimentalen Sinn) ihren Ursprung gänzlich im Anderen. Armand, der Sohn eines Generalsteuereintnehmers, liefert hingegen das Beispiel einer klassischen, bürgerlichen Liebe, die der essentialistischen Kultur entstammt und sich in den Analysen Prousts fortsetzt: Es ist eine besitzergreifende Liebe, die des Eigentümers, der seine Beute mitschleppt; eine verinnerlichte Liebe, die von der Welt nur hin und wieder mit einem Gefühl der Frustration Notiz nimmt, als drohte von dieser Welt nichts als Diebstahl (Eifersucht, Streit, Mißverständnisse, Sorgen, Abkühlung, Stimmungsschwankungen usw.). Marguerites Liebe ist genau das Gegenteil. Marguerite ist zunächst berührt von dem Gefühl, von Armand *anerkannt* zu werden, und ihre Leidenschaft ist nur die ständig wiederholte Bitte um diese Anerkennung; deshalb ist das Opfer, das sie Monsieur Duval bringt, wenn sie auf Armand verzichtet, kein moralisches (ihren Worten zum Trotz), sondern ein existentielles; es ist nur die logische Folge der Anerkennungsforderung, ein viel erhabeneres Mittel (als die Liebe), um die

Anerkennung der Welt der Herren zu gewinnen. Und wenn Marguerite ihr Opfer zu verbergen sucht und ihm die Maske des Zynismus aufsetzt, ist das erst in dem Augenblick möglich, in dem das Argument wirklich zu Literatur wird: Der anerkennende Blick der Bourgeois wird hier an den Leser delegiert, der seinerseits Marguerite *Anerkennung zollt*, gerade weil sie die Verachtung ihres Liebhabers auf sich zieht.

Das bedeutet, daß die Mißverständnisse, die die Handlung fortschreiten lassen, in diesem Fall keine psychologischen sind (auch wenn die Sprache fälschlich eine psychologische ist): Armand und Marguerite gehören nicht zur selben sozialen Welt, zwischen ihnen kann es keine racinesche Tragödie und kein marivauxsches Getändel geben. Der Konflikt ist ein äußerer: Man hat es nicht mit einer in sich entzweiten Leidenschaft zu tun, sondern mit Leidenschaften unterschiedlicher Art, weil sie zwei unterschiedlichen sozialen Orten entstammen. Die Leidenschaft Armands, diese bürgerlich-aneignende Passion, ist ihrer Definition nach Mord am Anderen, während die Leidenschaft Marguerites ihr Bemühen um Anerkennung nur durch ein Opfer krönen kann, das seinerseits den indirekten Mord an der Leidenschaft Armands bedeuten wird. Die bloße soziale Ungleichheit, vermittelt und verbreitert durch den Gegensatz der beiden Liebesideologien, muß in diesem Fall zu einer unmöglichen Liebe führen. Der Tod Marguerites (wie rührselig er auf der Bühne auch sei) ist gleichsam das algebräische Symbol dieser Unmöglichkeit.

Der Unterschied der Liebesauffassungen entspringt natürlich einem Bewußtseinsunterschied: Armand lebt in der Vorstellung eines zeitlosen Wesens der Liebe, Marguerite lebt im Bewußtsein ihrer Entfremdung, ja, sie lebt nur in ihm: Sie weiß sich – und in gewissem Sinne *will* sich – als Kurtisane. Und auch ihr Anpassungsbemühen zielt gänzlich auf Anerkennung: Bald akzeptiert sie übereifrig ihre eigene Legende, stürzt sich in den klassischen Wirbel des Kurtisanenlebens

(ähnlich jenen Homosexuellen, die sich nur durch ostentatives Verhalten akzeptieren können); bald kehrt sie eine Kraft der Selbstüberwindung hervor, die weniger darauf abzielt, eine »natürliche« Tugend zu beweisen als eine Ergebenheit, die ihrer Lage entspricht; als sollte ihr Opfer dazu dienen, nicht den Mord an der Kurtisane zu demonstrieren, die sie ist, sondern im Gegenteil eine superlativische Kurtisane herauszukehren, erhöht – ohne irgend etwas von sich selbst aufzugeben – durch ein erhabenes bürgerliches Gefühl.

Man sieht, wie sich der mythische Gehalt dieser Liebe herauschält, der Archetyp der kleinbürgerlichen Sentimentalität. Es ist dies eine Eigenart des Mythos, der sich durch ein halbklares oder, um genauer zu sein, durch ein parasitäres Bewußtsein auszeichnet (das gleiche, auf das ich bereits im Zusammenhang mit dem astrologischen Realen hingewiesen habe). Marguerite *erkennt* ihre Entfremdung, das heißt, sie sieht das Reale als Entfremdung. Doch sie verfolgt diese Erkenntnis mit Verhaltensweisen reiner Unterwürfigkeit. Entweder spielt sie die Rolle, die die Herren von ihr erwarten, oder sie versucht, einen *Wert* zu erlangen, der ebendieser Herrenwelt zugehört. Beidemale ist Marguerite nicht mehr als ein entfremdetes Bewußtsein: Sie sieht, daß sie leidet, doch sie weiß kein anderes Heilmittel dagegen als eines, das nicht an ihrem eigenen Leiden wie ein Schmarotzer beteiligt wäre: Sie weiß sich als Objekt, kann sich jedoch keine andere Bestimmung für sich vorstellen, als das Museum ihrer Herren zu möblieren. So grotesk die Handlung ist, fehlt es einer solchen Figur doch nicht an einem gewissen dramatischen Reichtum: Gewiß ist sie weder tragisch (das Verhängnis, das auf ihr lastet, ist ein soziales, kein metaphysisches) noch komisch (Marguerites Verhalten entspringt ihrer Lage, nicht ihrem Wesen), und natürlich ist sie nicht revolutionär (Marguerite übt keine Kritik an ihrer Entfremdung). Doch im Grunde fehlt ihr nicht viel, um den Status einer Brechtschen Figur zu errei-

chen: entfremdetes Objekt, doch zugleich Quelle von Kritik. Was sie – unüberwindlich – davon trennt, ist ihre bejahende Seite: Marguerite Gautier, »anrührend« durch ihre Tuberkulose und ihre anmutigen Sätze, ködert ihr ganzes Publikum, vermittelt ihm ihre Verblendung: Wäre sie kreuzdumm, hätte sie dem Kleinbürgertum die Augen geöffnet. Redselig und vornehm, mit einem Wort »ernsthaft«, tut sie nichts anderes, als es einzuschläfern.

Poujade und die Intellektuellen

Wer sind die Intellektuellen? Nach Poujade im wesentlichen »Professoren« (»gelehrte Herren von der Sorbonne, würdige Pädagogen, Provinzhauptstadtintellektuelle«) und Techniker (»Technokraten, Polytechniker, Steuerprüfer, vielfache Schurken«⁷⁹). Möglicherweise beruht Poujades Schärfe gegenüber den Intellektuellen schlicht auf seiner Wut auf die Steuerbehörden: Der »Professor« ist ein Profiteur, erstens, weil er ein Gehalt bezieht (»Mein armer Pierrot, sagt ein Finanzbeamter zu mir, der mich von Kindesbeinen an kennt, du wußtest gar nicht, wie glücklich du warst, als du ein festes Gehalt bekamst!«*), und zweitens, weil er seine Privatstunden nicht versteuert. Was den Techniker angeht, so ist er ein Sadist; in der verhaßten Gestalt des Steuerprüfers quält er den Steuerpflichtigen. Aber da der Poujadismus sich beeilte, seine großen Archetypen zu zimmern, wurde der Intellektuelle sehr rasch aus dem Fiskalischen ins Mythische überführt.

Wie jedes mythische Wesen hat der Intellektuelle teil an einem allgemeinen Thema, an einer Substanz: der *Luft*, das heißt (auch wenn es sich hier kaum um eine wissenschaftliche Gleichheit handelt) am *luftleeren Raum*. Der Intellektuelle schwebt über den Dingen, er steht nicht fest auf dem »Boden« der Wirklichkeit (die Wirklichkeit ist natürlich die Erde; ein mehrdeutiger Mythos, der zugleich den Menschen-schlag, die Ländlichkeit, die Provinz, den gesunden Menschenverstand, das bescheidene, unauffällige Leben usw. bedeutet). Ein Restaurantbesitzer, der regelmäßig Intellektuelle bewirtet, nennt sie »Hubschrauber«, ein abwertendes Bild, das vom Überfliegen die virile Dynamik des Flugzeugs ab-

* Die meisten Zitate stammen aus dem Buch von Poujade: *J'ai choisi le combat*.⁸⁰

zieht: Der Intellektuelle ist vom Wirklichen abgehoben, doch er hängt in der Luft, dreht sich im Kreis: Er erhebt sich zaghaft, bleibt vom hohen Himmel der Religion und vom festen Boden des gesunden Menschenverstands gleichermaßen entfernt. Ihm fehlen die »Wurzeln« im Herzen der Nation. Die Intellektuellen sind weder Idealisten noch Realisten, sondern Vernebelte, »Abgestumpfte«. Ihre genaue Höhe ist die der *Wolke*, nach der alten Leier des Aristophanes (der Intellektuelle damals war Sokrates). Freischwebend in der dünnen Luft ihrer höheren Sphären, sind die Intellektuellen hohl wie »die Trommel, die im Winde hallt«. ⁸¹ Hier zeichnet sich ab, was noch jedem Antiintellektualismus zugrunde lag: das Mißtrauen gegenüber der Sprache, die Herabsetzung jeder Gegenrede auf Geräusch, nach dem immer gleichen Verfahren kleinbürgerlicher Polemiken, beim anderen eine Schwäche zu entlarven, deren Entsprechung man bei sich selbst nicht sieht, dem Gegner die Folgen der eigenen Mängel anzulasten, die eigene Verblendung als Dunkelheit zu bezeichnen und als unverständliches Geschwafel die eigene Taubheit.

Die Höhe der »höheren« Geister wird hier wieder einmal mit Abstraktheit gleichgesetzt, wohl vermittelt durch ein Merkmal, das der Höhe und dem Begriff gemeinsam ist: die Verknappung. Es handelt sich um eine mechanische Abstraktion; die Intellektuellen sind bloße Denkmaschinen (was ihnen fehlt, ist nicht das »Herz«, wie rührselige Philosophen sagen würden, sondern die »Gerissenheit«, eine gewisse von Intuition genährte Taktik). Dieses Thema des maschinellen Denkens wird natürlich mit malerischen Attributen versehen, die seinen bösen Zauber verstärken: zunächst mit Hohn (die Intellektuellen zweifeln an Poujade), dann mit Bosheit. Denn die Maschine in ihrer Abstraktheit ist sadistisch: Die Beamten der »Rue de Rivoli« ⁸² sind »Perverse«, die sich am Leid der Steuerzahler weiden. Als Handlanger des Systems besitzen sie dessen kalte Kompliziertheit, jene unfruchtbare Erfin-

dungsgabe, jenen wuchernden Geist der Verneinung, gegen den mit Blick auf die Jesuiten schon Michelet seine Stimme erhob. Übrigens füllen die Polytechniker bei Poujade fast die gleiche Rolle aus wie die Jesuiten bei den Liberalen von einst: Quelle aller fiskalischen Übel (vermittelt durch die *Rue de Rivoli*, euphemistische Bezeichnung der Hölle), Erbauer des Systems, dem sie gehorsam sind wie Kadaver, *perinde ac cadaver* nach dem jesuitischen Wort.

Bei Poujade ist nämlich die Wissenschaft seltsamerweise der Übertreibung fähig. Jede menschliche Tatsache, selbst jede geistige, besteht nur als Quantität; es genügt, ihre Größe mit der Fähigkeit des durchschnittlichen Poujadisten zu vergleichen, um sie für übertrieben zu erklären. Nun liegen die Qualitäten der Wissenschaft wahrscheinlich gerade in ihren *Exzessen*, und vermutlich beginnt die Wissenschaft gerade dort, wo Poujade sie für überflüssig zu halten beginnt. Dennoch ist diese Quantifizierung für die poujadistische Rhetorik wertvoll, weil sie Ungeheuer erzeugt, jene Polytechniker, Verfechter einer reinen, abstrakten Wissenschaft, deren Anwendung auf die Wirklichkeit nur als Bestrafung denkbar ist.

Das heißt nicht, daß Poujades Urteil über die Polytechniker vernichtend wäre: Gewiß wird es möglich sein, den »Intellektuellen Frankreichs« »wiederaufzurichten«. Das, woran er leidet, ist eine Hypertrophie (die man also operieren kann); was ihn niederdrückt, ist jenes zusätzliche Quantum, das die normale Intelligenz des Krämers übersteigt. Dieser Zusatz ist kurioserweise die objektivierte und konzeptualisierte Wissenschaft selbst, eine Art Ballast, um den man den Menschen beschwert oder erleichtert, ähnlich dem Apfel oder dem Stückchen Butter, die der Krämer hinzulegt oder wegnimmt, um das richtige Gewicht zu erreichen. Daß der Polytechniker »durch die Mathematik abgestumpft« ist,⁸³ soll heißen, daß man jenseits eines bestimmten Quantums Wissenschaft in die qualitative Welt der Gifte eintritt. Hat sie die Grenzen einer

gesunden Dosierung überschritten, ist die Wissenschaft diskreditiert, insofern man sie nicht mehr als *Arbeit* definieren kann. Die Intellektuellen, Polytechniker, Professoren, die gelehrten Herren von der Sorbonne und Beamten tun nichts: Es sind Ästheten, sie kehren nicht in dem guten Wirtshaus auf dem Lande, sondern in den schicken Bars der *rive gauche* ein. Hier taucht ein Lieblingsthema aller autoritären Regimes auf: die Gleichsetzung von Intellektualität und Muße. Der Intellektuelle ist seiner Definition nach ein Faulenzer. Man müßte ihn einmal ordentlich *schuften* lassen; man müßte eine Tätigkeit, die sich nur in ihrem schädlichen Exzeß messen läßt, in eine *handfeste* Arbeit verwandeln, das heißt eine, die der poujadistischen Vermessung zugänglich ist. Wie man weiß, gibt es letztlich keine Arbeit, die leichter quantifizierbar und also nützlicher wäre als das Ausheben von Gruben oder das Auftürmen von Steinen: das ist Arbeit im Reinzustand, und das ist im übrigen die Arbeit, die alle postpoujadistischen Regimes logischerweise schließlich für den *müßigen Intellektuellen* vorsehen.

Diese Quantifizierung der Arbeit zieht natürlich eine Aufwertung der körperlichen Arbeit nach sich, die der Muskeln, des Brustkorbs, der Arme; dafür ist der Kopf ein verdächtiger Ort, insofern seine Produkte qualitative, keine quantitativen sind. Man stößt hier wieder auf die gewöhnliche Geringschätzung des Gehirns («der Fisch stinkt vom Kopf her», heißt es oft bei Poujade), dessen fatale Schmach in seiner exzentrischen Position besteht, am oberen Ende des Körpers, nahe der *Wolke*, fern den *Wurzeln*. Der Doppelsinn des *Höheren* wird bis zum Letzten ausgenutzt; es entsteht eine ganze Kosmogonie, die fortwährend mit vagen Ähnlichkeiten zwischen Physischem, Moralischem und Sozialem spielt: Daß der Rumpf sich gegen den Kopf erhebt, macht den ganzen Kampf der *Unteren* aus, den Kampf des vitalen Dunkels gegen das Obere.

Poujade hat selbst sehr rasch die Legende seiner physischen Kraft entwickelt: diplomierter Sporttrainer, Kriegsveteran der RAF, Rugbyspieler, das sind Voraussetzungen, die für seinen Wert bürgen. Als Gegenleistung für treue Gefolgschaft bietet der Chef seinen Truppen eine wesentlich meßbare, weil physische Kraft. So gründet Poujades Ansehen (gemeint ist: das geschäftliche Vertrauen, das er verdient) in seiner Zähigkeit (»Poujade, das ist der Teufel in Person, der ist nicht klein-zukriegen«⁸⁴). Seine ersten Kampagnen sind vor allem physische Leistungen, die ans Übermenschliche grenzen (»der Teufel in Person«). Diese stählerne Kraft erzeugt Ubiquität (Poujade ist überall gleichzeitig), bezwingt die rohe Materie (Poujade fährt sämtliche Autos zuschanden). Trotzdem verfügt er noch über einen anderen Wert als seine Zähigkeit: nämlich eine Art von physischem *Charme*, der seine Krämer-ehre noch überstrahlt, eines jener zusätzlichen Dinge, mit denen der Erwerber nach archaischem Recht sich den Verkäufer einer unbeweglichen Sache gewogen macht, jenes »Extra«, das den Chef ausmacht und als das Genie Poujades erscheint, den Teil, der in dieser Ökonomie der reinen Berechnung der Qualität vorbehalten ist: nämlich *seine Stimme*. Zwar geht sie von einem privilegierten, mittleren und zugleich muskulösen Teil des Körpers aus, dem Brustkorb, der in dieser ganzen Körpermythologie der Antikopf schlechthin ist. Doch die Stimme, Vehikel des aufrichtenden Worts, entzieht sich dem harten Gesetz der Quantitäten: Sie ersetzt den allmählichen Verschleiß, das Schicksal der gewöhnlichen Dinge, durch ihre Empfindlichkeit, die Anfälligkeit, von der Luxusobjekte bedroht sind. Gegenüber der Stimme ist die heroische Mißachtung der Müdigkeit, die unerbittliche Ausdauer, unangebracht; sie verdient die zarte Liebkosung des Atemsprays, die sanfte Hilfe des Mikrophons. Der Stimme Poujades wird jener unwägbare und hochrangige Wert übertragen, der in anderen Mythologien dem Gehirn des Intellektuellen zufällt.

Versteht sich, daß der Stellvertreter Poujades von ebenso stattlicher Erscheinung sein muß, gröber, jedoch weniger diabolisch, ein »Bulle«: »Frégeac, [...] ehemaliger Rugbyspieler, [...] mit seinen behaarten, kräftigen Unterarmen [...], sieht nicht gerade wie ein ›Marienkind‹ aus«⁸⁵; ein anderer, »groß, ›stämmig«, athletisch gebaut, gebürtig aus der Auvergne, [...] mit offenem Blick und männlich-aufrechtem Händedruck«.⁸⁶ Denn einer bekannten Krisis zufolge begründet ein massiver Körper moralische Lauterkeit: Freimütig kann nur der Starke sein. Man ahnt, daß das gemeinsame Wesen all dieser Prestigeegründe die Virilität ist – mitsamt ihrem moralischen Stellvertreter, dem »Charakter« –, während ihrer Rivalin, der Intelligenz, der Zugang zum poujadistischen Himmel verwehrt ist. An ihre Stelle tritt eine bestimmte intellektuelle Eigenschaft, *die Gerissenheit*; der Held bei Poujade ist jemand, dem Aggressivität und Schalkhaftigkeit zugleich zu Gebote stehen (»ein pfffiger Kerl«). Diese Schlaueit, wie intelligent sie auch sei, führt nicht etwa die verabscheute Vernunft ins poujadistische Pantheon zurück; die kleinbürgerlichen Götter gewähren oder entziehen sie nach Belieben, gemäß einer reinen Ordnung des *Zufalls*: Alles in allem ist sie ein beinahe physisches Vermögen, vergleichbar mit dem tierischen Geruchssinn; sie ist nur eine seltene Blüte der Kraft, eine ganz und gar nervliche Fähigkeit, Witterung aufzunehmen (»Ich folge einem inneren Radar«).

Umgekehrt ist es das Schicksal des Intellektuellen, daß er körperlich von der Natur ungnädig bedacht wurde: Mendès ist »gebaut wie Pik-As«, er sieht aus wie eine »Vichyflasche« (doppelte Verachtung für das Wasser und die Dyspepsie). Zurückgezogen in der Hypertrophie eines empfindlichen und unnützen Kopfes ist das intellektuelle Wesen vom schwersten aller körperlichen Makel befallen, der *Müdigkeit* (der körperlichen Entsprechung der Dekadenz): Obgleich untätig, ist ihm die Müdigkeit angeboren, so wie der Poujadist, arbeite

er noch so angestrengt, stets frisch ist. Man berührt hier den Grundgedanken jeder Moralität des menschlichen Körpers: die Idee der Rasse. Die Intellektuellen sind ein Menschen-schlag, die Poujadisten ein anderer.

Trotzdem hat Poujade eine Rassenkonzeption, die auf den ersten Blick paradox scheint. Einerseits stellt er fest, daß der durchschnittliche Franzose das Produkt vielfacher Vermischungen ist (bekannter Topos: Frankreich, Schmelztiegel der Rassen); andererseits wendet er diese Vielfalt der Ursprünge hochmütig gegen das beschränkte Grüppchen derer, die sich immer nur untereinander paaren (gemeint sind natürlich die Juden). Gegen Mendès-France gewandt, schreit er: »Der Rassist bist du!« und kommentiert: »Von uns beiden kann nur er rassistisch sein, denn nur er hat eine Rasse.« Im Grunde praktiziert Poujade etwas, was man als Rassismus der Vermischung bezeichnen könnte, ohne Risiko übrigens, da sich in diesem hochgepriesenen Gebräu nach Poujades eigener Auskunft immer nur die Duponts, Durands und Poujades vermischt haben, das heißt Gleiches mit Gleichem. Offenkundig ist der Gedanke einer synthetischen »Rasse« wertvoll, denn er erlaubt es ihm, abwechselnd auf den Klaviaturen von Synkretismus und Rasse zu spielen. Im ersten Fall kann Poujade sich die alte, einst revolutionäre Idee der Nation zunutze machen, von der alle Spielarten des französischen Liberalismus gezehrt haben (Michelet gegen Augustin Thierry, Gide gegen Barrès usw.): »Meine Ahnen, die Kelten, die Arverner, sie alle haben sich vermischt. Ich bin die Frucht des Schmelztiegels der Ein- und Auswanderungen.« Im anderen Fall kann er mühelos an das rassistische Grundthema anschließen: das Blut (hier ist vor allem das keltische Blut, das Le Pens, des »soliden Bretonen«, durch einen rassistischen Abgrund getrennt von dem der »Ästheteten der Neuen Linken« oder »dem gallischen Blut«, das Mendès fehlt).⁸⁷ Wie bei der Intelligenz hat man es hier mit einer willkürlichen Verteilung der Werte zu tun:

Die Addition bestimmter Blutarten (der Duponts, Durands und Poujades) erzeugt nichts als reines Blut, und man kann in der beruhigenden Ordnung einer Summation homogener Quantitäten bleiben; andere Blutarten jedoch (vor allem das der »vaterlandslosen Technokraten«) sind rein qualifizierende Phänomene und deshalb in der poujadistischen Welt in Verruf; sie können sich nicht vermischen, finden nicht Zugang zum Heil der großen französischen Quantität, diesem »Gewöhnlichen«, dessen numerische Überlegenheit der Müdigkeit der »vornehmen« Intellektuellen entgegensteht.

Dieser Rassegegensatz zwischen den Starken und den Matten, den Galliern und den Vaterlandslosen, dem Gewöhnlichen und dem Vornehmen ist im übrigen ganz einfach der Gegensatz zwischen der Provinz und Paris. Paris verkörpert das ganze französische Übel: das System, den Sadismus, die Intellektualität, die Ermattung: »Paris ist ein Ungeheuer, denn das Leben ist dort aus dem Lot: es ist das dröhnende, ohrenbetäubende, abstumpfende Leben von morgens bis abends« usw. Paris hat teil an jenem Gift, jener wesentlich qualitativen Substanz (die Poujade an anderer Stelle, den Nagel auf den Kopf treffend, Dialektik nennt), von der wir gesehen haben, daß sie der quantitativen Welt des gesunden Menschenverstandes entgegengesetzt ist. Der »Qualität« die Stirn bieten, das war für Poujade die entscheidende Probe, sein Rubikon: »der ›Sprung‹ nach Paris«,⁸⁸ um dort die gemäßigten, von der Hauptstadt korrumpierten Provinzabgeordneten zu gewinnen, wahre Verräter ihrer Rasse, die von ihrem Dorf mit Mistgabeln erwartet werden. Dieser Sprung bedeutete eine große rassische Migration, mehr noch als eine politische Ausdehnung.

Könnte Poujade gegenüber einem so beständigen Verdacht irgendeine Art des Intellektuellen retten, ihm ein ideales Bild verleihen, mit einem Wort: einen poujadistischen Intellektuellen behaupten? Poujade sagt uns nur, daß in seinen Olymp

einzig die Intellektuellen eingehen werden, »die dieses Namens würdig sind«. ⁸⁹ Damit sind wir wieder einmal bei einer jener berühmten Identitätsdefinitionen ($A = A$), die ich an dieser Stelle bereits mehrfach als Tautologien bezeichnet habe, das heißt beim Nichts. Jeder Antiintellektualismus endet somit beim Tod der Sprache, das heißt bei der Zerstörung der Möglichkeit von Gesellschaft.

Die meisten dieser poujadistischen Themen, so paradox es scheinen mag, sind Themen einer abgesunkenen Romantik. Wenn Poujade das Volk definieren will, zitiert er ausführlich das Vorwort zu *Ruy Blas*; ⁹⁰ und der Intellektuelle Poujades ist ungefähr der Jurist und der Jesuit Michelets, ein staubtrockener, eitler, unfruchtbarer, hämischer Mensch. Das Kleinbürgertum fährt heute die ideologische Ernte der liberalen Bourgeoisie von gestern ein, jener Bourgeoisie also, die ihm bei seinem sozialen Aufstieg behilflich war. Die Gefühlsseligkeit Michelets enthielt durchaus reaktionäre Keime; Barrès wußte das. Wäre da nicht der Riesenunterschied des Talents, könnte Poujade bestimmte Seiten von Michelets *Le peuple* (1846) unterschreiben. ⁹¹

Ebendeshalb reicht der Poujadismus, was speziell das Problem der Intellektuellen angeht, weit über Poujade hinaus: Die antiintellektualistische Ideologie erfaßt unterschiedliche politische Milieus, und man braucht nicht Poujadist zu sein, um den Gedanken zu hassen. Denn dieser Haß zielt auf jede Form einer argumentierenden, engagierten Kultur, und was gerettet werden soll, ist eine »unschuldige« Kultur, deren Naivität dem Tyrannen freie Hand läßt. Deshalb sind die Schriftsteller im engeren Sinn von der poujadistischen Familie nicht ausgeschlossen (manche, sehr bekannte, haben Poujade ihre Werke mit schmeichlerischen Widmungen zugesandt). Was verdammt wird, ist der Intellektuelle, das heißt ein Bewußtsein oder, besser noch, ein Blick (Poujade erinnert irgendwo daran, wie er als junger Gymnasiast darunter

litt, von seinen Mitschülern angeblickt zu werden). Niemand soll uns anblicken: das ist das Prinzip des poujadistischen Antiintellektualismus. Aus der Perspektive des Ethnologen jedoch sind die Verhaltensweisen der Vereinnahmung und Ausschließung eindeutig komplementär, und in gewissem Sinne – in einem anderen, als er selbst glaubt – ist Poujade auf die Intellektuellen angewiesen. Denn wenn er sie verdammt, dann als magisches Übel: In der poujadistischen Gesellschaft kommt dem Intellektuellen die verfemte und notwendige Rolle eines heruntergekommenen Medizinmanns zu.

DER MYTHOS HEUTE

Was ist heute ein Mythos? Ich werde sogleich eine erste, ganz einfache Antwort geben, die seiner Etymologie vollkommen entspricht: *Der Mythos ist eine Rede.**¹

Der Mythos ist eine Rede

Natürlich ist der Mythos keine beliebige Rede: Die Sprache muß bestimmte Bedingungen erfüllen, um Mythos zu werden; wir werden sie gleich betrachten. Doch eines muß von Anfang an deutlich festgestellt werden: Der Mythos ist ein System der Kommunikation, eine Botschaft. Man ersieht daraus, daß der Mythos kein Objekt, kein Begriff und keine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form. Später wird es erforderlich sein, für diese Form historische Grenzen, Bedingungen ihrer Verwendung anzugeben, und später wird auch die Gesellschaft wieder in sie eingeführt werden müssen; trotzdem ist sie zunächst als Form zu beschreiben. Man sieht, daß es völlig illusorisch wäre, einen Unterschied in der Substanz zwischen den mythischen Objekten zu behaupten: Da der Mythos eine Rede ist, kann alles Mythos werden, was in einen Diskurs eingeht. Der Mythos bestimmt sich nicht durch den Gegenstand seiner Botschaft, sondern durch die Art, wie er sie äußert: Es gibt formale Grenzen des Mythos, keine substantiellen. Also kann alles Mythos werden? Ich glaube ja, denn das Universum ist unendlich suggestiv. Jeder Gegenstand der Welt kann von einer verschlossenen, stummen Existenz in einen gesprochenen Zustand übergehen, der der Aneignung durch die Gesellschaft zugänglich ist, denn

* Man wird mir tausend andere Bedeutungen des Wortes *Mythos* entgegenhalten. Doch ich habe versucht, Dinge zu definieren, nicht Wörter.

kein Gesetz, auch kein Naturgesetz, verbietet es, von den Dingen zu sprechen. Ein Baum ist ein Baum. Ja, gewiß. Doch ein Baum, von dem Minou Drouet spricht,² ist schon nicht mehr ganz ein Baum, sondern ein geschmückter Baum, einer, der für einen bestimmten Konsum zurechtgemacht wurde, der mit literarischen Gefälligkeiten, Revolten, Bildern versehen, kurz: für einen bestimmten gesellschaftlichen *Gebrauch* ausgestattet ist, der zu der reinen Materie hinzutritt.

Sicher, es wird nicht alles gleichzeitig gesagt. Manche Gegenstände werden nur für einen Augenblick von der mythischen Rede erbeutet und verschwinden dann, während andere an ihre Stelle treten und in den Mythos eingehen. Gibt es *unvermeidlich* suggestive Objekte, wie es Baudelaire von der Frau gesagt hat? Gewiß nicht: Man kann sich sehr alte Mythen denken, doch ewige gibt es nicht; denn nur die menschliche Geschichte läßt das Reale in den Zustand der Rede übergehen, und sie allein bestimmt über Leben und Tod der mythischen Sprache. Ob weit zurückliegend oder nicht, die Mythologie kann nur eine geschichtliche Grundlage haben, denn der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Rede; aus der »Natur« der Dinge kann er nicht hervorgehen.

Diese Rede ist eine Botschaft. Sie muß keine mündliche sein, sondern kann auch aus Schriftzeichen oder Darstellungen bestehen. Der schriftliche Diskurs, aber auch die Photographie, der Film, die Reportage, der Sport, Schauspiele, Werbung, all das kann als Träger der mythischen Rede dienen. Der Mythos ist weder durch sein Objekt noch durch seine Materie zu definieren, denn man kann jede beliebige Materie willkürlich mit Bedeutung ausstatten: Der Pfeil, den man überbringt und der eine Herausforderung bedeutet, ist ebenfalls eine Rede. Zwar wecken etwa Bild und Schrift im Bereich der Wahrnehmung nicht dieselbe Art von Bewußtsein, und schon ein Bild gestattet viele Lesarten: Ein Schema eignet sich viel eher als eine Zeichnung dazu, Bedeutung zu vermitteln, eine Imita-

tion eher als ein Original, eine Karikatur eher als ein Porträt. Aber hier geht es bereits nicht mehr um eine theoretische Art der Darstellung, sondern um *dieses* Bild, das für *diese* Bedeutung gegeben wird. Die mythische Rede wird aus einer Materie geformt, die im Hinblick auf eine entsprechende Botschaft *schon* bearbeitet ist. Weil alle Materialien des Mythos, seien sie bildlich oder graphisch, eine Bedeutungsintention voraussetzen, kann man unabhängig von ihrer Materie über sie diskutieren. Gewiß ist diese Materie nicht gleichgültig: Das Bild ist zwingender als die Schrift, es drängt uns die Bedeutung mit einem Schlag auf, ohne sie zu gliedern, ohne sie räumlich zu streuen. Doch das ist kein entscheidender Unterschied mehr. Sobald das Bild Bedeutung enthält, wird es Schrift; als Schrift fordert es eine *Lexis*.

Unter *Sprache, Diskurs, Rede* usw. ist hier also von nun an jede bedeutungshaltige Einheit oder Synthese zu verstehen, sei sie verbaler oder visueller Art. Wir werden eine Photographie mit demselben Recht als Rede betrachten wie einen Zeitungsartikel; die Objekte selbst können Rede werden, wenn sie etwas bedeuten. Diese generalisierte Auffassung von Sprache wird übrigens von der Geschichte der Schriftsysteme selbst gestützt: Lange vor der Erfindung unseres Alphabets waren Objekte wie die Quipus der Inka oder Zeichnungen wie die Piktogramme reguläre Rede. Das heißt nicht, daß man die mythische Rede als Sprache [*langue*] behandeln müßte; in Wirklichkeit gehört der Mythos zu einer allgemeinen, gegenüber der Linguistik erweiterten Wissenschaft, nämlich der *Semiologie*.

Der Mythos als semiologisches System

Als Untersuchung einer Rede ist die Mythologie in der Tat nur ein Bruchstück jener umfassenden Wissenschaft der Zeichen, die Saussure vor etwa vierzig Jahren unter dem Namen

Semiologie postuliert hat.³ Noch hat sich die Semiologie nicht herausgebildet. Trotzdem kommt seit Saussure und manchmal auch unabhängig von ihm ein beträchtlicher Teil der zeitgenössischen Forschung fortwährend auf das Problem der Bedeutung zurück: Die Psychoanalyse, der Strukturalismus, die eidetische Psychologie, manche neuen Versuche der Literaturkritik wie etwa die Bachelards wollen Tatsachen nur noch unter ihrem Bedeutungsaspekt untersuchen. Eine Bedeutung postulieren heißt nun aber auf die Semiologie Bezug nehmen. Ich will nicht sagen, daß die Semiologie von all diesen Forschungen gleichermaßen Rechenschaft gäbe; inhaltlich unterscheiden sie sich. Doch sie haben ein gemeinsames Statut: Sie alle sind Wissenschaften von Werten. Sie begnügen sich nicht damit, das Faktum zu treffen; sie definieren und erforschen es als etwas, das *als etwas gilt*.

Die Semiologie ist eine Wissenschaft der Formen, da sie Bedeutungen unabhängig von ihrem Inhalt untersucht. Ich möchte ein Wort über die Notwendigkeit und die Grenzen einer solchen formalen Wissenschaft sagen. Ihre Notwendigkeit ist die jeder exakten Sprache. Schdanow spottete über den Philosophen Alexandrow, der vom »kugelförmigen Aufbau unseres Planeten« sprach. »Bis heute hatte es den Anschein«, sagt Schdanow, »daß kugelförmig nur die Form sein kann.«⁴ Schdanow hatte recht: Man kann über Strukturen nicht in der Begrifflichkeit von Formen sprechen und umgekehrt. Es mag sein, daß auf der Ebene des »Lebens« Strukturen und Formen eine ununterscheidbare Totalität bilden. Doch mit dem Unnennbaren kann die Wissenschaft nichts anfangen: Sie muß vom »Leben« sprechen, wenn sie es verändern will. Gegen eine – im übrigen platonische – Donquichotterie der Synthese muß jede Kritik zur Askese bereit sein, zur Künstlichkeit der Analyse, und in der Analyse muß sie Methoden und Sprachen einander anpassen. Hätte sich die historische Kritik weniger vom Gespenst des »Formalismus« erschrek-

ken lassen, wäre sie vielleicht weniger steril gewesen; vielleicht hätte sie dann begriffen, daß die spezifische Untersuchung der Formen mitnichten den notwendigen Prinzipien der Totalität und der Geschichte widerspricht. Ganz im Gegenteil: Je spezifischer ein System in seinen Formen definiert ist, desto zugänglicher ist es für die historische Kritik. Um ein bekanntes Wort zu parodieren, würde ich, sagen, daß ein wenig Formalismus von der Geschichte wegführt, während viel Formalismus zu ihr zurückführt. Gibt es ein besseres Beispiel einer totalen Kritik als die zugleich formale und historische, semiologische und ideologische Beschreibung des Sakralen in Sartres *Saint Genet*? Die Gefahr liegt vielmehr darin, die Formen als uneindeutige Objekte zu betrachten, halb Formen und halb Substanzen, und die Formen mit einer Formsubstanz zu versehen, wie es etwa der Schdanowsche Realismus getan hat. Die Semiologie, in ihre Grenzen verwiesen, ist keine metaphysische Falle; sie ist eine Wissenschaft unter anderen, notwendig, doch nicht hinreichend. Es kommt darauf an, zu erkennen, daß die Einheit einer Erklärung nicht dadurch zu erreichen ist, daß man diesen oder jenen Erklärungsansatz amputiert, sondern – gemäß dem Wort von Engels – dadurch, daß man die beteiligten Spezialwissenschaften in einen dialektischen Zusammenhang bringt. Ebenso verhält es sich mit der Mythologie. Sie ist zugleich Teil der Semiologie als formaler Wissenschaft und der Ideologie als historischer Wissenschaft: Sie untersucht Ideen-in-Form.*

* Die Entwicklung der Werbung, der großen Zeitungen, des Rundfunks, der Illustrierten, ganz abgesehen von dem Fortleben zahlloser Kommunikationsriten (Riten des sozialen Auftritts), macht die Begründung einer semiologischen Wissenschaft dringlicher denn je. Wie viele wirklich *bedeutungsleere* Bereiche durchlaufen wir während eines Tages? Sehr wenige, manchmal gar keinen. Ich bin am Meer: Gewiß, es enthält keinerlei Botschaft. Doch am Strand, wieviel semiologisches Material! Fahnen, Werbesprüche, Schilder, Bekleidungen, sogar Sonnenbräune – sie alle sind Botschaften, sie alle teilen mir etwas mit.

Ich erinnere also daran, daß jede Semiologie eine Beziehung zwischen zwei Termen postuliert, einem Signifikanten und einem Signifikat. Diese Beziehung setzt Objekte verschiedener Ordnung in Relation, und deshalb ist sie keine Gleichheit, sondern eine Äquivalenz. Es ist hier darauf zu achten, daß ich es im Gegensatz zu der geläufigen Redeweise, die mir einfach nur sagt, daß der Signifikant das Signifikat *ausdrückt*, im gesamten semiologischen System nicht mit zwei, sondern mit drei Termen zu tun habe; denn ich erfasse keineswegs einen Term nach dem anderen, sondern die Korrelation, die sie beide vereint. Es gibt also den Signifikanten, das Signifikat und das Zeichen, das die assoziative Gesamtheit der ersten beiden Terme ist. Betrachten wir einen Rosenstrauß: Ich lasse ihn meine Leidenschaft *bedeuten*. Gibt es hier also nur einen Signifikanten und ein Signifikat, die Rosen und meine Leidenschaft? Nicht einmal das: genaugenommen gibt es hier nur »verleidenschaftlichte« Rosen. Doch auf analytischer Ebene haben wir durchaus drei Terme, denn diese mit Leidenschaft besetzten Rosen lassen sich durchaus und zutreffend in Rosen und Leidenschaft zerlegen. Die einen wie die anderen existierten, bevor sie sich verbanden und ein drittes Objekt bildeten, das Zeichen. Sowenig ich im Bereich des Erlebens die Rosen von der Botschaft trennen kann, die sie tragen, so wenig kann ich auf analytischer Ebene die Rosen als Signifikanten und die Rosen als Zeichen miteinander vermengen: Der Signifikant ist leer, das Zeichen ist voll, es ist ein Sinn. Nehmen wir einen schwarzen Kieselstein: Ich kann ihn auf mehrere Weisen bedeuten lassen, er ist ein bloßer Signifikant; doch wenn ich ihn mit einem bestimmten Signifikat verseehe (dem eines Todesurteils zum Beispiel bei einer anonymen Abstimmung), wird er zu einem Zeichen. Natürlich bestehen zwischen dem Signifikanten, dem Signifikat und dem Zeichen so enge funktionale Implikationen (etwa zwischen Teil und Ganzem), daß es vergeblich scheinen mag, sie zu zerlegen;

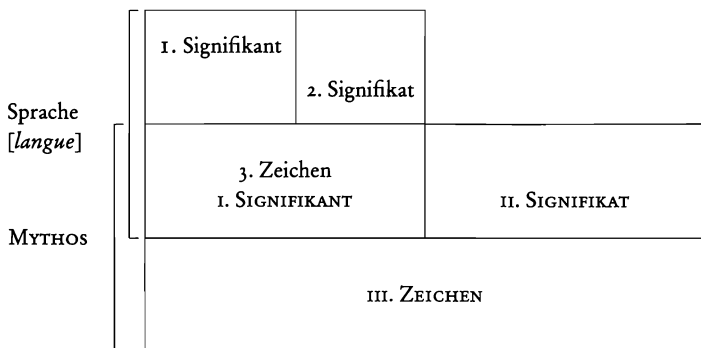
doch wird man gleich sehen, daß diese Unterscheidung zentrale Bedeutung für die Untersuchung des Mythos als semiologisches Schema hat.

Natürlich sind diese drei Terme rein formal, und man kann ihnen verschiedene Inhalte geben. Hier ein paar Beispiele: Für Saussure, der über ein besonderes, jedoch methodologisch exemplarisches semiologisches System gearbeitet hat, die Sprache [*langue*], ist das Signifikat der Begriff, der Signifikant das (psychische) Lautbild, während die Beziehung zwischen Begriff und Bild das Zeichen (zum Beispiel das Wort) oder die konkrete Einheit ist.* Für Freud ist bekanntlich der psychische Apparat eine Schichtung von Äquivalenzbeziehungen, in denen etwas *als etwas gilt*. Ein Term (ich verzichte darauf, ihm einen Vorrang zu geben) wird vom manifesten Sinn des Verhaltens gebildet, der andere von seinem latenten oder eigentlichen Sinn (zum Beispiel dem Substrat des Traumes); der dritte Term ist auch hier eine Korrelation zwischen den ersten beiden, nämlich der Traum selbst als Ganzes, die Fehlleistung oder die Neurose, verstanden als ökonomische Kompromißbildungen, die durch die Verbindung zwischen einer Form (erster Term) und einer intentionalen Funktion (zweiter Term) zustande kommen. Man sieht hier, wie notwendig es ist, das Zeichen vom Signifikanten zu unterscheiden: Für Freud ist der Traum ebensowenig das manifest Gegebene wie der latente Inhalt; er ist die funktionale Verbindung der beiden Terme. In der Sartreschen Kritik schließlich (ich werde mich auf diese drei bekannten Beispiele beschränken) besteht das Signifikat in der Urkrise des Subjekts (die Trennung von der Mutter bei Baudelaire, die Benennung des Diebstahls bei Genet⁵); die Literatur als Diskurs bildet den Signifikanten; und das Verhältnis zwischen Krise und Diskurs bestimmt das Werk, das eine Bedeutung ist. Natürlich wird dieses drei-

* Der Begriff des Wortes ist einer der umstrittensten in der Linguistik. Ich behalte ihn der Einfachheit halber bei.

dimensionale Schema, so konstant es in seiner Form ist, nicht immer auf die gleiche Weise ausgefüllt. Man kann also nicht oft genug wiederholen, daß die Semiologie nur auf der Ebene der Formen, nicht der Inhalte eine Einheit bilden kann; ihr Feld ist begrenzt, sie bezieht sich nur auf eine Sprache [*langage*] und kennt nur eine Operation: Lektüre oder Entzifferung.

Im Mythos findet sich dieses dreidimensionale Schema, von dem ich eben sprach, wieder: Signifikant, Signifikat und Zeichen. Doch der Mythos ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die schon vor ihm existiert: *Er ist ein sekundäres semiologisches System*. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes), wird im zweiten einfacher Signifikant. Man muß hier daran erinnern, daß die Materialien der mythischen Rede (Sprache [*langue*] im engeren Sinne, Photographie, Malerei, Plakat, Ritus, Objekt usw.), so verschieden sie anfangs auch sein mögen, auf die reine Bedeutungsfunktion beschränkt werden, sobald sie der Mythos erfaßt. Der Mythos sieht in ihnen nur ein und denselben Rohstoff; ihre Einheit liegt darin, daß sie alle auf den einfachen Status einer Sprache [*langage*] reduziert werden. Ob es sich um eine Buchstaben- oder Bilderschrift handelt, der Mythos sieht in ihnen nur eine Zeichengesamtheit, nur ein Gesamtzeichen, den abschließenden Term einer ersten semiologischen Kette. Und genau dieser letzte Term wird zum ersten oder partiellen Term des erweiterten Systems, das er errichtet. Alles verläuft so, als verschöbe der Mythos das formale System der ersten Bedeutungen um eine Raste. Da diese Verschiebung für die Analyse des Mythos entscheidend ist, will ich sie hier folgendermaßen wiedergeben, wobei die Verräumlichung des Schemas natürlich nur eine schlichte Metapher ist:



Wie man sieht, umfaßt der Mythos zwei semiologische Systeme, von denen das eine gegenüber dem anderen ausschert: ein linguistisches System, die Sprache [*langue*] (oder die ihr gleichgestellten Darstellungsweisen), die ich *Objektsprache* nennen werde, weil es die Sprache [*langage*] ist, deren sich der Mythos bemächtigt, um sein eigenes System zu konstruieren; und der Mythos selbst, den ich *Metasprache* nenne, weil es sich um eine zweite Sprache [*langue*] handelt, *in der* man von der ersten spricht. Bei der Reflexion über die Metasprache braucht der Semiologe sich nicht mehr um die Zusammensetzung der Objektsprache zu kümmern, er muß das linguistische System nicht mehr im einzelnen betrachten. Er muß von ihr nur den Gesamtterm oder das Gesamtzeichen kennen und nur insoweit, als dieser Term für den Mythos bereitsteht. Das ist der Grund dafür, warum der Semiologe Schrift und Bild auf gleiche Weise behandeln darf: Er behält von beiden nur, daß sie *Zeichen* sind; mit der gleichen Bedeutungsfunktion versehen, treten sie an die Schwelle des Mythos, und beide bilden eine Objektsprache.

Es ist an der Zeit, ein oder zwei Beispiele mythischer Rede zu liefern. Das erste entnehme ich einer Notiz Valéry's:* Ich

* Paul Valéry, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, übersetzt von Bernhard Böschenstein u. a., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 79.

bin Schüler der Quinta auf einem französischen Gymnasium; ich schlage meine lateinische Grammatik auf und lese darin einen Satz aus einer Fabel von Äsop oder Phädrus: *quia ego nominor leo*. Ich halte inne und überlege. Dieser Satz enthält eine doppelte Bedeutung. Einerseits haben die Wörter einen einfachen Sinn: *denn ich werde Löwe genannt*. Andererseits steht der Satz offenbar da, um mir etwas anderes zu bedeuten. Insoweit er sich an mich, den Quintaner, wendet, sagt er mir klar: Ich bin ein grammatisches Beispiel, das die Regel der Kongruenz von Subjekt und Prädikatsnomen veranschaulichen soll. Ich muß sogar erkennen, daß mir der Satz seinen Sinn gar nicht *bedeutet*, daß er kaum den Versuch unternimmt, mir vom Löwen und davon, wie er heißt, zu sprechen; seine eigentliche und letzte Bedeutung besteht darin, sich mir als Beispielfall einer bestimmten Kongruenz einzuprägen. Ich schließe daraus, daß ich ein besonderes, erweitertes semiologisches System vor mir habe, da es die Sprache [*langue*] übersteigt: Zwar gibt es einen Signifikanten, doch dieser Signifikant besteht selbst aus einem Ganzen von Zeichen, er ist selbst bereits ein primäres semiologisches System (*ich werde Löwe genannt*). Anschließend läuft das formale Schema korrekt ab: Es gibt ein Signifikat (*ich bin ein grammatisches Beispiel*), und es gibt eine Gesamtbedeutung, die nichts anderes ist als die Korrelation zwischen Signifikant und Signifikat; denn die Benennung des Löwen und das grammatische Beispiel werden mir nicht gesondert voneinander gegeben.

Nun ein anderes Beispiel: Ich bin beim Friseur, man reicht mir ein Heft von *Paris-Match*. Auf dem Titel erweist ein junger Neger in französischer Uniform den militärischen Gruß, die Augen erhoben und vermutlich auf eine Falte der Trikolore gerichtet. Dies ist der *Sinn* des Bildes. Doch ob naiv oder nicht, ich sehe wohl, was es mir bedeutet: daß Frankreich ein großes Imperium ist, daß seine Söhne, ungeachtet der Hautfarbe, treu unter seiner Fahne dienen und daß es keine besse-

re Antwort auf die Gegner eines angeblichen Kolonialismus gibt als den Eifer, mit dem dieser Schwarze seinen angeblichen Unterdrückern dient. Auch hier habe ich also wieder ein erweitertes semiologisches System vor mir: Es gibt einen Signifikanten, der selbst aus einem vorangehenden semiologischen System besteht (*ein schwarzer Soldat erweist den französischen militärischen Gruß*); es gibt ein Signifikat (das hier ein bewußt hergestelltes Gemisch aus Franzosentum und Soldatentum ist); schließlich gibt es eine *Präsenz* des Signifikats vermittels des Signifikanten.

Ehe wir zu einer Analyse der einzelnen Begriffe des mythischen Systems übergehen, sollten wir uns über die Terminologie verständigen. Wir wissen jetzt, daß der Signifikant im Mythos sich unter zwei Gesichtspunkten betrachten läßt: als abschließender Term des linguistischen Systems oder als Ausgangsterm des mythischen Systems. Wir brauchen also zwei Namen: Auf der Ebene der Sprache [*langue*], das heißt als abschließenden Term des ersten Systems, werde ich den Signifikanten *Sinn* nennen (*ich werde Löwe genannt; ein Neger erweist den französischen militärischen Gruß*). Auf der Ebene des Mythos nenne ich ihn *Form*. Beim Signifikat ist keine Doppeldeutigkeit möglich; wir lassen ihm den Namen *Begriff*. Der dritte Term ist die Korrelation der ersten beiden: Im System der Sprache [*langue*] ist es das *Zeichen*; doch läßt sich dieses Wort nicht unzweideutig übernehmen, da im Mythos (und ebendarin liegt seine hauptsächliche Besonderheit) der Signifikant bereits aus *Zeichen* der Sprache [*langue*] besteht. Ich werde den dritten Term des Mythos die *Bedeutung* nennen. Dieses Wort ist hier um so berechtigter, als der Mythos tatsächlich eine Doppelfunktion innehat: Er bezeichnet und deutet an, er gibt zu verstehen und schreibt vor.

Die Form und der Begriff

Der Signifikant des Mythos erweist sich als doppeldeutig. Er ist zugleich Sinn und Form; einerseits voll, andererseits leer. Als Sinn postuliert der Signifikant bereits eine Lektüre, ich erfasse ihn mit den Augen, er hat eine sinnliche Realität (im Gegensatz zum linguistischen Signifikanten, der rein psychisch ist), er ist reich: Die Benennung des Löwen, der Gruß des Negers sind einleuchtende Gesamtheiten, verfügen über genügend Rationalität; als Ganzes linguistischer Zeichen hat der Sinn des Mythos einen eigenen Wert; er gehört zu einer Geschichte, zu der des Löwen oder zu der des Negers. Im Sinn hat sich bereits eine Bedeutung herausgebildet, die durchaus sich selbst genügen könnte, wenn sich der Mythos nicht ihrer bemächtigte und aus ihr plötzlich eine leere, parasitäre Form machte. Der Sinn *ist bereits* vollständig, er postuliert ein Wissen, eine Vergangenheit, ein Gedächtnis, eine geordnete Reihe von Tatsachen, Ideen, Entscheidungen.

Indem er Form wird, verliert der Sinn seinen Zusammenhang; er leert sich, verarmt, die Geschichte verflüchtigt sich, er bleibt nur noch Buchstabe. Es findet hier eine paradoxe Permutation der Lektüreoperationen statt, eine anomale Regression vom Sinn zur Form, vom linguistischen Zeichen zum mythischen Signifikanten. Schließt man *quia ego nominor leo* in ein rein linguistisches System ein, findet der Satz darin seine Fülle, seinen Reichtum, seine Geschichte wieder: Ich bin ein Tier, ein Löwe, ich lebe in einem bestimmten Land, ich kehre von der Jagd zurück; man möchte, daß ich meine Beute mit einer Färse, einer Kuh und einer Ziege teile; aber da ich der Stärkste bin, weise ich mir selbst alles zu, aus verschiedenen Gründen, deren letzter ganz einfach der ist, daß *ich Löwe genannt werde*. Doch als Form des Mythos enthält der Satz so gut wie nichts mehr von dieser langen Geschichte.

Der Sinn enthielt ein ganzes Wertesystem: eine Geschichte, eine Geographie, eine Moral, eine Zoologie, eine Literatur. Die Form hat diesen ganzen Reichtum zurückgedrängt: Ihre neue Armut verlangt nach einer Bedeutung, die sie ausfüllt. Man muß die Geschichte des Löwen weit zurücktreten lassen, um Platz für das grammatische Beispiel zu schaffen, man muß die Biographie des Negers einklammern, wenn man das Bild freisetzen und für die Aufnahme seines Signifikats vorbereiten will.

Der wichtigste Punkt bei alledem ist jedoch, daß die Form den Sinn nicht beseitigt; sie läßt ihn verarmen, drängt ihn zurück, hält ihn sich zur Verfügung. Man glaubt, der Sinn werde sterben, aber es ist ein aufgeschobener Tod; der Sinn verliert seinen Wert, bleibt jedoch am Leben, die Form des Mythos wird von ihm zehren. Der Sinn wird der Form als leicht zugänglicher Vorrat von Geschichte dienen, als ein disponibler Reichtum, der in raschem Wechsel herangezogen und wieder fallengelassen werden kann. Die Form muß unablässig im Sinn wieder Wurzeln fassen und dort finden, wovon sie sich ihrer Natur gemäß nähren kann; vor allem aber muß sie sich in ihm verbergen können. Es ist dieses erstaunliche Versteckspiel zwischen Sinn und Form, das den Mythos ausmacht. Die Form des Mythos ist kein Symbol: Der salutierende Neger ist kein Symbol des französischen Imperiums, dafür hat er zuviel Präsenz; er erscheint als ein reiches, gelebtes, spontanes, unschuldiges, *unbestreitbares* Bild. Doch gleichzeitig ist diese Präsenz domestiziert, abgedrängt, gleichsam durchsichtig geworden; sie weicht ein wenig zurück, macht sich zur Komplizin eines Begriffs, der sich in voller Rüstung vor ihr aufbaut, der französischen Imperialität: Sie wird *erborgt*.

Betrachten wir nun das Signifikat: Die Geschichte, die aus der Form herausfließt, wird vom Begriff vollständig aufgesogen. Der Begriff nun ist determiniert: Er ist zugleich ge-

schichtlich und intentional; er ist das Motiv, das den Mythos hervorwuchern läßt. Die grammatische Exemplarität, die französische Imperialität sind der eigentliche Antrieb des Mythos. Der Begriff stellt die Verkettung von Ursachen und Wirkungen, Motiven und Absichten wieder her. Im Gegensatz zur Form ist der Begriff keineswegs abstrakt: Er ist erfüllt von einer Situation. Durch den Begriff wird dem Mythos eine ganz neue Geschichte implantiert. In die Benennung des Löwen, die zuvor ihres Zusammenhangs beraubt wurde, lockt nun das grammatische Beispiel meine gesamte Existenz: die Zeit, die mein Leben in eine Epoche gelegt hat, in der lateinische Grammatik gelehrt wird; die Geschichte, die mich durch ein Spiel gesellschaftlicher Segregation von jenen Kindern getrennt hat, die kein Latein lernen; die pädagogische Tradition, nach der dieses Beispiel Äsop oder Phädrus entnommen wird; meine eigenen Sprachgewohnheiten, die in der Kongruenz von Prädikatsnomen und Subjekt eine bemerkenswerte Tatsache sehen, die der Veranschaulichung durch ein Beispiel wert ist. Das gleiche gilt für den salutierenden Neger: Als Form ist sein Sinn knapp, isoliert, verarmt; als Begriff der französischen Imperialität wird er mit der Totalität der Welt wieder neu verknüpft: mit der allgemeinen Geschichte Frankreichs, seinen kolonialen Abenteuern, seinen gegenwärtigen Schwierigkeiten. Im Grunde ist das, was sich in diesem Begriff festsetzt, weniger das Reale als eine bestimmte Kenntnis des Realen; beim Übergang vom Sinn zur Form verliert das Bild an Wissen, um desto leichter das des Begriffs aufzunehmen. Allerdings ist das im mythischen Begriff enthaltene Wissen wirr, ein aus unscharfen, unbegrenzten Assoziationen bestehendes Wissen. Man muß diese Offenheit des Begriffs betonen; er ist keineswegs eine abstrakte, gereinigte Essenz, sondern ein formloser, instabiler, nebelhafter Niederschlag; seine Einheit und sein Zusammenhang sind vor allem funktional bedingt.

Insofern kann man sagen, daß das grundlegende Merkmal des mythischen Begriffs darin besteht, *angepaßt* zu sein: Die grammatische Exemplarität wendet sich an eine ganz bestimmte Klasse von Schülern, die französische Imperialität soll diese bestimmte Lesergruppe und keine andere ansprechen. Der Begriff entspricht genau einer Funktion; was ihn definiert, ist eine Tendenz. Das erinnert unweigerlich an das Signifikat eines anderen semiologischen Systems, der Freud'schen Theorie. Bei Freud ist der zweite Term des Systems der *latente Sinn* (der Inhalt) des Traums, der Fehlleistung, der Neurose. Nun macht Freud klar, daß der zweite Sinn des Verhaltens dessen eigentlicher Sinn ist, der an eine vollständige Situation mit ihrer ganzen Tiefe *angepaßt* ist; ebenso wie der mythische Begriff gibt er die Intention des Verhaltens wieder.

Ein Signifikat kann mehrere Signifikanten haben; das ist zumal beim linguistischen und beim psychoanalytischen Signifikat der Fall. Das gleiche gilt für den mythischen Begriff; ihm steht eine unbegrenzte Menge von Signifikanten zur Verfügung. Ich kann tausend lateinische Sätze bilden, die mir die Kongruenz von Subjekt und Prädikatsnomen deutlich machen, ich kann tausend Bilder erfinden, die mir die französische Imperialität vor Augen führen. Das heißt: *Quantitativ* ist der Begriff um vieles ärmer als der Signifikant, oft repräsentiert er sich nur selbst. Zwischen Form und Begriff sind Armut und Reichtum umgekehrt proportional: Der qualitativen Armut der Form, Verwahrerin eines verknappten Sinns, entspricht ein Reichtum des Begriffs, der für die gesamte Geschichte offen ist; und der quantitativen Fülle der Formen entspricht eine geringe Zahl von Begriffen. Diese Wiederholung des Begriffs durch die verschiedenen Formen hindurch ist für den Mythologen wertvoll; sie erlaubt es, den Mythos zu entziffern: die beharrliche Wiederkehr eines Verhaltens enthüllt seine Absicht. Darin bestätigt sich, daß es kein gere-

geltes Verhältnis zwischen dem Umfang des Signifikats und dem des Signifikanten gibt; In der Sprache [*langue*] ist dieses Verhältnis proportioniert, es überschreitet kaum das Wort oder wenigstens die konkrete Einheit. Im Mythos hingegen kann sich der Begriff über einen sehr großen Bereich von Signifikantem erstrecken. Zum Beispiel kann ein ganzes Buch der Signifikant eines einzigen Begriffs sein; und umgekehrt kann eine winzige Form (ein Wort, eine Geste, selbst eine beiläufige, sofern sie bemerkt wird) als Signifikant für einen Begriff dienen, der mit einer sehr reichen Geschichte gefüllt ist. Während es in der Sprache [*langue*] ungewöhnlich ist, kommt dieses disproportionale Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat nicht nur im Mythos vor: Bei Freud etwa ist die Fehlleistung ein winziger Signifikant, der mit dem eigentlichen Sinn, den er verrät, in keinem Verhältnis steht.

Wie schon gesagt, es gibt keine Beständigkeit in den mythischen Begriffen: Sie können sich bilden, sich wandeln, zerfallen, vollständig verschwinden. Und gerade weil sie historisch sind, kann die Geschichte sie sehr leicht beseitigen. Diese Instabilität zwingt den Mythologen zu einer geeigneten Terminologie, über die ich hier ein Wort sagen möchte, weil sie oft Anlaß von Ironie wird. Es geht um den Neologismus. Der Begriff ist ein konstitutives Element des Mythos; wenn ich Mythen entziffern will, muß ich Begriffe benennen können. Einige liefert mir das Wörterbuch: Güte, Barmherzigkeit, Gesundheit, Menschlichkeit usw. Doch solche Begriffe sind, eben weil sie mir das Wörterbuch liefert, *per definitionem* nicht historisch. Am häufigsten brauche ich aber gerade vergängliche Begriffe, die an begrenzte Zusammenhänge gebunden sind: In diesem Fall sind Wortschöpfungen unvermeidlich. China ist eine Sache; die Vorstellung, die sich bis vor noch nicht langer Zeit ein französischer Kleinbürger davon machen konnte, eine andere. Für jene besondere Mischung von Glöckchen, Rikschas und Opiumhöhlen gibt es kein an-

deres Wort als Sinität. Das ist nicht schön? Man tröste sich immerhin damit, daß ein begrifflicher Neologismus nie arbiträr ist; er wird nach einer sehr vernünftigen Proportionalregel gebildet.*

Die Bedeutung

In der Semiologie ist der dritte Term also nichts anderes als die Verknüpfung der ersten beiden. Er ist als einziger voll und ausreichend sichtbar, und er wird auch als einziger tatsächlich konsumiert. Ich habe ihn Bedeutung genannt. Die Bedeutung ist der Mythos selbst, ganz wie das Saussuresche Zeichen das Wort ist (oder genauer: die konkrete Einheit). Doch bevor wir die Eigenschaften der Bedeutung bestimmen, müssen wir ein wenig darüber nachdenken, in welcher Weise sie zustande kommt, das heißt über die Arten der Korrelation zwischen mythischem Begriff und mythischer Form.

Zunächst ist zu bemerken, daß im Mythos die ersten beiden Terme völlig manifest sind (im Gegensatz zu dem, was in anderen semiologischen Systemen geschieht): Der eine liegt nicht unter dem anderen »vergraben«, sie sind beide *hier* (und nicht einer hier und der andere dort). So paradox es scheinen mag, *der Mythos verbirgt nichts*. Seine Funktion ist es, zu deformieren, nicht verschwinden zu lassen. Es besteht keine Latenz des Begriffs im Verhältnis zur Form; man braucht durchaus kein Unbewußtes, um den Mythos zu erklären. Offenbar hat man es mit zwei unterschiedlichen Manifestationsweisen zu tun: Die Form ist buchstäblich, unmittelbar präsent; darüber hinaus ist sie ausgedehnt. Das liegt – man kann es nicht oft genug wiederholen – daran, daß der mythische Signifikant bereits sprachlich ist. Da er aus einem

* Lateinisch : Latinität = baskisch : x
x = Baskität

bereits gebahnten Sinn besteht, kann er nur in einer Materie auftreten (während der Signifikant in der Sprache [*langue*] psychisch bleibt). Im Falle des gesprochenen Mythos ist diese Ausdehnung linear (*denn ich werde Löwe genannt*); im Falle des visuellen Mythos ist die Ausdehnung mehrdimensional (in der Mitte die Uniform des Negers, oben das Schwarz seines Gesichts, links der militärische Gruß usw.). Die Elemente der Form stehen also in Orts- oder Nähebeziehungen zueinander; die Gegebenheitsweise der Form ist räumlich. Der Begriff hingegen zeigt sich auf eine globale Weise, er ist ein Wolkengebilde, die mehr oder weniger flüchtige Kondensation eines Wissens. Seine Elemente sind durch Assoziationsbeziehungen verknüpft. Er wird nicht von einer Ausdehnung, sondern von einer Dichte getragen (vielleicht ist auch diese Metapher noch zu räumlich); seine Gegebenheitsweise ist gedächtnishaft.

Das Verhältnis, das den Begriff des Mythos mit dem Sinn verbindet, ist wesentlich ein *Deformationsverhältnis*. Man trifft hier auf eine gewisse formale Analogie zu einem komplexen semiologischen System wie dem der Psychoanalysen. So wie für Freud der latente Sinn des Verhaltens seinen manifesten Sinn deformiert, so deformiert im Mythos der Begriff den Sinn. Natürlich ist diese Deformation nur möglich, weil die Form des Mythos bereits aus einem linguistischen Sinn besteht. In einem einfachen System wie dem der Sprache [*langue*] kann das Signifikat nichts deformieren, weil der leere, arbiträre Signifikant ihm keinerlei Widerstand bietet. Hier jedoch ist alles anders. Der Signifikant hat gewissermaßen zwei Seiten: eine volle, nämlich den Sinn (die Geschichte des Löwen, des Negersoldaten), und eine leere, nämlich die Form (*denn ich werde Löwe genannt; französischer-Negersoldat-vor-der-Trikolore-salutierend*). Vom Begriff deformiert wird natürlich die volle Seite, der Sinn: Der Löwe und der Neger werden ihrer Geschichte beraubt, in Gesten verwandelt. Das,

was die lateinische Exemplarität deformiert, ist die Benennung des Löwen in all seinen Zusammenhängen; und das, was die französische Imperialität verwischt, ist eine primäre Sprache [*langage*], ein tatsächlicher Diskurs, der mir vom Gruß eines Negers in Uniform erzählt. Doch diese Deformation ist keine Vernichtung; der Löwe und der Neger bleiben da, der Begriff braucht sie; halb amputiert man sie, raubt ihnen das Gedächtnis, doch nicht die Existenz. Sie sind zugleich störrisch, stumm verwurzelt, und geschwätzig, frei verfügbare Rede im Dienst des Begriffs. Der Begriff deformiert den Sinn buchstäblich, doch ohne ihn zu vernichten; um es mit einem Wort zu sagen, das diesem Widerspruch Rechnung trägt: er entfremdet ihn.

Man sollte immer daran denken, daß der Mythos ein doppeltes System ist. In ihm stellt sich eine Art Ubiquität her: Der Mythos beginnt, wo der Sinn am Ziel ist. Um bei einer räumlichen Metapher zu bleiben, auf deren begrenzte Triffigkeit ich schon hingewiesen habe, würde ich sagen, daß die Bedeutung des Mythos dem unablässigen Kreisen eines Drehkreuzes gleicht, das den Sinn des Signifikanten und seine Form, eine Objektsprache und eine Metasprache, ein rein bedeutungshaftes und ein rein bildhaftes Bewußtsein miteinander abwechseln läßt. Gleichsam zusammengehalten wird diese Oszillation durch den Begriff, der sich ihrer als eines doppeldeutigen Signifikanten bedient, der zugleich gedanklich und bildlich, arbiträr und natürlich ist.

Ich will nicht im vorhinein über die moralischen Implikationen eines solchen Mechanismus urteilen, doch ich bleibe im Rahmen einer objektiven Analyse, wenn ich darauf hinweise, daß die Ubiquität des Signifikanten im Mythos sehr genau die Struktur des *Alibis* reproduziert (bekanntlich ist das Wort ein räumlicher Begriff): Auch beim Alibi gibt es einen vollen und einen leeren Ort, die durch ein Verhältnis negativer Identität miteinander verknüpft sind (»Ich bin nicht dort, wo Sie

mich vermuten; ich bin dort, wo Sie mich nicht vermuten«). Doch das gewöhnliche (zum Beispiel kriminalistische) Alibi findet ein Ende; das Reale arretiert das Drehkreuz an einem bestimmten Punkt. Der Mythos ist ein *Wert*, er muß nicht von der Wahrheit gebilligt werden; nichts hindert ihn daran, ein permanentes Alibi zu sein. Es genügt, daß sein Signifikant zwei Seiten hat, um stets über ein Anderswo zu verfügen: Der Sinn ist immer da, um die Form *präsent zu halten*; die Form ist immer da, um den Sinn *auf Distanz zu halten*. Nie gibt es einen Widerspruch, einen Konflikt oder eine Spaltung zwischen Sinn und Form; sie befinden sich niemals am selben Punkt. So kann ich, wenn ich im Auto sitze und die Landschaft durch die Scheibe betrachte, meine Augen nach Belieben auf die Landschaft oder auf die Scheibe einstellen. Bald nehme ich die Präsenz der Scheibe und die Distanz der Landschaft wahr, bald wiederum die Durchsichtigkeit der Scheibe und die Tiefe der Landschaft. Das Ergebnis dieses Abwechslens wird jedoch immer das gleiche sein: Die Scheibe wird für mich zugleich anwesend und leer, die Landschaft zugleich unreal und erfüllt sein. Ebenso beim mythischen Signifikanten: Die Form ist leer, aber präsent; der Sinn ist abwesend und dennoch voll. Erstaunlich wird mir dieser Widerspruch nur dann scheinen, wenn ich das Drehkreuz von Form und Sinn absichtlich anhalte, wenn ich meine Augen auf eines dieser beiden Objekte als das vom anderen unterschiedene einstelle und den Mythos einem statischen Entzifferungsverfahren unterziehe, kurz, wenn ich seine eigene Dynamik störe; mit einem Wort, wenn ich von der Position des Mythenlesers zu der des Mythologen übergehe.

Diese Dopplung des Signifikanten legt auch die Eigenschaften der Bedeutung fest. Wir wissen nun, daß der Mythos eine Rede ist, die viel eher durch ihre Absicht (*ich bin ein grammatisches Beispiel*) als durch ihren buchstäblichen Sinn (*ich werde Löwe genannt*) bestimmt wird. Und doch wird

die Absicht darin vom buchstäblichen Sinn gewissermaßen fixiert, gereinigt, verewigt, *entfernt*. (*Das französische Imperium? Aber das ist doch ganz einfach eine Tatsache: dieser brave Neger, der wie einer von unseren grüßt.*) Diese konstitutive Doppeldeutigkeit der mythischen Rede hat für die Bedeutung zwei Folgen: Sie stellt sich zugleich als amtliche Mitteilung und als Feststellung dar.

Der Mythos hat den Charakter einer Aufforderung, einer Anrufung. Von einem historischen Begriff ausgehend, unmittelbar aus kontingenten Umständen auftauchend (eine Lateinklasse, das bedrohte Imperium), richtet er sich an *mich*: Mir wendet er sich zu, ich unterliege seiner intentionalen Kraft, mich fordert er auf, seine mitteilbare Doppeldeutigkeit zu empfangen. Wenn ich zum Beispiel im spanischen* Baskenland spazierenfahre, kann ich zweifellos an den Häusern eine architektonische Einheitlichkeit, einen gemeinsamen Stil feststellen, der mich nötigt, das baskische Chalet als eine bestimmte ethnische Hervorbringung anzuerkennen. Dennoch fühle ich mich von diesem einheitlichen Stil nicht persönlich betroffen oder sozusagen angegriffen; ich sehe nur zu gut, daß er vor mir und ohne mich da war; er ist ein komplexes Produkt, dessen Prägungen in einer sehr langen Geschichte liegen. Er ruft mich nicht an, er provoziert mich zu keiner Benennung, es sei denn, ich hätte vor, ihn in ein umfassendes Bild ländlicher Wohnformen einzuordnen. Wenn ich jedoch in der Gegend von Paris bin und am Ende der Rue Gambetta oder der Rue Jean-Jaurès ein hübsches weißes Chalet mit roten Ziegeln, offenem Balkenwerk, asymmetrischem Giebeldach und einer weitgehend aus Fachwerkputz bestehenden Fassade bemerke, scheint es mir, als erginge eine gebieterische persönliche Aufforderung an mich, dieses

* Ich sage: spanisches, weil in Frankreich durch den Aufstieg des Kleinbürgertums eine ganze »mythische« Architektur des baskischen Chalets erblüht ist.

Objekt ein baskisches Chalet zu nennen, mehr noch: in ihm das Wesen der *Baskität* zu sehen. Hier zeigt sich mir der Begriff in seiner ganzen besitzergreifenden Kraft: Er kommt auf mich zu, um mich zu nötigen, die Gesamtheit der Intentionen anzuerkennen, die ihn motiviert haben und die ihn als Signal einer individuellen Geschichte, als Zutrauen und Einvernehmen heischende Mitteilung hierhin gestellt haben: Es ist ein regelrechter Appell, den die Eigentümer des Hauses an mich richten. Und um gebieterischer zu wirken, ist dieser Appell zu jeder Abschwächung bereit: Alles, womit sich auf technischem Gebiet ein baskisches Haus ausweisen könnte – die Scheune, die Außentreppe, der Taubenschlag usw. –, all das wurde fallengelassen; geblieben ist nur noch ein kurzes, eindeutiges Signal. Und die Anrede ist so freimütig, daß es mir scheint, als sei dieses Chalet auf der Stelle *für mich* geschaffen worden, als ein magisches Objekt, das vor mir auftaucht ohne irgendeine Spur der Geschichte, die es hervorgebracht hat.

Denn diese anrufende Rede ist zugleich eine geronnene Rede: In dem Augenblick, da sie mich erreicht, hält sie inne, macht kehrt und nimmt wieder Allgemeinheit an: Sie erstarrt, erblaßt, tut unschuldig. Der Zugriff des Begriffs wird von der Buchstäblichkeit des Sinns schlagartig wieder beseitigt. Es liegt darin eine Art *Arretierung*, im Sinne der Physik wie der Justiz: Die französische Imperialität verurteilt den salutierenden Neger dazu, ein bloß instrumenteller, dienlicher Signifikant zu sein; der Neger ruft mich an im Namen der französischen Imperialität; doch im selben Moment verklumpt, erstarrt, gerinnt der Gruß des Negers zu einem ewigen Motiv, das die französische Imperialität *begründen* soll. An der Oberfläche der Sprache bewegt sich etwas nicht mehr: Der Gebrauch der Bedeutung verkriecht sich hinter dem Faktum, gibt ihm den Charakter einer amtlichen Mitteilung. Gleichzeitig lähmt das Faktum die Intention, vermittelt ihr eine Art Unbehagen an der Immobilität, läßt sie erstarren, um sie un-

schuldig zu machen. Demnach ist der Mythos eine *entwendete* und *zurückerstattete* Rede. Nur ist die zurückgegebene Rede nicht mehr ganz die gestohlene: Bei der Rückgabe hat man sie nicht wieder genau an ihren Platz gestellt. Es ist diese vorübergehende kleine Dieberei, dieser flüchtige Augenblick eines Betrugs, der die Erstarrung der mythischen Rede bewirkt.

Bleibt noch ein letztes Element der Bedeutung zu untersuchen: ihre Motiviertheit. Bekanntlich ist das sprachliche Zeichen arbiträr: Nichts nötigt »von Natur aus« das Lautbild *Baum* dazu, den Begriff *Baum* zu bedeuten; hier ist das Zeichen unmotiviert. Trotzdem hat diese Arbitrarität ihre Grenzen, die mit den Assoziationsbeziehungen des Wortes zusammenhängen. Die Sprache kann ein ganzes Fragment des Zeichens durch Analogie mit anderen Zeichen hervorbringen (so sagt man *aimable* und nicht *amable* wegen der Analogie mit *aime*⁶). Die mythische Bedeutung ist nie vollständig arbiträr, sie ist stets partiell motiviert, enthält zwangsläufig ein Stück Analogie. Damit die lateinische Exemplarität mit der Benennung des Löwen zusammentrifft, bedarf es einer Analogie, in diesem Fall der Kongruenz von Subjekt und Prädikatsnomen. Damit die französische Imperialität den salutierenden Neger erfaßt, bedarf es einer Identität zwischen dem Gruß des Negers und dem Gruß des französischen Soldaten. Die Motiviertheit ist für den Doppelcharakter des Mythos notwendig; der Mythos spielt mit der Analogie von Sinn und Form: Kein Mythos ohne motivierte Form.* Um sich eine

* Ethisch betrachtet, ist das Ärgerliche am Mythos gerade seine motivierte Form. Denn wenn es eine »Gesundheit« der Sprache gibt, so liegt sie in der Arbitrarität des Zeichens. Das Empörende am Mythos ist sein Rückgriff auf eine falsche Natur, ist der *Luxus* an signifikativen Formen, wie bei jenen Objekten, die ihre Nützlichkeit mit einem Anschein von Natürlichkeit schmücken. Der Wille, der Bedeutung dadurch Gewicht zu verleihen, daß sie in der Natur verankert wird, ruft eine Art Überdruß hervor: Der Mythos ist zu reich, und was er zuviel hat, ist eben seine Motiviertheit. Das

Vorstellung von der Motivierungskraft des Mythos zu machen, genügt es, ein wenig über einen Extremfall nachzudenken: Ich habe eine Sammlung von Objekten vor mir, die so ungeordnet ist, daß ich darin keinerlei *Sinn* finden kann. Es könnte scheinen, als könnte die Form hier, jedes vorgängigen Sinns beraubt, ihre Analogie nirgendwo verankern und als würde damit der Mythos unmöglich. Doch was die Form dann immer noch zur Lektüre anbieten kann, ist die Unordnung selbst: Sie vermag dem Absurden eine Bedeutung zu geben, das Absurde zum Mythos zu machen. Genau dies geschieht, wenn der gesunde Menschenverstand beispielsweise den Surrealismus mythifiziert: Selbst das Fehlen von Motiviertheit verhindert den Mythos nicht, denn dieses Fehlen selbst wird hinreichend objektiviert, um lesbar zu werden. So wird schließlich das Fehlen von Motiviertheit zu einer sekundären Motiviertheit, und der Mythos stellt sich wieder her.

Diese Motiviertheit ist unvermeidlich. Dennoch bleibt sie sehr fragmentarisch. Zunächst einmal ist sie nicht »natürlich«; es ist die Geschichte, die der *Fórm* ihre Analogien liefert. Andererseits ist die Analogie zwischen Sinn und Begriff immer nur partiell: Die Form läßt viele Analoga fallen und berücksichtigt nur einige; sie bewahrt den asymmetrischen Dachgiebel, das offene Balkenwerk des baskischen Chalets, verzichtet auf die Außentreppe, die Scheune, die Patina usw. Man muß sogar noch weiter gehen: Ein *totales* Bild würde den Mythos ausschließen oder ihn zumindest zwingen, es nur als Totalität zu erfassen. Dieser letztere Fall ist derjenige der schlechten Malerei, der gänzlich auf dem Mythos des »Erfüllten« oder »Fertigen« beruht (ein Fall, der sich zum Mythos

gleiche Widerstreben empfinde ich vor einer Kunst, die sich nicht zwischen *Natur* und *Antinatur* entscheiden will und die erste als Ideal, die zweite aus Ersparnisgründen benutzt. Ethisch beweist es eine Art Niedrigkeit, auf beiden Klaviaturen zugleich spielen zu wollen.

des Absurden umgekehrt, aber symmetrisch verhält; hier mythifiziert die Form eine »Abwesenheit«, dort eine Überfülle). Im allgemeinen arbeitet der Mythos jedoch vorzugsweise mit Hilfe armer, unvollständiger Bilder, deren Sinn bereits verdünnt und auf eine Bedeutung vorbereitet ist: Karikaturen, Pastiches, Symbole usw. Schließlich wird eine Motiviertheit unter möglichen anderen ausgewählt: Es gibt außer dem militärischen Gruß eines Negers noch viele andere Signifikanten, mit denen ich die französische Imperialität versehen kann: Ein französischer General verleiht einem einarmigen Senegalesen einen Orden; eine Schwester am Krankenbett reicht einem Araber eine Tasse Tee; ein weißer Lehrer unterrichtet eine Klasse aufmerksamer Negerkinder. Tag für Tag bemüht sich die Presse, zu zeigen, daß der Vorrat an mythischen Signifikanten unerschöpflich ist.

Übrigens gibt es einen Vergleich, der die mythische Bedeutung erläutern kann: Sie ist nicht mehr und nicht weniger arbiträr als ein Ideogramm. Der Mythos ist ein reines ideographisches System, in dem noch die Formen durch den Begriff motiviert sind, den sie repräsentieren, ohne jedoch auch nur annähernd die Totalität der möglichen Repräsentationen abzudecken. Und ebenso, wie sich historisch das Ideogramm nach und nach vom Begriff abgelöst hat, um sich mit dem Laut zu verknüpfen, und damit immer mehr Motiviertheit aufgibt, erkennt man den Verschleiß eines Mythos an der Arbitrarität seiner Bedeutung: in der Halskrause eines Arztes sieht man den ganzen Molière.

Lektüre und Entzifferung des Mythos

Wie wird der Mythos rezipiert? Erneut müssen wir hier auf den Doppelcharakter seines Signifikanten zurückkommen, der zugleich Sinn und Form ist. Je nachdem ob ich mich auf

den einen oder die andere oder auf beide zugleich einstelle, praktiziere ich drei verschiedene Arten der Lektüre.*

1. Wenn ich mich auf einen leeren Signifikanten einstelle, lasse ich den Begriff die Form des Mythos ohne Doppeldeutigkeit füllen. Ich habe dann ein einfaches System vor mir, in dem die Bedeutung wieder eine buchstäbliche wird: Der salutierende Neger ist dann ein *Beispiel* für die französische Imperialität, er ist deren *Symbol*. Diese Einstellung ist etwa die des Mythenproduzenten, des Zeitschriftenredakteurs, der von einem Begriff ausgeht und nach einer Form für ihn sucht.**

2. Wenn ich mich auf einen vollen Signifikanten einstelle, in dem ich Sinn und Form klar voneinander unterscheide und damit die Deformation wahrnehme, die die Form am Sinn vollzieht, zerstöre ich die Bedeutung des Mythos, rezipiere ich ihn als Betrug: Der salutierende Neger wird zum *Alibi* der französischen Imperialität. Diese Einstellungsweise ist die des Mythologen: Er entziffert den Mythos, er erkennt ihn als Deformation.

3. Wenn ich mich schließlich auf den Signifikanten des Mythos als unzertrennliches Ganzes von Sinn und Form einstelle, rezipiere ich einen doppeldeutigen Signifikanten; ich antworte auf den konstitutiven Mechanismus des Mythos, auf seine eigene Dynamik, ich werde zum Mythenleser: Der salutierende Neger ist weder Beispiel noch Symbol und noch weniger Alibi: Er ist die eigentliche *Präsenz* der französischen Imperialität.

Die ersten beiden Einstellungen sind statisch, analytisch; sie zerstören den Mythos, entweder indem sie seine Intention

* Die Möglichkeit, zwischen diesen Einstellungen frei zu wählen, stellt ein Problem dar, das nicht in die Semiologie fällt; sie hängt von der konkreten Situation des Subjekts ab.

** Wir fassen die Benennung des Löwen als reines *Beispiel* lateinischer Grammatik auf, weil wir *als Erwachsene* ihm gegenüber in der Position von Schöpfern sind. Ich werde auf den Wert des Kontexts in diesem mythischen Schema noch zurückkommen.

herausstellen oder indem sie ihn demaskieren. Die erste ist zynisch, die zweite entmystifizierend. Die dritte Einstellung ist dynamisch, sie konsumiert den Mythos entsprechend seiner strukturellen Bestimmung: Der Leser erfährt den Mythos in der Art einer zugleich wahren und unrealen Geschichte.

Will man das mythische Schema wieder mit einer allgemeinen Geschichte zusammenschließen und erklären, wie es dem Interesse einer bestimmten Gesellschaft entspricht, mit einem Wort, will man von der Semiologie zur Ideologie übergehen, muß man sich natürlich auf das Niveau der dritten Einstellung begeben: Dem Mythenleser kommt es zu, die wesentliche Funktion der Mythen zu enthüllen. Wie nimmt er *heute* den Mythos auf? Wenn er ihn naiv rezipiert, welches Interesse besteht dann, ihn ihm anzubieten? Und wenn er ihn auf reflektierte Weise liest, wie der Mythologe es tut, spielt dann das angebotene Alibi eine Rolle? Wenn der Mythenleser in dem salutierenden Neger nicht die französische Imperialität sieht, war es nutzlos, sie letzterem überhaupt aufzuladen; und wenn er sie sieht, ist der Mythos nichts anderes als eine offen aufgestellte politische Behauptung. Mit einem Wort: Entweder ist die Absicht des Mythos zu dunkel, um wirksam zu sein, oder sie ist zu klar, um geglaubt zu werden. Wo ist in beiden Fällen die Doppeldeutigkeit?

Freilich ist dies eine falsche Alternative. Der Mythos verbirgt nichts und stellt nichts zur Schau; er deformiert. Der Mythos lügt nicht und gesteht nichts; er verbiegt. Vor die eben genannte Alternative gestellt, findet er einen dritten Weg, einen Ausweg. Unter der Bedrohung, zu verschwinden, wenn er sich einer der ersten beiden Einstellungen überläßt, zieht er sich durch einen Kompromiß aus der Affäre; er *ist* dieser Kompromiß: Mit dem Auftrag versehen, einen intentionalen Begriff zu »transportieren«, trifft der Mythos in der Sprache nur auf Verrat, denn die Sprache löscht den Begriff aus, wenn sie ihn verbirgt, und demaskiert ihn, wenn sie ihn ausspricht.

Die Ausarbeitung eines *zweiten* semiologischen Systems erlaubt es dem Mythos, diesem Dilemma zu entgehen: Der Alternative, den Begriff zu enthüllen oder zu vernichten, entgeht der Mythos dadurch, daß er ihn *naturalisiert*.

Hier sind wir beim eigentlichen Prinzip des Mythos: Er verwandelt Geschichte in Natur. Wir verstehen jetzt, warum *in den Augen des Mythenkonsumenten* die Intention, die Adressierung des Begriffs *ad hominem*, manifest bleiben kann, ohne interessegeleitet zu scheinen. Was die mythische Rede in Gang setzt, ist vollkommen klar, erstarrt jedoch sofort zu etwas Natürlichem; es wird nicht als Motiv, sondern als Ursache gelesen. Wenn ich den salutierenden Neger als reines und einfaches Symbol der Imperialität auffasse, muß ich auf die Realität des Bildes verzichten; es verliert für mich seine Glaubwürdigkeit, indem es zum Instrument wird. Wenn ich dagegen den Gruß des Negers als Alibi der Kolonialität entziffere, zertrümmere ich den Mythos mit noch größerer Gewißheit unter der Evidenz seines Motivs. Für den Mythenleser ergibt sich jedoch etwas ganz anderes: Alles geschieht so, als riefe das Bild *ganz natürlich* den Begriff hervor, als *fundierte* der Signifikant das Signifikat. Der Mythos existiert genau von dem Moment an, in dem die französische Imperialität in den Naturzustand übergeht. Der Mythos ist eine *exzessiv* begründete Rede.

Hier ein weiteres Beispiel, das verständlich machen wird, wie der Leser des Mythos das Signifikat mit Hilfe des Signifikanten rational begründet. Es ist Juli, und ich lese in *France-Soir* als Schlagzeile: PREISE GEBEN ERSTMALS NACH. GEMÜSE: DIE PREISENKUNG EINGELEITET. Stellen wir rasch das semiologische Schema auf: Das Beispiel ist ein Satz, das primäre System ist rein linguistisch. Der Signifikant des zweiten Systems besteht hier aus einer Reihe lexikalischer (die Wörter *erstmal*s, *eingeleitet*, *die* [Preissenkung]) oder typographischer Bedingungen (Balkenüberschrift dort, wo der

Leser normalerweise die wichtigsten Weltnachrichten findet). Das Signifikat oder der Begriff ist das, was man mit einem barbarischen, aber unvermeidlichen Neologismus als *Gouvernementalität* bezeichnen muß, nämlich die von der großen Presse als Inbegriff von Tatkraft aufgefaßte Regierung. Die Bedeutung des Mythos folgt daraus klar: Obst und Gemüse werden billiger, *weil* die Regierung es beschlossen hat. Nun ist hier der ziemlich seltene Fall eingetreten, daß die Zeitung – sei es aus Selbstsicherheit, sei es aus Ehrlichkeit – zwei Zeilen weiter den gerade geschaffenen Mythos selbst wieder auseinandernimmt; sie ergänzt (freilich in bescheidenerem Schriftgrad): »Erleichtert wird der Preisnachlaß durch das saisonale Überangebot.« Dieses Beispiel ist aus zwei Gründen lehrreich. Zunächst erkennt man darin die ganze beeindruckende Kraft des Mythos. Was von ihm erwartet wird, ist ein sofortiger Effekt. Ob der Mythos anschließend wieder abgebaut wird, spielt keine große Rolle; seine Wirkung ist mutmaßlich stärker als die rationalen Erklärungen, die ihn kurz darauf wieder dementieren können. Das heißt, die Lektüre des Mythos erschöpft sich in einem Augenblick. Ich werfe eilig einen Blick auf den *France-Soir* meines Nachbarn; ich entnehme ihm nur einen *Sinn*, doch ich lese darin eine wirkliche Bedeutung: Ich nehme den Einfluß des Regierungshandelns auf die Preis senkung von Obst und Gemüse zur Kenntnis. Das ist alles, das genügt. Eine gründlichere Lektüre wird weder die Kraft noch das Scheitern des Mythos verstärken. Der Mythos ist zugleich unübertrefflich und unbestreitbar. Zeit und Wissen können ihm weder etwas geben noch nehmen. Zudem liegt hier ein Musterbeispiel jener Naturalisierung des Begriffs vor, die ich gerade als wesentliche Funktion des Mythos benannt habe. In einem ersten (ausschließlich linguistischen) System wäre die Kausalität im Wortsinn natürlich: Obst und Gemüse fallen im Preis, der Jahreszeit entsprechend. In einem zweiten (mythischen) System ist die Kausalität künstlich, falsch, doch

sie wird vom Lieferwagen der Natur gleichsam mittransportiert. Deshalb wird der Mythos als unschuldige Rede erlebt: nicht weil seine Absichten verborgen wären – wären sie es, könnten sie nicht wirksam sein –, sondern weil sie zur Natur geworden sind.

Was es dem Leser tatsächlich ermöglicht, den Mythos unschuldig zu konsumieren, ist eben, daß er in ihm kein semiologisches, sondern ein induktives System sieht. Wo nur eine Äquivalenz besteht, sieht er eine Art Kausalprozeß: Signifikant und Signifikat stehen seiner Ansicht nach in einem natürlichen Verhältnis. Man kann diese Verwechslung auch so ausdrücken: Jedes semiologische System ist ein System von Werten, doch der Mythenkonsument versteht die Bedeutung als ein System von Tatsachen. Der Mythos wird als Faktensystem gelesen, während er doch nur ein semiologisches System ist.

Der Mythos als entwendete Sprache

Worin liegt das Eigentümliche des Mythos? In der Transformation eines Sinns in eine Form. Anders gesagt, der Mythos ist stets Diebstahl an einer Sprache. Ich stehle den salutierenden Neger, das weiß-braune Chalet, die saisonale Preissenkung des Obsts, nicht um daraus Beispiele oder Symbole zu machen, sondern um mit ihrer Hilfe das Imperium, meine Vorliebe für baskische Gegenstände und die Regierung zu naturalisieren. Fällt demnach zwangsläufig jede erste Sprache dem Mythos zur Beute? Gibt es keinen Sinn, der der Bedrohung widerstehen könnte, von der Form gekapert zu werden? Tatsächlich ist nichts vor dem Mythos sicher; er kann sein sekundäres Schema von jedem beliebigen Sinn aus entwickeln, ja sogar – wie wir gesehen haben – von einem Sinnmangel aus. Aber die Sprachen [*langages*] leisten auf unterschiedliche Weise Widerstand.

Die Sprache im engeren Sinn [*langue*], die vom Mythos am häufigsten gestohlen wird, bietet ihm nur schwachen Widerstand. Sie enthält selbst schon gewisse mythische Neigungen, die Andeutung eines Apparats von Zeichen, die dazu dienen sollen, die Absicht, die hinter ihrer Verwendung steht, zu manifestieren: das, was man ihre *Expressivität* nennen könnte. Die Modi des Imperativs oder Konjunktivs beispielsweise sind die Form eines besonderen, vom Sinn unterschiedenen Signifikanten: Das Signifikat ist hier mein Wille oder meine Bitte. Manche Linguisten haben deshalb den Indikativ gegenüber dem Konjunktiv und dem Imperativ als Nullgrad oder Nullpunkt definiert. Nun ist im voll ausgebildeten Mythos der Sinn nie im Nullpunkt, und deshalb kann der Begriff ihn deformieren, naturalisieren. Wir müssen uns noch einmal daran erinnern, daß das Fehlen von Sinn keineswegs ein Nullpunkt ist, weshalb sich der Mythos seiner durchaus bemächtigen und ihm etwa die Bedeutung von Absurdität, Surrealismus und so weiter geben kann. Letztlich könnte nur der Nullpunkt dem Mythos widerstehen.

Die Sprache [*langue*] bietet sich dem Mythos auf andere Weise an. Nur sehr selten nötigt sie von vornherein zu einem vollen, undeformierbaren Begriff. Das liegt an der Abstraktheit ihres Begriffs: Der Begriff *Baum* ist vage, er ist offen für viele Zusammenhänge. Zwar verfügt die Sprache über einen ganzen Anpassungsapparat (*dieser Baum; der Baum, welcher usw.*), doch der endgültige Sinn bleibt immer von einem virtuellen Hof umgeben, in dem andere Sinnmöglichkeiten flotterien: Der Sinn ist fast immer *interpretierbar*. Man könnte sagen, daß die Sprache dem Mythos einen durchbrochenen Sinn anbietet. Der Mythos kann sich leicht einschleichen, kann sich in ihr aufblähen: Der Diebstahl geschieht als eine Art Kolonisierung (zum Beispiel: »Die Preissenkung eingeleitet«. Aber welche? Die jahreszeitlich bedingte oder die von der Regierung veranlaßte? Die Bedeutung macht sich

hier zum Parasiten des Artikels, der doch »bestimmter Artikel« heißt).

Wenn der Sinn zu massiv ist, als daß der Mythos in ihn eindringen könnte, kehrt er ihn um und entführt ihn als Ganzes. Genau das geschieht bei der mathematischen Sprache [*langage*]. An sich ist sie eine undeformierbare Sprache, die jede erdenkliche Vorsorge gegen *Interpretation* getroffen hat. In sie kann sich keine parasitäre Bedeutung einschleichen. Und gerade deshalb reißt sie der Mythos *en bloc* mit sich; er nimmt eine bestimmte mathematische Formel ($E = mc^2$) und macht aus diesem unveränderlichen Sinn den reinen Signifikanten der Mathematizität. Wie man sieht, raubt der Mythos hier einen Widerstand, eine Reinheit. Der Mythos kann alles erreichen, alles korrumpieren, sogar noch den Impuls, sich ihm zu verweigern, so daß die Objektsprache, je mehr sie anfangs widersteht, sich am Ende um so gründlicher prostituiert sieht. Was sich völlig sperrt, gibt sich in diesem Fall völlig preis: Einstein auf der einen Seite, *Paris-Match* auf der anderen. Man kann diesen Konflikt mit einem Bild der Endlichkeit illustrieren: Die mathematische Sprache ist eine *abgeschlossene* Sprache, die ihre Vollkommenheit gerade aus dieser Todesbereitschaft gewinnt; der Mythos hingegen ist eine Sprache, die nicht sterben will. Er entreißt dem Sinn, von dem er sich nährt, ein hinterhältiges, erbärmliches Weiterleben; er erweckt ihn für eine künstliche Gnadenfrist, in der er sich behaglich einrichtet; er macht den Sinn zur sprechenden Leiche.

Nun zu einer anderen Sprache, die, so gut sie kann, dem Mythos widersteht: unsere poetische Sprache. Die zeitgenössische Dichtung ist ein *regressives semiologisches System*.*

* Die klassische Poesie wäre hingegen ein hochgradig mythisches System, weil sie dem Sinn ein zusätzliches Signifikat auferlegt, nämlich die *Regelkonformität*. Der Wert eines Alexandriners zum Beispiel liegt darin, daß er zugleich Sinn eines Diskurses und Signifikant eines neuen Ganzen ist,

Während der Mythos auf eine Ultra-Bedeutung abzielt, auf die Erweiterung eines primären Systems, strebt die Dichtung vielmehr danach, eine Infra-Bedeutung wiederzufinden, einen präsemiologischen Zustand der Sprache; kurz, sie bemüht sich, das Zeichen in Sinn zurückzuverwandeln. Tendenziell wäre es ihr Ideal, nicht zum Sinn der Wörter, sondern zum Sinn der Dinge selbst zu gelangen.* Deshalb verwirrt sie die Sprache, steigert die Abstraktion des Begriffs und die Arbitrarität des Zeichens, so sehr sie es vermag, und lockert die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat bis zur Grenze des Möglichen. Die »flottierende« Struktur des Begriffs wird hier bis zum Äußersten ausgenutzt. Im Gegensatz zur Prosa versucht das poetische Zeichen das gesamte Potential des Signifikats zu vergegenwärtigen in der Hoffnung, am Ende zu einer Art transzendenter Eigenschaft der Sache zu gelangen, zu ihrem natürlichen (und nicht menschlichen) Sinn. Daher der essentialistische Ehrgeiz der Dichtung, die Überzeugung, daß nur sie *die Sache selbst* erfäßt, gerade insofern sie eine Antisprache sein will. Insgesamt sind die Dichter von allen Sprachverwendern die am wenigsten formalistischen, da sie als einzige glauben, der Sinn der Wörter sei bloß eine Form, mit der sie sich – als Realisten – nicht begnügen könnten. Deshalb versteht sich unsere moderne Poesie stets als Mord an der Sprache, als eine Art räumliches, sinnliches Analo-

nämlich seiner poetischen Bedeutung. Ob und inwieweit die Dichtung gelungen ist, hängt vom Grad der scheinbaren Verschmelzung der beiden Systeme ab. Wie man sieht, geht es keineswegs um eine Harmonie zwischen Inhalt und Form, sondern um das *elegante* Aufgehen einer Form in einer anderen. Unter *Eleganz* verstehe ich die sparsamste Verwendung der Mittel. Aufgrund eines jahrhundertelangen falschen Sprachgebrauchs verwechselt die Kritik *Sinn* und *Inhalt*. Die Sprache ist immer nur ein System von Formen; der Sinn ist eine Form.

* Man begegnet hier dem *Sinn*, so wie ihn Sartre versteht, als natürliche Eigenschaft der Dinge außerhalb eines semiologischen Systems. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, übersetzt von Ursula Dörrenbächer, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 476.

gon zum Schweigen. Die Poesie verhält sich spiegelbildlich zum Mythos: Der Mythos ist ein semiologisches System, das vorgibt, über sich selbst hinaus in ein System von Tatsachen überzugehen; die Poesie ist ein semiologisches System, das vorgibt, sich in ein System von Essenzen zurückzuziehen.

Doch wie bei der mathematischen Sprache ist es auch hier gerade der Widerstand, der die Poesie zur idealen Beute des Mythos werden läßt. Die vermeintliche Unordnung der Zeichen, das poetische Antlitz einer essentiellen Ordnung, wird vom Mythos gekapert und in einen leeren Signifikanten verwandelt, der dazu dient, die Dichtung *zu bedeuten*. Das erklärt den *unwahrscheinlichen* Charakter der modernen Poesie: Indem sie den Mythos wütend zurückweist, liefert sie sich ihm mit gebundenen Händen und Füßen aus. Dagegen stellte die *Regel* der klassischen Poesie einen bereitwillig akzeptierten Mythos dar, dessen augenscheinliche Willkür eine gewisse Vollkommenheit schuf, da das Gleichgewicht eines semiologischen Systems von der Arbitrarität seiner Zeichen abhängt.

Die bereitwillige Einordnung in den Mythos kann übrigens als Definition unserer gesamten traditionellen Literatur gelten. Normativ betrachtet, ist diese Literatur ein ausgesprochen mythisches System: Es gibt einen *Sinn*, den des Diskurses; es gibt einen Signifikanten, nämlich ebendiesen Diskurs als Form oder Schreibweise; es gibt ein Signifikat, nämlich den Begriff von Literatur; und es gibt eine Bedeutung, die der literarische Diskurs ist. Ich habe dieses Problem in *Am Nullpunkt der Literatur*⁷ behandelt, in einem Buch, das letztlich nur eine Mythologie der literarischen Sprache war. Ich habe die Schreibweise dort als den Signifikanten des literarischen Mythos definiert, das heißt als eine bereits sinnerfüllte Form, die vom Begriff der Literatur eine neue Bedeutung erhält.* Ich

* Der *Stil*, zumindest so wie ich ihn definiert habe, ist keine Form; er fällt nicht unter die semiologische Analyse der Literatur. Tatsächlich ist der Stil

habe dort gezeigt, daß vor etwa hundert Jahren die Geschichte durch eine Veränderung im Bewußtsein des Schriftstellers eine moralische Krise der literarischen Sprache hervorgerufen hat: Die Schreibweise erwies sich als Signifikant, die Literatur als Bedeutung; die Schriftsteller verwarfen die falsche Natur der traditionellen literarischen Sprache und gingen abrupt zu einer antinaturalistischen Sprache über. Die Subversion der Schreibweise war der radikale Akt, mit dem eine Reihe von Schriftstellern versuchte, den Status der Literatur als mythisches System zu leugnen. Jede dieser Revolten war ein Mord an der Literatur als Bedeutung; alle forderten die Zurückführung des literarischen Diskurses auf ein einfaches semiologisches System oder sogar, im Falle der Poesie, auf ein präsemiologisches System. Das war eine ungeheure Aufgabe, die radikale Verhaltensweisen erforderte; wie man weiß, wollten einige den Diskurs schlicht und einfach untergehen lassen, denn als einzige Waffe gegen die überlegene Macht des Mythos, seine Rekurrenz, erwies sich, im wörtlichen oder übertragenen Sinne, das Schweigen.

Es scheint also außerordentlich schwierig, den Mythos von innen her abzubauen, denn gerade die Bewegung, mit der man sich von ihm lösen will, fällt selbst dem Mythos zum Opfer. Letztlich kann der Mythos immer den Widerstand gegen ihn bedeuten. Nun ist die beste Waffe gegen den Mythos vielleicht die, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt, einen *künstlichen Mythos* zu schaffen; und dieser neu geschaffene My-

eine Substanz, die unaufhörlich von Formalisierung bedroht ist: Zunächst kann er sehr leicht zu einer Schreibweise verkommen; es gibt eine Malrauxsche Schreibweise, sogar bei Malraux selbst. Zudem kann der Stil sehr leicht zu einer besonderen Sprache [*langage*] werden: derjenigen, die der Schriftsteller für *sich selbst und nur für sich* verwendet; der Stil ist dann eine Art solipsistischer Mythos, die Sprache [*langue*], in der der Schriftsteller *sich* spricht. Man begreift, daß bei diesem Grad der Verhärtung der Stil nach einer Entzifferung, nach einer Tiefenkritik verlangt. Die Arbeiten von J. P. Richard sind ein Beispiel dieser notwendigen Kritik der Stile.

thos wäre in der Tat eine Mythologie. Da der Mythos Sprache stiehlt, warum nicht den Mythos stehlen? Dafür würde es genügen, ihn selbst zum Ausgangspunkt einer dritten semio-logischen Kette zu machen, seine Bedeutung als den ersten Term eines zweiten Mythos zu setzen. Die Literatur liefert einige berühmte Beispiele für solche künstlichen Mythologien; ich nenne hier nur Flauberts *Bouvard und Pécuchet*. Man könnte das Buch als Experimentalmythos bezeichnen; als Mythos zweiten Grades. Bouvard und sein Freund Pécuchet repräsentieren eine bestimmte Bourgeoisie (übrigens im Konflikt mit anderen bürgerlichen Schichten): Ihre Diskurse bilden *bereits* eine mythische Rede; deren Sprache [*langue*] ergibt schon einen Sinn, doch dieser Sinn ist die leere, gleichsam technisch ungesättigte Form eines begrifflichen Signifikats. Aus dieser Begegnung von Sinn und Form ergibt sich in diesem ersten mythischen System eine Bedeutung, nämlich die Rhetorik Bouvards und Pécuchets. An dieser Stelle (ich zerlege den Vorgang hier künstlich zum Zweck der Analyse) greift nun Flaubert ein: Dieses erste mythische System, das schon ein zweites semiologisches System ist, überlagert er mit einer dritten Kette, deren erstes Glied die Bedeutung oder der abschließende Term des ersten Mythos ist. Die Rhetorik, Bouvards und Pécuchets wird zur Form des neuen Systems; den Begriff erzeugt hier Flaubert selbst, und zwar durch seinen Blick auf den Mythos, den Bouvard und Pécuchet sich konstruiert hatten: die konstitutive Vergeblichkeit ihrer Bemühungen, ihre Unfähigkeit, Erfüllung zu finden, der panische Wechsel zwischen ihren Lernversuchen, all das, was ich gern (aber ich höre schon Donnerrollen am Horizont) als Bouvard-und-Pécuchetität bezeichnen würde. Was die letzte Bedeutung angeht, so ist sie für uns das Werk, eben *Bouvard und Pécuchet*. Die Macht des zweiten Mythos liegt darin, den ersten als betrachtete Naivität zu begründen. Flaubert hat sich die Mühe einer wahrhaft archäologischen Restauration einer

mythischen Rede gemacht; er ist der Viollet-le-Duc⁸ einer bestimmten bürgerlichen Ideologie. Weniger naiv jedoch als Viollet-le-Duc hat er seine Rekonstruktion mit zusätzlichen Ornamenten versehen, die sie entmystifizieren. Diese Ornamente (die Form des zweiten Mythos) sind konjunktivischer Art. Es besteht eine semiologische Entsprechung zwischen der konjunktivischen Wiedergabe der Diskurse Bouvards und Pécuchets und ihrer Erfolglosigkeit.*

Das Verdienst Flauberts (und aller künstlichen Mythologien; im Werk Sartres gibt es sehr bemerkenswerte) liegt darin, dem Problem des Realismus eine klar und deutlich semiologische Lösung gewiesen zu haben. Das ist gewiß ein unvollkommenes Verdienst, denn die Ideologie Flauberts, für den der Bourgeois nur eine ästhetische Abscheulichkeit war, hat nichts Realistisches. Doch zumindest hat er die Hauptsünde in der Literatur vermieden, die darin besteht, das ideologische Reale und das semiologische Reale miteinander zu verwechseln. Als Ideologie ist der literarische Realismus keineswegs daran gebunden, welche Sprache [*langue*] der Schriftsteller spricht. Die Sprache ist eine Form, und als solche kann sie weder realistisch noch irrealistisch sein. Sie kann nur mythisch sein oder nicht – oder auch, wie in *Bouvard und Pécuchet*, antimythisch. Nun besteht leider keine Antipathie zwischen Realismus und Mythos. Man weiß, wie oft unsere »realistische« Literatur mythisch ist (und wäre es nur als plumper Mythos des Realismus) und wie sehr unsere »nichtrealistische« Literatur zumindest das Verdienst hat, es möglichst wenig zu sein. Klug wäre es natürlich, den Realismus des Schriftstellers als ein wesentlich ideologisches Problem zu definieren. Gewiß nicht deshalb, weil es keine Verantwortlichkeit der Form gegenüber dem Realen gäbe; doch

* Im Konjunktiv, weil das Lateinische diesen Modus für den »indirekten Stil« oder die »indirekte Rede« benutzte – ein bewundernswertes Mittel der Entmystifizierung.

diese Verantwortlichkeit läßt sich nur in semiologischen Termini messen. Eine Form läßt sich nur als Bedeutung beurteilen (denn Formen werden beurteilt), nicht als Ausdruck. Die Sprache des Schriftstellers hat nicht die Aufgabe, das Reale *darzustellen*, sondern es zu bedeuten. Das müßte die Kritik dazu nötigen, zwei streng voneinander unterschiedene Methoden zu verwenden: Man muß den Realismus des Schriftstellers entweder als ideologische Substanz behandeln (zum Beispiel: die marxistischen Themen im Werk Brechts) oder als semiologischen Wert (die Objekte, der Schauspieler, die Musik, die Farben in der Brechtschen Dramaturgie). Ideal wäre es natürlich, diese beiden Arten der Kritik miteinander zu verbinden; freilich werden sie ständig verwechselt: Die Ideologie hat ihre Methoden, die Semiologie jedoch andere.

Die Bourgeoisie als anonyme Gesellschaft⁹

Der Mythos hat an der Geschichte in zwei Punkten teil: durch seine Form, die nur relativ motiviert ist, und durch seinen Begriff, der von Natur aus geschichtlich ist. Denkbar wäre also eine diachronische Untersuchung der Mythen, sei es, daß man einen Rückblick auf sie wirft (und das hieße, eine historische Mythologie zu begründen), sei es, daß man bestimmten Mythen von gestern bis zu ihrer heutigen Gestalt folgt (und das hieße, eine vorausblickende Geschichtsschreibung zu betreiben). Wenn ich mich hier auf eine synchronische Skizze zeitgenössischer Mythen beschränke, dann aus einem objektiven Grund: Unsere Gesellschaft ist der bevorzugte Bereich mythischer Bedeutungen. Wir müssen jetzt sagen, warum.

Welches auch die Geschicke, Kompromisse, Zugeständnisse und politischen Abenteuer, welches auch die technischen, ökonomischen oder gar sozialen Veränderungen sein mögen, die uns die Geschichte gebracht hat – noch immer ist unsere

Gesellschaft eine bürgerliche Gesellschaft. Ich verkenne nicht, daß seit 1789 in Frankreich mehrere Typen von Bourgeoisie einander an der Macht abgelöst haben, doch die grundsätzlichen Statuten sind geblieben, nämlich eine bestimmte Eigentumsverfassung, eine bestimmte politische Ordnung, eine bestimmte Ideologie. Nun zeigt sich in der Benennung dieser Herrschaft ein bemerkenswertes Phänomen: Als ökonomisches Faktum ist die Bourgeoisie ohne Schwierigkeit zu *benennen*; der Kapitalismus bekennt sich als solcher.* Als politisches Faktum ist sie schlecht erkennbar; es gibt keine »bürgerlichen« Parteien im Parlament. Als ideologisches Faktum verschwindet sie völlig. Beim Übergang vom Realen zu seiner Repräsentation, vom ökonomisch handelnden zum geistigen Menschen hat die Bourgeoisie ihren Namen ausgelöscht: Sie setzt sich mit den Tatsachen ins Benehmen, findet sich aber nicht mit den Werten ab; sie vollzieht eine regelrechte *Ent-nennung* ihrer Stellung. Die Bourgeoisie definiert sich als *die soziale Klasse, die nicht genannt werden will*. »Bourgeois«, »Kleinbürger«, »Kapitalismus«**, »Proletariat«*** sind Orte eines beständigen Bedeutungsschwunds: Der Sinn blutet so lange aus, bis der Name nutzlos wird.

Dieses Phänomen der Ent-nennung ist so wichtig, daß wir es etwas genauer betrachten müssen. Politisch verläuft der Schwund des Namens Bourgeoisie über die Idee der *Nation*. Das war seinerzeit eine fortschrittliche Idee, die dazu diente,

* »Der Kapitalismus ist dazu verurteilt, den Arbeiter reich zu machen«, lesen wir in *Paris-Match*.

** Das Wort »Kapitalismus« ist ökonomisch durchaus nicht tabu, wohl aber ideologisch: In das Vokabular bürgerlicher Vorstellungen könnte es nicht eingehen. Allenfalls im Ägypten eines Faruk ist es möglich, daß ein Angeklagter von einem Gericht ausdrücklich wegen »antikapitalistischer Umtriebe« verurteilt wird.

*** Die Bourgeoisie benutzt niemals das Wort »Proletariat«, das als linker Mythos gilt; höchstens wenn sie sich einbilden möchte, das Proletariat sei von der Kommunistischen Partei auf Abwege geführt worden.

die Aristokratie auszuschalten. Heute löst sich die Bourgeoisie in der Nation auf; allenfalls behält sie sich vor, diejenigen Elemente daraus zu verstoßen, die sie als fremdartig definiert (die Kommunisten). Dieser gezielte Synkretismus erlaubt es der Bourgeoisie, numerische Unterstützung bei ihren zeitweiligen Verbündeten zu gewinnen, all den Zwischenklassen, die deshalb »amorph« bleiben. Trotz seines langen Gebrauchs hat das Wort *Nation* keine tiefe Entpolitisierung erfahren; das politische Substrat ist da, liegt greifbar nahe, und der kleinste Umstand genügt, um es plötzlich wieder sichtbar zu machen: Im Parlament gibt es »nationale« Parteien, und der Synkretismus der Benennungen bringt ans Licht, was er verbergen wollte: einen wesentlichen Unterschied. Wie man sieht, postuliert schon das politische Vokabular der Bourgeoisie die Existenz eines Allgemeinen. Für sie ist Politik bereits eine Repräsentation, ein Stück Ideologie.

Wie universalistisch sich ihr Vokabular auch immer geben mag, politisch stößt die Bourgeoisie zuletzt auf einen widerständigen Kern, nämlich – *per definitionem* – die revolutionäre Partei. Doch ihren Gehalt kann die Partei nur im Politischen haben. In der bürgerlichen Gesellschaft gibt es weder proletarische Kultur oder Moral noch proletarische Kunst. Ideologisch muß alles, was nicht bürgerlich ist, bei der Bourgeoisie *borgen*. Die bürgerliche Ideologie kann demnach den gesamten Raum ausfüllen und dabei gefahrlos ihren Namen verlieren; niemand wird ihn ihr hier wieder anhängen. Ohne auf Widerstand zu treffen, kann sie das bürgerliche Theater, die bürgerliche Kunst, den bürgerlichen Menschen analog zum zeitlosen Theater, zur ewigen Kunst, zum Menschen an sich machen. Mit einem Wort, sie kann sich ungebremst entnennen, wenn es nur noch eine einzige menschliche Natur gibt. Der Name Bourgeoisie geht dabei völlig unter.

Gewiß, es gibt Revolten gegen die bürgerliche Ideologie. Sie sind das, was man gewöhnlich Avantgarde nennt. Aber

diese Revolten sind sozial begrenzt, sie lassen sich wieder vereinnahmen. Zunächst, weil sie nur von einem Teil der Bourgeoisie ausgehen, von einer kleinen Gruppe von Künstlern, von Intellektuellen, die kein anderes Publikum haben als die Klasse, gegen die sie protestieren und von deren Geld sie abhängig sind, um sich auszudrücken. Zweitens lassen sich diese Revolten stets von einer strikten Unterscheidung zwischen dem ethischen und dem politischen Bourgeois leiten: Was die Avantgarde in Frage stellt, das ist der Bourgeois in der Kunst, in der Moral; was sie angreift, ist – wie in den schönsten Zeiten der Romantik – der Krämer, der Philister. Aber ein politischer Protest findet nicht statt, überhaupt nicht.* Was die Avantgarde an der Bourgeoisie nicht erträgt, ist ihre Sprache, nicht ihre Stellung. Nicht daß sie diese Stellung unbedingt schätzte, doch sie klammert sie ein. Wie heftig ihre Provokation auch sei – ihre Teilnahme gilt letztlich dem Menschen in seiner Verlassenheit, nicht dem entfremdeten Menschen. Und der verlassene Mensch ist dann der Ewige Mensch.**

Diese Anonymität der Bourgeoisie wird noch undurchdringlicher, wenn man von der bürgerlichen Kultur im engeren Sinne zu ihren verbreiteteren, populärerem, praktischeren Formen übergeht, zu dem, was man öffentliche Philosophie nennen könnte, auf der die moralischen Regeln des Alltags beruhen, die zivilen Zeremonien, die profanen Riten, kurz: die ungeschriebenen Normen für die menschlichen Bezie-

* Es fällt auf, daß die ethischen (oder ästhetischen) Gegner der Bourgeoisie deren politischen Interessen meistens gleichgültig, wenn nicht gar wohlwollend gegenüberstehen. Umgekehrt unterlassen es die politischen Gegner der Bourgeoisie, deren geistige Vorstellungen gründlich zu verurteilen, ja, sie teilen sie oft sogar. Diese Lücke in der Angriffslinie nützt der Bourgeoisie, erlaubt es ihr, ihren Namen zu verschleiern. Doch nur als Synthese ihrer Interessen und ihrer Vorstellungen läßt sich die Bourgeoisie verstehen.

** Es mag auch »unordentliche« Figuren des verlassenem Menschen geben (Ionesco zum Beispiel). Das ändert nichts an der Festigkeit der Essenzen.

hungen in der bürgerlichen Gesellschaft. Es wäre illusorisch, die herrschende Kultur auf ihren innovatorischen Kern zu beschränken: Es gibt auch eine bürgerliche Kultur des reinen Konsums. Ganz Frankreich ist in diese anonyme Ideologie eingetaucht: Unsere Presse, unser Film, unser Theater, unsere Gebrauchsliteratur, unsere Zeremonien, unsere Justiz, unsere Diplomatie, unsere Unterhaltungen, das Wetter, das Verbrechen, über das wir urteilen, die Hochzeit, die uns bewegt, die Küche, von der wir träumen, die Kleidung, die wir tragen, alles in unserem Alltagsleben ist davon abhängig, wie die Bourgeoisie die Beziehungen zwischen dem Menschen und der Welt *sich vorstellt* und *uns darstellt*. Diese »normalisierten« Formen erregen desto weniger Aufmerksamkeit, je weiter sie verbreitet sind, und leicht verliert sich ihre Herkunft im ungewissen. Sie genießen eine Zwischenstellung: Weder sind sie unmittelbar politisch noch unmittelbar ideologisch, friedlich leben sie zwischen den Aktionen der politisch Engagierten und den Streitigkeiten der Intellektuellen; von den einen wie von den andern mehr oder weniger unbeachtet, schwimmen sie in der ungeheuren Masse des Undifferenzierten, Unbedeutenden, kurz: des Natürlichen. Und trotzdem ist es gerade ihre Ethik, mit der die Bourgeoisie Frankreich durchtränkt. Überall in der Nation praktiziert, werden die bürgerlichen Normen als die selbstverständlichen Gesetze einer natürlichen Ordnung erlebt. Je weiter die bürgerliche Klasse ihre Vorstellungen verbreitet, desto natürlicher werden sie. Die bürgerliche Faktizität versinkt in einer ungeschiedenen Welt, deren einziger Bewohner der Ewige Mensch ist – weder Proletarier noch Bourgeois.

Am sichersten kann die bürgerliche Ideologie ihren Namen also verlieren, indem sie in die Zwischenklassen einsickert. Die kleinbürgerlichen Normen sind Überbleibsel der bürgerlichen Kultur, herabgesunkene, verarmte, kommerzialisierte bürgerliche Wahrheiten, ein bißchen veraltet, man könnte

auch sagen: aus der Mode. Das politische Bündnis von Bürgertum und Kleinbürgertum entscheidet seit mehr als einem Jahrhundert über die Geschichte Frankreichs; selten ist es zerbrochen, und wenn, dann jedesmal ohne Zukunft (1848, 1871, 1936). Dieses Bündnis wird mit der Zeit immer enger, es wird nach und nach zur Symbiose. Zwar kann es zu flüchtigem Erwachen kommen, doch die gemeinsame Ideologie wird nicht mehr in Frage gestellt. Ein »natürlicher« Einheitsbrei überzieht alle »nationalen« Vorstellungen: Die große bürgerliche Hochzeit, hervorgegangen aus einem Klassenritus (der Vorführung und Vernutzung von Reichtümern), braucht mit dem ökonomischen Status des Kleinbürgertums nicht das geringste zu tun zu haben; doch durch Presse, Wochenschau und Literatur wird sie allmählich zur Norm – nicht zur gelebten, aber doch erträumten Norm – des kleinbürgerlichen Paares. Unablässig zieht die Bourgeoisie große Menschengruppen in ihre Ideologie, die gar nicht ihre Stellung haben und diese Ideologie nur im Imaginären ausleben können, das heißt in einer Erstarrung und Verarmung des Bewußtseins.* Indem die Bourgeoisie ihre Vorstellungen über einen ganzen Katalog kollektiver Bilder zum kleinbürgerlichen Gebrauch verbreitet, bestärkt sie die illusorische Ungeschiedenheit der sozialen Klassen. Sobald eine Stenotypistin mit fünfundzwanzigtausend Francs¹⁰ im Monat sich in der großen bürgerlichen Hochzeit *wiedererkennt*, hat die bürgerliche Entnennung ihre volle Wirkung erreicht.

Der Wegfall des Namens Bourgeoisie ist also kein illusorisches, nebensächliches, beiläufiges, natürliches oder unbedeutendes Phänomen, sondern die bürgerliche Ideologie selbst, die Bewegung, mit der die Bourgeoisie die Wirklichkeit der

* Die Weckung eines kollektiven Imaginären ist immer ein unmenschliches Unternehmen, nicht nur weil der Traum das Leben zum Schicksal essentialisiert, sondern auch weil dieser Traum arm ist und einen Mangel stabilisiert.

Welt in ein Bild der Welt, die Geschichte in Natur verwandelt. Das Bemerkenswerte an diesem Bild ist nun, daß es umgekehrt ist, auf dem Kopf steht.* Die Stellung der Bourgeoisie ist eine besondere, historische; der Mensch, den sie darstellt, ist universal, ewig. Die bürgerliche Klasse hat ihre Macht auf technischen und wissenschaftlichen Fortschritten errichtet, auf einer schrankenlosen Transformation der Natur; die bürgerliche Ideologie stellt eine unveränderliche Natur wieder her. Die frühen bürgerlichen Philosophen tränkten die Welt mit Bedeutungen, unterwarfen alle Dinge einer Rationalität und erklärten, die Dinge seien für den Menschen bestimmt; die bürgerliche Ideologie ist szientistisch oder intuitiv, sie konstatiert Fakten oder sieht Werte, lehnt aber die Erklärung ab; die Ordnung der Welt soll sich selbst genügen oder unaussprechlich sein, aber niemals bedeuten. Der ursprüngliche Gedanke einer perfektionierbaren, beweglichen Welt bringt am Ende das Kehr Bild einer unbeweglichen Menschheit hervor, definiert durch eine unendlich wiederholte Gleichsetzung mit sich selbst. Mit einem Wort, in der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft bestimmt sich der Übergang vom Wirklichen zum Ideologischen als Übergang von einer *Antinatur* zur einer *Pseudonatur*.

Der Mythos ist eine entpolitisierte Rede

Und hier begegnen wir wieder dem Mythos. Die Semiologie hat uns gelehrt, daß der Mythos die Aufgabe hat, eine historische Intention in Natur, etwas Zufälliges als Ewiges zu be-

* »Wenn in der ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt erscheinen, so geht dies Phänomen ebenso sehr aus ihrem historischen Lebensprozeß hervor, wie die Umdrehung der Gegenstände auf der Netzhaut aus ihrem unmittelbar physischen.« Karl Marx, *Die deutsche Ideologie*, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke (MEW)*, Bd. 3, Berlin: Dietz 1969, S. 26.

gründen. Nichts anderes ist das Verfahren der bürgerlichen Ideologie. Wenn unsere Gesellschaft objektiv das bevorzugte Feld mythischer Bedeutungen ist, so deshalb, weil der Mythos – formal betrachtet – das geeignetste Mittel ist, jene ideologische Umkehrung zu vollziehen, die für sie bestimmend ist: Auf allen Ebenen der menschlichen Kommunikation bewirkt der Mythos die Verkehrung von *Antinatur* in *Pseudonatur*.

Was die Welt dem Mythos liefert, ist ein historisches Reales, das – wie weit es auch zurückreichen mag – definiert ist durch die Art und Weise, wie die Menschen es hervorgebracht oder gebraucht haben; und was der Mythos zurückgibt, ist ein natürliches Bild dieses Realen. Und wie sich die bürgerliche Ideologie durch das Wegfallen des Namens Bourgeoisie definiert, ist es der Verlust der Historizität der Dinge, der den Mythos ausmacht. Die Dinge verlieren in ihm die Erinnerung daran, daß sie hergestellt worden sind. Die Welt tritt in die Sprache als dialektisches Verhältnis von Tätigkeiten, von menschlichen Handlungen ein – und tritt als harmonisches Tableau von Wesenheiten aus dem Mythos wieder hervor. Ein Zaubertrick hat das Reale umgestülpt, hat es von Geschichte entleert und mit Natur gefüllt. Diese Natur hat den Dingen ihren menschlichen Sinn entzogen, so daß sie nur noch Bedeutungslosigkeit für den Menschen bedeuten. Die Aufgabe des Mythos besteht darin, das Reale zu leeren; er ist buchstäblich ein Entströmen, Ausbluten oder, wenn man lieber will, ein Verflüchtigen, kurz: eine fühlbare Abwesenheit.

Wir können die semiologische Definition des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft nunmehr ergänzen: *Der Mythos ist eine entpolitisierte Rede*. Das Wort *politisch* ist natürlich in einem tieferen Sinne als Ensemble der menschlichen Verhältnisse in ihrer realen gesellschaftlichen Struktur zu verstehen, insofern sie die Welt hervorzubringen vermögen. Vor allem muß man dem Präfix *ent-* einen aktiven Wert geben; es stellt hier eine operative Bewegung dar, es aktualisiert unaufhörlich

einen Verlust. So wird im Fall des Negersoldaten nicht etwa die französische Imperialität entfernt (ganz im Gegenteil, sie soll ja vergegenwärtigt werden), sondern die kontingente, historische, mit einem Wort: *gemachte* Eigenschaft des Kolonialismus. Der Mythos leugnet nicht die Dinge; seine Funktion ist es vielmehr, davon zu sprechen; er reinigt sie einfach, gibt ihnen ihre Unschuld zurück, gründet sie in Natur und ewiger Dauer, gibt ihnen die Klarheit nicht einer Erklärung, sondern einer Feststellung. Wenn ich die französische Imperialität *feststelle*, ohne sie zu erklären, so fehlt nicht viel, daß ich sie auch als natürlich und *selbstverständlich* empfinde, und ich bin beruhigt. Mit dem Übergang von der Geschichte zur Natur nimmt der Mythos eine Einsparung vor: Er beseitigt die Komplexität der menschlichen Handlungen, verleiht ihnen die Einfachheit der Wesenheiten, unterdrückt jede Dialektik, jeden Rückgang hinter das unmittelbar Sichtbare; er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, ausgebreitet in der Evidenz; er legt den Grund für eine glückliche Klarheit. Die Dinge tun so, als bedeuteten sie von ganz allein.*

Aber ist der Mythos immer eine entpolitisierte Rede? Anders gefragt, ist das Reale immer politisch? Genügt es, von einer Sache als etwas Natürlichem zu sprechen, damit sie mythisch wird? Man könnte mit Marx antworten, daß auch das natürlichste Objekt, wie schwach, wie flüchtig auch immer, eine politische Spur enthält, die mehr oder weniger eingeprägte Gegenwart der menschlichen Handlung, die es hervorgebracht, zurechtgemacht, verwendet, unterworfen oder verworfen hat.** Diese Spur kann sich in der Objektsprache,

* Dem Lustprinzip des Menschen bei Freud könnte man das Klarheitsprinzip der Menschheit im Mythos hinzufügen. Darin liegt die ganze Zweideutigkeit des Mythos: Seine Klarheit ist euphorisch.

** Siehe Marx und das Beispiel des Kirschbaums, in: *Die deutsche Ideologie*, a.a.O., S. 43.

die *die Dinge spricht*, ohne weiteres manifestieren, viel weniger jedoch in der Metasprache, die *von den Dingen spricht*. Nun ist der Mythos immer Metasprache: Die Entpolitisierung, die er vornimmt, vollzieht sich oft auf der Basis einer allgemeinen, bereits naturalisierten und entpolitisierten Metasprache, die dafür eingerichtet ist, die Dinge zu *besingen* und nicht zu *bewegen*. Es versteht sich von selbst, daß der Mythos zur Deformation seines Objekts viel weniger Aufwand betreiben muß, wenn es sich um einen Baum handelt, als wenn es um einen Sudanesen geht. In diesem Fall ist die politische Befrachtung des Objekts viel massiver, und es bedarf eines höheren Aufwands an künstlicher Natur, um sie zu verflüchtigen. Im ersten Fall ist sie dagegen leichter, abgeschwächt durch eine dicke, jahrhundertealte Schicht von Metasprache. Es gibt also starke Mythen und schwache Mythen. Bei den einen ist das politische Quantum unmittelbar spürbar, und die Entpolitisierung verläuft schlagartig. Bei den anderen ist die politische Qualität des Objekts *ausgeblichen* wie eine Farbe, doch ein nichtiger Anlaß kann sie plötzlich wieder intensivieren: Was wäre *natürlicher* als das Meer? Und was »politischer« als das von den Regisseuren des *Verlorenen Kontinents* besungene Meer?*

Tatsächlich bildet die Metasprache für den Mythos eine Art Speicher. Das Verhältnis der Menschen zum Mythos ist keines der Wahrheit, sondern eines der Benutzung: Sie entpolitisieren je nach ihren Bedürfnissen. Es gibt mythische Objekte, die eine Zeitlang im Schlummer gelassen werden; solange sind sie nur vage mythische Schemata, deren politische Fracht beinahe gleichgültig erscheint. Aber das ist nur eine Frage der Gelegenheit, kein struktureller Unterschied. Unser Beispiel aus der lateinischen Grammatik ist ein solcher Fall. Man muß beachten, daß die mythische Rede hier auf eine seit langem schon transformierte Materie einwirkt: Der Satz Äsops ge-

* Siehe oben, S. 212-215.

hört zur Literatur, er ist von Anfang an mythifiziert (also unschuldig gemacht) durch die Fiktion. Doch man braucht den Ausgangsterm der Kette nur für einen Augenblick wieder in die Objektsprache zurückzusetzen, um zu ermessen, wie sehr sich das Reale unter der Einwirkung des Mythos verflüchtigt: Man stelle sich die Gefühle einer *wirklichen* Tiergesellschaft vor, die sich in ein grammatisches Beispiel, in ein attribuiertes Prädikatsnomen verwandelt sieht! Um die politische Befruchtung eines Objekts und die ihr entsprechende mythische Leere ermessen zu können, darf man es nie unter dem Blickwinkel der Bedeutung, sondern muß es aus der Sicht des Signifikanten betrachten, das heißt aus der der entwendeten Sache; und innerhalb des Signifikanten aus der Sicht der Objektsprache, das heißt des Sinns. Würde man einen *wirklichen* Löwen befragen, so würde er seine Existenz als grammatisches Beispiel gewiß als *erheblich* entpolitiserten Zustand beurteilen, und er würde als völlig *politisch* eine Rechtsprechung betrachten, die ihm das Anrecht auf eine Beute zuspricht, weil er der Stärkste ist; zumindest wenn wir es mit einem bürgerlichen Löwen zu tun hätten, der es gewiß nicht unterließe, seine Kraft zu mythifizieren, indem er ihr die Form einer Pflicht gibt.

Man sieht, daß das Fehlen der politischen Bedeutung des Mythos in diesem Falle von seiner Situation abhängt. Der Mythos ist, wie wir wissen, ein Wert: Man braucht nur seine Randbedingungen abzuändern, das allgemeine (und zerbrechliche) System, in das er eingebettet ist, um seine Reichweite genauestens zu regulieren. Das Feld des Mythos ist hier auf das der Quinta eines französischen Gymnasiums beschränkt. Doch ich nehme an, daß ein Kind, das sich von der Geschichte des Löwen, der Färse und der Kuh *fesseln* läßt und sich in seinem Phantasieleben in die Wirklichkeit dieser Tiere versetzt, das Verschwinden dieses Löwen und seine Verwandlung in ein Prädikatsnomen mit viel weniger Gelassenheit

sähe als wir. Tatsächlich halten wir diesen Mythos nicht für politisch bedeutungshaltig, weil er ganz einfach nicht für uns bestimmt ist.

Der linke Mythos

Wenn der Mythos eine entpolitisierte Rede ist, gibt es zumindest eine Rede, die sich dem Mythos entgegenstellt, nämlich diejenige, die politisch bleibt. Wir müssen hier auf die Unterscheidung zwischen Objektsprache und Metasprache zurückkommen. Wenn ich Holzfäller bin und auf den Baum zu sprechen komme, den ich fälle, dann spreche ich *den Baum* – in welcher grammatischen Form auch immer –, ich spreche nicht *über* den Baum. Das heißt, daß meine Sprache operativ ist, mit ihrem Objekt transitiv verbunden: Zwischen dem Baum und mir gibt es nichts als meine Arbeit, das heißt eine Handlung. Es ist eine politische Sprache; sie präsentiert mir die Natur nur, insoweit ich sie verändere. Es ist eine Sprache, mit der ich handelnd auf das Objekt *einwirke*; der Baum ist für mich kein Bild, sondern einfach der Sinn meiner Handlung. Wenn ich jedoch kein Holzfäller bin, kann ich *den Baum* nicht mehr sprechen, ich kann nur noch *von ihm, über ihn* sprechen. Meine Sprache ist nicht mehr das Instrument eines behandelten Baumes; vielmehr wird der besungene Baum zum Instrument meiner Sprache. Ich stehe zu dem Baum nur noch in einem intransitiven Verhältnis; der Baum ist nicht mehr der Sinn des Realen als menschliche Handlung, sondern ein *verfügbares Bild*. Gegenüber der realen Sprache des Holzfällers schaffe ich eine zweite Sprache, eine Metasprache, in der ich nicht die Dinge, sondern ihre Namen behandle und die sich zu der ersten Sprache verhält wie die Gebärde zur Tat. Diese zweite Sprache ist nicht ganz und gar mythisch, doch sie ist der Ort, an dem sich der Mythos festsetzt, denn der Mythos

kann nur auf Objekte einwirken, die bereits die Vermittlung durch eine erste Sprache erfahren haben.

Es gibt also eine Sprache, die nicht mythisch ist, die Sprache des produktiven Menschen. Überall, wo der Mensch spricht, um das Reale zu verändern, und nicht, um es als Bild zu bewahren, überall, wo er seine Sprache mit der Herstellung der Dinge verbindet, wird die Metasprache auf eine Objektsprache zurückverwiesen, und der Mythos ist unmöglich. Das ist der Grund, weshalb eine wirklich revolutionäre Sprache keine mythische Sprache sein kann. Die Revolution ist ein kathartischer Akt, der die politische Befrachtung der Welt ans Licht bringen soll. Sie *macht* die Welt, und ihre Sprache, ihre gesamte Sprache, geht funktional in diesem Machen auf. Weil sie eine *volle* Rede hervorbringt – das heißt eine von Anfang bis Ende politische und nicht eine, die wie der Mythos als politische beginnt und als natürliche endet –, schließt die Revolution den Mythos aus. So wie die bürgerliche Ent-nennung zugleich die bürgerliche Ideologie und den Mythos definiert, so setzt die revolutionäre Benennung die Revolution mit der Beseitigung des Mythos gleich. Die Bourgeoisie verhüllt sich als Bourgeoisie und erzeugt dadurch den Mythos; die Revolution zeigt sich offen als Revolution und schafft dadurch den Mythos ab.

Ich bin gefragt worden, ob es »linke« Mythen gibt. Natürlich, insoweit die Linke nicht die Revolution ist. Der linke Mythos taucht genau in dem Moment auf, in dem die Revolution sich in die »Linke« verwandelt, das heißt bereit ist, sich zu verhüllen, ihren Namen zu verschleiern, eine unschuldige Metasprache hervorzubringen und sich in »Natur« zu deformieren. Ob diese Ent-nennung der Revolution taktisch ist oder nicht, darüber zu diskutieren ist hier nicht der rechte Ort. Auf jeden Fall wird sie früher oder später als ein Vorgehen empfunden, das der Revolution zuwiderläuft, und deshalb ist das Kriterium, an dem die Geschichte der Revolution ihre »Abweichungen«

bemißt, immer mehr oder weniger ihr Verhältnis zum Mythos. Zum Beispiel hat eines Tages der Sozialismus selbst den Stalinischen Mythos definiert. Jahrelang wies Stalin als gesprochenes Objekt die konstitutiven Merkmale mythischer Rede im Reinzustand auf: Es gab einen Sinn, nämlich den realen, historischen Stalin; einen Signifikanten, nämlich die rituelle Berufung auf Stalin, die *Unvermeidlichkeit* der natürlichen Epitheta, mit denen man seinen Namen umgab; ein Signifikat, nämlich die Intention, Orthodoxie, Disziplin, Einheit zu wahren, die von den kommunistischen Parteien jeweils einer bestimmten Situation *angepaßt* wurde; und schließlich eine Bedeutung, nämlich den sakralisierten Stalin, dessen geschichtliche Bestimmungen in der Natur begründet und unter der Bezeichnung Genie, das heißt eines Irrationalen und Unausdrückbaren, zu etwas Erhabenem wurden: Die Entpolitisierung ist hier unübersehbar, sie verrät den voll entfalteten Mythos.*

Ja, den Mythos gibt es auch links, doch hat er ganz und gar nicht die gleichen Eigenschaften wie der bürgerliche Mythos. *Der linke Mythos ist unwesentlich.* Zunächst einmal erfaßt er nur wenige Gegenstände; es sind nur ein paar politische Begriffe, sofern er nicht selbst auf das ganze Arsenal bürgerlicher Mythen zurückgreift. Niemals erreicht der linke Mythos das riesige Feld der menschlichen Beziehungen, den weiten Bereich der »un-bedeutenden« Ideologie. Das Alltagsleben ist ihm unzugänglich; es gibt in der bürgerlichen Gesellschaft keinen »linken« Mythos, der die Hochzeit, die Küche, das Haus, das Theater, die Justiz, die Moral usw. beträfe. Zudem tritt er nur gelegentlich auf; seine Verwendung ist nicht Teil einer Strategie, wie der bürgerliche Mythos, allenfalls einer

* Es ist bemerkenswert, daß der Chruschtschowismus sich nicht als politische Veränderung dargestellt hat, sondern im wesentlichen nur als *Auswechselln der Sprache*. Im übrigen ein unvollständiges Auswechselln, denn Chruschtschow hat Stalin entwertet, doch nicht erklärt: Er hat ihn nicht re-politisiert.

Taktik oder schlimmstenfalls einer Abweichung; wenn er entsteht, folgt er einer Bequemlichkeit, keiner Notwendigkeit.

Schließlich und vor allem ist er ein armer, seinem Wesen nach armer Mythos. Er versteht es nicht, zu wuchern; wird er auf Kommando und für eine begrenzte Frist geschaffen, ist er wenig erfinderisch. Ihm fehlt eine wichtige Fähigkeit, nämlich die Geschwätzigkeit. Was er auch tut, er behält etwas Steifes und Wörtliches, den Beigeschmack eines Schlagworts; man nennt ihn ausdrücklich trocken. In der Tat, was wäre dürrer als der Mythos von Stalin? Keine Neuerung hier, nur eine ungeschickte Anpassung: Der Signifikant des Mythos (jene Form, deren unendlichen Reichtum wir vom bürgerlichen Mythos her kennen) wird überhaupt nicht variiert; er beschränkt sich auf eine Litanei.

Diese Unvollkommenheit, wenn ich so sagen darf, hängt mit der Natur der »Linken« zusammen: Wie unbestimmt dieser Begriff auch sei, die Linke definiert sich immer im Verhältnis zum Unterdrückten, zum Proletarier oder Kolonisierten.* Nun kann aber die Rede des Unterdrückten nur arm, monoton, auf Unmittelbares bezogen sein: Seine Sprache bemißt sich an seinem Elend; er hat nur eine, die immer gleiche, die seiner Handlungen; die Metasprache ist ein Luxus, zu dem er noch keinen Zugang hat. Die Rede des Unterdrückten ist real wie die des Holzfällers, sie ist eine transitive Rede. Sie ist gleichsam außerstande zu lügen, denn die Lüge ist ein Reichtum, setzt einen Besitz, Wahrheiten, Ersatzformen voraus. Diese wesentliche Armut bringt wenige, dürre Mythen hervor, entweder flüchtige oder plumpe. Sie verraten selbst ihren mythischen Charakter, zeigen mit dem Finger auf ihre Maske, und diese Maske ist kaum die einer Pseudonatur, denn eine solche Natur wäre immer noch ein Reichtum; der Unterdrückte kann sie sich höchstens erborgen. Er ist außer-

* Heute befindet sich der Kolonisierte exakt in jener ethischen und politischen Lage, die Marx als die Lage des Proletariers beschrieben hat.

stande, die Dinge ihres realen Sinns zu entleeren, ihnen den Luxus einer leeren Form zu geben, die offen wäre für die Unschuld einer falschen Natur. Man kann sagen, daß der linke Mythos in gewissem Sinne immer ein künstlicher, nachgestellter Mythos ist; daher seine Unbeholfenheit.

Der rechte Mythos

Statistisch betrachtet ist der Mythos rechts. Dort ist sein eigentlicher Ort; wohlgenährt, strahlend, mitteilksam, geschwätzig, ständig erfinderisch. Er ergreift alles: Justiz, Moral, Ästhetik, Diplomatie, Hauswesen, Literatur, Schauspiel. Er erstreckt sich so weit, wie die bürgerliche Entnennung reicht. Die Bourgeoisie will ihr Sein bewahren, ohne in Erscheinung zu treten. Die Negativität der bürgerlichen Erscheinung ist es also, die, so unendlich wie jede Negativität, einen unendlichen Bedarf an Mythen hat. Der Unterdrückte ist nichts, seine Rede ist immer die gleiche, die seiner Emanzipation; der Unterdrücker ist alles, seine Rede ist reich, vielfältig, geschmeidig und verfügt über alle möglichen Grade der Vornehmheit; er hat die Exklusivität der Metasprache. Der Unterdrückte *macht* die Welt, er hat nur eine aktive, transitive (politische) Sprache; der Unterdrücker konserviert sie, seine Rede ist unbeschränkt, intransitiv, gestisch, theatralisch; seine Rede ist der Mythos. Die Sprache des einen zielt auf Veränderung, die des anderen auf Verewigung.

Gibt es in dieser Fülle von Mythen der Ordnung (so nennt sich die Bourgeoisie selbst) innere Differenzen? Gibt es zum Beispiel bürgerliche und kleinbürgerliche Mythen? Grundlegende Unterschiede kann es nicht geben, denn gleich welches Publikum den Mythos auch konsumiert, stets postuliert er die Unveränderlichkeit der Natur. Sie können jedoch in unterschiedlichem Maße ausgearbeitet oder verbreitet sein:

Manche Mythen gedeihen in bestimmten sozialen Zonen besser; auch beim Mythos gibt es Mikroklimata.

Der Mythos von der poetischen Kraft der Kindheit ist zum Beispiel ein *fortgeschrittener* bürgerlicher Mythos; er hat die schöpferische Kultur (Cocteau) noch kaum verlassen und kommt eben erst in der Konsumkultur (*L'Express*) an; ein Teil der Bourgeoisie mag ihn noch als allzu hergeholt, als zu wenig mythisch empfinden, um ihn mit gutem Recht zu heiligen (ein Großteil der bürgerlichen Kritik arbeitet nur mit hinreichend mythischen Stoffen). Er ist noch nicht genügend eingeschliffen, er enthält noch zu wenig *Natur*. Um aus dem dichtenden Kind das Element einer Kosmogonie zu machen, muß man auf Wunder (wie noch bei Mozart, Rimbaud usw.) verzichten und neue Normen akzeptieren, die der Psychopädagogik, der Freudschen Theorie usw. Es ist noch ein grüner Mythos.

So kann jeder Mythos eine eigene Geschichte und Geographie besitzen. Übrigens ist die eine das Zeichen der anderen; ein Mythos reift, weil er sich ausbreitet. Ich habe keine wirkliche Untersuchung über die Sozialgeographie der Mythen anstellen können. Doch ließe sich durchaus nachzeichnen, was Linguisten als Isoglossen eines Mythos bezeichnen würden, die Linien, die den sozialen Ort bestimmen, an dem er geäußert wird. Da dieser Ort beweglich ist, wäre es besser, von Verbreitungswellen des Mythos zu sprechen. Der Minou-Drouet-Mythos hat so mindestens drei einander verstärkende Wellen erlebt: 1. *L'Express*; 2. *Paris-Match, Elle*; 3. *France-Soir*.¹¹ Manche Mythen schwanken: Finden sie den Weg in die Massenpresse, zum Rentner der Vororte, in die Friseursalons, in die Metro? Die Sozialgeographie der Mythen ist schwer zu erstellen, solange uns eine analytische Soziologie der Presse fehlt.* Doch kann man sagen: ihren Platz hat sie bereits.

* Die Auflagen der Zeitungen liefern dafür keine ausreichenden Daten; weitere Auskünfte sind lückenhaft. Die Zeitschrift *Paris-Match* hat – be-

Auch wenn man die dialektalen Formen des bürgerlichen Mythos noch nicht angeben kann, lassen sich doch seine rhetorischen Formen skizzieren. Unter Rhetorik ist in diesem Fall ein Ensemble starrer, geregelter, wiederkehrender Figuren zu verstehen, in die sich die verschiedenen Formen des mythischen Signifikanten einordnen. Diese Figuren sind transparent, insofern sie die Plastizität des Signifikanten nicht beeinträchtigen, doch bereits hinreichend konzeptualisiert, um sich einem historischen Weltbild anzupassen (ganz wie die klassische Rhetorik von einem Weltbild aristotelischen Typs Rechenschaft geben kann). Durch ihre Rhetorik entwerfen die bürgerlichen Mythen die allgemeine Sichtweise jener Pseudonatur, die den Traum der heutigen bürgerlichen Welt ausmacht. Ich nenne hier die wichtigsten Figuren:

1. *Der Impfstoff*. Für diese sehr allgemeine Figur habe ich bereits Beispiele gegeben. Sie besteht darin, ein unwesentliches Übel einer klassenspezifischen Institution einzuräumen, um deren Grundübel desto besser zu verschleiern. Man immunisiert das kollektive Imaginäre, indem man ihm eine kleine Dosis des anerkannt Schlechten einimpft, um es auf diese Weise vor der Gefahr einer allgemeinen Ansteckung zu schützen. Noch vor hundert Jahren wäre eine solche *liberale* Behandlung nicht möglich gewesen; damals ging das Gute der Bourgeoisie noch keine Kompromisse ein, es war noch ganz unnachgiebig; seither ist es viel geschmeidiger geworden. Heute zögert die Bourgeoisie nicht mehr, einige lokale Infektionsherde anzuerkennen: die Avantgarde, die kindliche Unvernunft usw.; sie lebt nunmehr in einer Ökonomie der Kom-

zeichnenderweise für Werbekunden – die Zusammensetzung ihrer Leserschaft hinsichtlich ihres Lebensstandards angegeben (*Le Figaro* vom 12. Juli 1955): Von 100 Käufern in der Stadt verfügen 53 über ein Auto, 49 über ein Bad usw., während der durchschnittliche Lebensstandard der Franzosen so aussieht: 22 Prozent besitzen ein Auto, 13 Prozent haben ein Bad. Die höhere Kaufkraft des Lesers von *Paris-Match* war voraussehbar, wenn man sich die Mythologie dieser Zeitschrift vor Augen hält.

pensation. Wie in jeder gesunden Aktiengesellschaft bilden die vielen Kleinaktionäre juristisch (wenn auch nicht tatsächlich) das Gegengewicht zu den wenigen Großaktionären.

2. *Der Entzug der Geschichte.* Der Mythos entzieht dem Gegenstand, von dem er spricht, jegliche Geschichte.* Die Geschichte verflüchtigt sich aus ihm. Er gleicht einer idealen Hausbediensteten: Sie bereitet zu, bringt herbei, legt bereit, und wenn der Herr kommt, verschwindet sie lautlos. Man braucht nur noch zu genießen, ohne sich zu fragen, woher dieses schöne Objekt kommt. Oder vielmehr: Es kann eigentlich nur schon immer dagewesen sein; von jeher war es für den bürgerlichen Menschen gemacht; von jeher war das Spanien des *Guide bleu* für den Touristen geschaffen; von jeher sollten die Tänze der »Primitiven« dem Europäer exotischen Genuß verschaffen. Man sieht, wie diese glückliche Figur alles verschwinden läßt, was stören könnte: Determinismus und Freiheit zugleich. Nichts ist erzeugt, nichts ist ausgewählt. Man braucht diese neuen Objekte, an denen jede schmutzige Spur ihrer Entstehung oder Auswahl abgewischt ist, nur noch in Besitz zu nehmen. Diese wundersame Verflüchtigung der Geschichte ist eine andere Form eines Begriffs, der den meisten bürgerlichen Mythen gemein ist: die Nichtverantwortlichkeit des Menschen.

3. *Die Identifizierung.* Der Kleinbürger ist ein Mensch, der unfähig ist, sich den Anderen (das Andere) vorzustellen.**

* Marx: »[...] auf die Geschichte werden wir indes einzugehen haben, da fast die ganze Ideologie sich entweder auf eine verdrehte Auffassung dieser Geschichte oder auf eine gänzliche Abstraktion von ihr reduziert.« *Die deutsche Ideologie*, a.a.O., S. 18 [Hervorhebung von Barthes].

** »Was sie zu Vertretern des Kleinbürgers macht, ist, daß sie im Kopfe nicht über die Schranken hinauskommen, worüber jener nicht im Leben hinauskommt [...].« Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke (MEW)*, Bd. 8, Berlin: Dietz 1972, S. 142. Und Gorki: Der Kleinbürger, das ist der Mensch, der sich selbst vorzieht.

Tritt ihm der Andere vor Augen, wird der Kleinbürger blind, er ignoriert ihn und leugnet ihn, oder er verwandelt ihn in sich selbst. Im kleinbürgerlichen Universum wird jedes Gegenüber als bloßer Reflex erfahren, jedes Andere auf das Selbe zurückgeführt. Schauspiele oder Gerichtsverfahren – Orte, an denen er womöglich dem Anderen ausgesetzt ist – werden zum Spiegel. Denn der Andere ist ein Skandalon, das das eigene Wesen bedroht. Dominici oder Gérard Dupriez können erst zu sozialer Existenz gelangen, nachdem sie auf ein Simulakrum, ein kleines Schattenbild des Gerichtsvorsitzenden oder des Staatsanwalts reduziert worden sind. Das ist die Vorleistung, die erbracht werden muß, um sie mit vollem Recht zu verurteilen, da die Rechtsprechung ein Vorgang des Abwägens ist und die Waage nur Gleiches gegen Gleiches abwägen kann. In jedem kleinbürgerlichen Bewußtsein gibt es kleine Simulakren des Schurken, Vätermörders, Päderasten usw., die die Justizkörperschaften bei Gelegenheit dem eigenen Hirn entnehmen, auf die Anklagebank setzen, streng zurechtweisen und verurteilen. Sie urteilen immer nur über ihresgleichen, die *vom Weg abgekommen* sind: eine Frage der Wegrichtung, nicht der Natur, denn *so ist der Mensch*. Manchmal, selten allerdings, läßt der Andere sich nicht auf Gleiches zurückführen, nicht wegen plötzlicher Skrupel, sondern weil der *gesunde Menschenverstand* rebelliert: Dieser da hat keine weiße, sondern eine schwarze Haut, jener trinkt Birnensaft statt Pernod. Wie sollte man den Neger, den Russen assimilieren? In diesem Fall gibt es eine rettende Figur: den Exotismus. Der Andere wird zum reinen Objekt, zum Spektakel, zur Kuriosität: An den äußersten Rand der Menschheit versetzt, bedroht er nicht mehr die Sicherheit daheim. Dies ist in erster Linie eine kleinbürgerliche Figur. Denn wengleich der Bourgeois den Anderen nicht erleben kann, kann er sich doch wenigstens vorstellen, wo er seinen Platz hätte: Ebendas nennt man Liberalismus, eine Art intellektueller Ökonomie anerkannt-

ter Orte. Das Kleinbürgertum ist nicht liberal (es bringt den Faschismus hervor, während das Bürgertum ihn benutzt), es folgt der Bourgeoisie auf ihrem Weg – mit Rückstand.

4. *Die Tautologie.* Ja, ich weiß, das Wort ist nicht schön, doch auch die Sache ist häßlich. Die Tautologie ist jenes sprachliche Verfahren, das darin besteht, Gleiches mit Gleichem zu definieren (*»Theater ist Theater«*). Man kann darin eine jener magischen Verhaltensweisen erkennen, mit denen sich Sartre in seiner *»Skizze zu einer Theorie der Emotionen«* beschäftigt hat. Man flüchtet in die Tautologie ebenso wie in Furcht, Wut oder Traurigkeit, wenn einem die Erklärungen ausgehen.¹² Das zufällige Aussetzen der Sprache wird magisch mit dem gleichgesetzt, was man für einen natürlichen Widerstand des Objekts zu halten beschlossen hat. In der Tautologie liegt ein doppelter Mord: Man vernichtet das Rationale, weil es uns widersteht; man vernichtet die Sprache, weil sie uns verrät. Die Tautologie ist eine Ohnmacht zum rechten Zeitpunkt, eine heilsame Aphasie, sie ist ein Tod oder, wenn man will, eine Komödie, die empörte *»Vorführung«* der *Anrechte* des Realen auf die Sprache. Als magische kann sie sich wohlgerne nur hinter einem autoritativen Argument verschanzen. So antworten die Eltern dem quengelnden Kind auf seine Warum-Fragen schließlich: *»Das ist so, weil es eben so ist«* oder noch besser: *»Warum? Darum! Punkt!«* Dieser uneingestanden magische Akt vollzieht zwar die sprachliche Geste der Rationalität, gibt sie aber sogleich auf und glaubt, mit der Kausalität quitt zu sein, weil er das einführende Wort geäußert hat. Die Tautologie bezeugt ein tiefes Mißtrauen gegen die Sprache; man verwirft sie, weil sie einem fehlt. Doch jede Verwerfung der Sprache ist ein Tod. Die Tautologie legt den Grund für eine tote, eine unbewegliche Welt.

5. *Das Weder-noch.* So nenne ich jene mythologische Figur, die darin besteht, zwei Dinge als Gegensatz aufzustellen, beide gegeneinander abzuwägen und sie dann beide zu ver-

werfen («Ich will *weder* dies *noch* das«). Diese Figur gehört eher zum Mythos des Bürgertums, denn sie entspringt einer modernen Form des Liberalismus. Man begegnet hier wieder der Figur der Waage: Das Reale wird zunächst auf Analoga zurückgeführt; dann werden sie gewogen; und hat man schließlich ihre Gleichheit festgestellt, läßt man sie beide fallen. Auch in diesem Fall ist das Verhalten ein magisches: Man stellt zwei Dinge, zwischen denen die Wahl schwerfiel, einander symmetrisch gegenüber; man flieht vor dem unerträglichen Realen, indem man es auf zwei gegensätzliche Dinge reduziert, die einander ausgleichen, aber nur soweit sie formal betrachtet, um ihr spezifisches Gewicht erleichtert werden. Das Weder-noch tritt auch in abgeschwächten Formen auf: In der Astrologie zum Beispiel folgt auf ein Pech ebensoviel Glück; beide Ereignisse werden stets vorsichtig unter dem Gesichtspunkt einer Kompensation vorausgesagt. Ein abschließendes Gleichgewicht läßt die Werte, das Leben, das Schicksal usw. erstarren. Es gibt nichts mehr zu wählen; man muß es auf sich nehmen.

6. *Die Quantifizierung der Qualität.* Diese Figur zieht sich durch alle vorhergehenden. Indem er jede Qualität auf eine Quantität zurückführt, erspart der Mythos Intelligenz: Er begreift das Reale mit geringerem Aufwand. Ich habe mehrere Beispiele für diesen Mechanismus geliefert, den die bürgerliche – und vor allem kleinbürgerliche – Mythologie ohne Zögern auch auf ästhetische Tatsachen anwendet, von denen sie wiederum verkündet, sie hätten teil an einer immateriellen Essenz. Das bürgerliche Theater ist ein gutes Beispiel für diesen Widerspruch. Einerseits wird das Theater als eine Essenz dargestellt, die sich nicht auf Sprache zurückführen läßt und sich einzig dem Herzen, der Intuition offenbart. Dieser Eigenschaft verdankt es eine leicht verletzbare Würde (es wäre ein Verbrechen der »Essenzbeleidigung« und ist daher untersagt, vom Theater *wissenschaftlich* zu sprechen;

oder vielmehr wird jede intellektuelle Beschäftigung mit dem Theater abschätzig als Szientismus oder Pedanterie bezeichnet). Andererseits beruht die bürgerliche dramatische Kunst auf einer reinen Quantifizierung ihrer Wirkungen; ein ganzer Kreislauf berechenbarer Schaulleffekte stellt eine quantitative Gleichheit zwischen dem Eintrittspreis und den Tränen des Schauspielers, der Üppigkeit der Ausstattung her. Was man bei uns etwa die »Natürlichkeit« eines Schauspielers nennt, ist in erster Linie eine gut sichtbare Menge von Effekten.

7. *Die Feststellung.* Der Mythos neigt zum Sprichwort. Die bürgerliche Ideologie bringt hier ihre wesentlichen Interessen unter: den Universalismus, die Verweigerung von Erklärungen, eine unwandelbare Hierarchie der Welt. Doch erneut ist zwischen Objektsprache und Metasprache zu unterscheiden. Das volkstümliche, überlieferte Sprichwort fällt noch unter den instrumentellen Zugriff auf die Welt als Objekt. Eine Feststellung wie »Das Wetter ist schön« steht auf dem Lande noch in wirklicher Verbindung mit der Nützlichkeit des schönen Wetters; es handelt sich um eine unausgesprochen technische Feststellung. Trotz seiner allgemeinen, abstrakten Form bereitet hier das Wort Handlungen vor, es ist eingebettet in eine produktive Wirtschaft. Der Landbewohner spricht nicht *über* das Wetter, er ist tätig mit ihm, er integriert es in seine Arbeit. Alle volkstümlichen Sprichwörter stellen auf diese Weise eine aktive Rede dar, die sich nach und nach zu einer reflexiven Rede verfestigt hat, jedoch einer verkürzten, auf eine Feststellung verknüpften Reflexion, die gewissermaßen ängstlich, vorsichtig, der Empirie möglichst eng verbunden bleibt. Das volkstümliche Sprichwort ist eher prognostisch als behauptend, es bewahrt die Rede einer sich selbst erzeugenden, nicht einer seienden Menschheit. Der bürgerliche Aphorismus gehört hingegen zur Metasprache; er ist eine zweite Sprache, die über bereits vorbereiteten Objekten operiert. Seine klassische Gestalt ist die *Maxime*. In diesem

Fall zielt die Feststellung nicht mehr auf eine zu schaffende, sondern eine bereits fertige Welt und soll die Spuren ihrer Produktion unter einer Evidenz von Ewigkeit verbergen. Es handelt sich um eine Antierklärung, das vornehme Äquivalent der Tautologie, das autoritäre *Eben darum!*, das Eltern, die nicht mehr weiterwissen, wie eine Drohung über die Köpfe ihrer Kinder hängen. Die Grundlage der bürgerlichen Feststellung ist der *gesunde Menschenverstand*, das heißt eine Wahrheit, die je nach Willkür des Sprechers zum Stillstand kommt.

Ich habe diese rhetorischen Figuren ohne bestimmte Ordnung aufgeführt, und es mag noch viele andere geben. Einige können sich abnutzen, andere neu entstehen. Doch so, wie sie sind, bilden sie deutlich erkennbar zwei große Abteilungen, die gleichsam die Tierkreiszeichen der bürgerlichen Welt sind: die Essenzen und die Waagen. Die bürgerliche Ideologie verwandelt die Erzeugnisse der Geschichte fortwährend in Wesenstypen: Wie der Tintenfisch seine Tinte ausstößt, um sich zu schützen, arbeitet sie ständig daran, die andauernde Herstellung der Welt auszublenden, sie zum Gegenstand unbeschränkten Besitzes zu fixieren, ihre Bestände zu inventarisieren, sie einzubalsamieren, dem Realen eine reinigende Essenz einzuimpfen, die seine Transformation, sein Streben nach anderen Formen der Existenz aufhalten soll. Und dieses derart verfestigte und erstarrte Haben wird schließlich berechenbar: Die bürgerliche Moral ist wesentlich ein Vorgang des Abwiegens; die Essenzen werden auf die Schalen der Waage gelegt, deren Balken unveränderlich der bürgerliche Mensch ist. Denn der eigentliche Zweck der Mythen ist es, die Welt unveränderlich zu machen. Die Mythen müssen eine universale Ökonomie vorgaukeln und vorspielen, die ein für allemal die Hierarchie der Besitztümer festgelegt hat. So wird der Mensch tagtäglich und überall von den Mythen festgehal-

ten und von ihnen auf jenen unbeweglichen Prototyp verwiesen, der seine Stelle eingenommen hat, der ihm gleich einem ungeheuren inneren Parasiten die Luft abschnürt und seiner Tätigkeit die engen Grenzen vorzeichnet, innerhalb deren es ihm erlaubt ist zu leiden, ohne die Welt zu verändern. Die bürgerliche Pseudonatur ist im vollen Sinne ein Verbot für den Menschen, sich zu erfinden. Die Mythen sind nichts anderes als die unaufhörliche, niemals nachlassende Forderung, das heimtückische und unnachgiebige Verlangen, daß alle Menschen sich in diesem ewigen und doch zeitbedingten Bild wiedererkennen, das man irgendwann einmal von ihnen gemacht hat, als ob es für alle Zeiten so sein müßte. Denn die Natur, in die man sie einsperrt unter dem Vorwand, ihnen Ewigkeit zu verschaffen, ist nur eine Gewohnheit. Und diese Gewohnheit, wie unverrückbar sie auch erscheinen mag, müssen sie in den Griff bekommen und verändern.

Notwendigkeit und Grenzen der Mythologie

Zum Abschluß muß ich noch ein paar Worte über den Mythologen selbst sagen. Dieser Begriff ist ziemlich hochtrabend und anmaßend. Dennoch wird man dem Mythologen, sollte sich eines Tages einer finden, Schwierigkeiten voraussagen können, wenn nicht methodische, so doch emotionale. Sicherlich wird er keine Mühe haben, sich gerechtfertigt zu fühlen: Welche Irrwege sie auch gehen mag, es ist doch unzweifelhaft, daß die Mythologie am Werden der Welt teilhat. Da sie grundsätzlich annimmt, daß der Mensch der bürgerlichen Gesellschaft in jedem Moment in eine falsche Natur getaucht ist, versucht sie, unter der Unschuld der einfachsten menschlichen Beziehungen die tiefe Entfremdung aufzufinden, die durch diese Unschuld erträglich werden soll. Die Enthüllung, die sie vornimmt, ist also ein politischer Akt: Auf der Grund-

lage einer Idee der Verantwortlichkeit von Sprache postuliert die Mythologie deren Freiheit. Gewiß steht die Mythologie insofern im *Einklang* mit der Welt, nicht wie sie ist, sondern wie sie sich erschaffen will – Brecht hatte dafür das wirksam doppelsinnige Wort *Einverständnis*, das zugleich ein (erkennendes) Verständnis *des* Realen und ein (komplizenhaftes) Verständnis *für es* beinhaltet.

Dieser Einklang der Mythologie rechtfertigt den Mythologen, erfüllt ihn jedoch nicht; im Grunde bleibt seine Position die eines Ausgeschlossenen. Zwar politisch legitimiert, steht der Mythologe der Politik dennoch fern. Seine Rede ist Metasprache, sie wirkt auf nichts ein; allenfalls enthüllt sie, aber für wen? Seine Aufgabe bleibt immer doppeldeutig, durch ihre ethische Herkunft gehemmt. Er kann die revolutionäre Aktion nur mittelbar leben; daher hat seine Rolle etwas Linkisches, Steifes und Bemühtes, Wirres und Übervereinfachendes, wie stets, wenn eine intellektuelle Praxis offen politisch begründet ist (die »nichtengagierten« Literaturen sind unendlich viel »eleganter«; ihr angemessener Ort ist die Metasprache).

Zudem schließt sich der Mythologe aus dem Kreis aller Mythenkonsumenten aus, was nicht wenig ist. Das mag noch erträglich sein, wenn es sich um ein bestimmtes Publikum handelt.* Doch wenn der Mythos das Kollektiv als Ganzes erfaßt, muß man, wenn man den Mythos freilegen will, sich von der Gemeinschaft als Ganzes entfernen. Jeder etwas verbreitetere Mythos hat tatsächlich etwas Zwiespältiges, weil er die eigentliche Menschlichkeit derer repräsentiert, die ihn, da sie nichts Eigenes besitzen, erborgt haben. Die *Tour de France*

* Nicht nur vom Publikum trennt man sich, sondern manchmal auch von dem Gegenstand des Mythos selbst. Um etwa die poetische Kindheit zu entmystifizieren, mußte ich in gewisser Weise dem Kind Minou Drouet *mißtrauen*. Ich mußte unter dem ungeheuren Mythos, mit dem man sie belädt, so etwas wie eine zarte, offene Möglichkeit in ihr ignorieren. Es ist niemals gut, gegen ein kleines Mädchen zu argumentieren.

oder den guten französischen Wein entziffern heißt sich von denen entfernen, die sich damit ablenken, die sich dafür begeistern. Der Mythologe ist dazu verurteilt, nur theoretisch in Gemeinschaft zu leben. Ein gesellschaftliches Wesen ist er allenfalls darin, daß er ein aufrichtiges Wesen ist. Seine größte Sozialität liegt in seiner höchsten Moralität. Seine Verbindung zur Welt ist sarkastischer Art.

Man muß sogar noch weiter gehen. In gewissem Sinne ist der Mythologe im Namen dessen, was er zu tun behauptet, von der Geschichte ausgeschlossen. Die Zerstörung, die er in die kollektive Sprache trägt, ist für ihn absolut, in nichts anderem besteht seine Aufgabe: Für sie muß er ohne Hoffnung auf Rückkehr, ohne Anspruch auf Gratifikation leben. Es ist ihm verboten, sich vorzustellen, wie die Welt aussehen würde, wenn der unmittelbare Gegenstand seiner Kritik verschwunden wäre. Die Utopie ist für ihn ein unmöglicher Luxus; er befürchtet sehr, daß die Wahrheiten von morgen das genaue Kehr Bild der Lügen von heute sein werden. Die Geschichte garantiert nie den reinen, eindeutigen Triumph von etwas über sein Gegenteil: In ihrem Werden offenbart sie unvorstellbare Auswege, ungeahnte Synthesen. Nicht einmal in einer mosaïschen Situation befindet sich der Mythologe; er erblickt das Gelobte Land nicht. Für ihn ist die Positivität des morgigen Tages gänzlich verborgen hinter der Negativität des heutigen. Alle Werte seines Unternehmens erscheinen ihm als Zerstörungsakte; sie decken sich genau, nichts ragt hervor. Dieses subjektive Geschichtsverständnis, in dem der mächtige Keim der Zukunft *nichts weiter* ist als die tiefste Apokalypse der Gegenwart, hat Saint-Just in einer erstaunlichen Formulierung ausgedrückt: »Was die Republik letztlich ausmacht, ist die totale Zerstörung dessen, was ihr entgegensteht.« Ich glaube, man darf diesen Satz nicht in dem banalen Sinne verstehen: »Man muß erst einmal freien Raum schaffen, ehe man wieder aufbaut.« Die Kopula hat

hier einen erschöpfenden Sinn: Für einen solchen Menschen gibt es eine subjektive Nacht der Geschichte, in der die Zukunft sich zum Wesen, zur essentiellen Zerstörung der Vergangenheit macht.

Eine letzte Ausschließung bedroht den Mythologen: Ständig läuft er Gefahr, das Reale, das er zu schützen behauptet, zum Verschwinden zu bringen. Außerhalb aller Rede ist die DS 19 ein technisch definiertes Objekt, das eine bestimmte Geschwindigkeit erreicht, einen bestimmten Luftwiderstand aufweist usw. Und genau von diesem Realen kann der Mythologe nicht sprechen. Der Mechaniker, der Ingenieur, sogar der Benutzer *sprechen das Objekt*; der Mythologe hingegen ist zur Metasprache verurteilt. Diese Ausschließung hat bereits einen Namen; sie ist das, was man als Ideologismus bezeichnet. Der Schdanowismus hat ihn beim frühen Lukács, in der Marrschen Linguistik, in Arbeiten wie denen von Bénichou oder Goldmann heftig verurteilt (im übrigen ohne zu beweisen, daß er *einstweilen* vermeidbar wäre) und ihm den Vorbehalt eines Realen entgegengesetzt, das der Ideologie unzugänglich ist, so wie Stalin zufolge die Sprache.¹³ Gewiß löst der Ideologismus den Widerspruch des entfremdeten Realen durch eine Amputation, nicht durch eine Synthese (während der Schdanowismus ihn überhaupt nicht löst): Der Wein ist objektiv gut, und *gleichzeitig* ist die Güte des Weins ein Mythos. Darin liegt die Aporie. Der Mythologe versucht, so gut er kann, aus ihr herauszukommen: Er befaßt sich mit der Güte des Weins, nicht mit dem Wein selbst, ganz wie sich der Historiker mit der Ideologie Pascals, nicht mit den *Pensées* beschäftigt.*

* Manchmal habe ich selbst in diesen Mythologien zu einer List gegriffen: Da ich darunter litt, fortwährend an der Verflüchtigung des Realen zu arbeiten, habe ich mich bemüht, es im Übermaß zu verdichten, ihm eine erstaunliche Kompaktheit nachzuweisen, die ich selbst sehr genossen habe, und einige Psychoanalysen der Substanzen mythischer Objekte durchgeführt.

Es scheint, daß hier eine Schwierigkeit unserer Epoche liegt. Gegenwärtig haben wir nur eine Wahl, und diese Wahl kann sich nur auf zwei gleichermaßen exzessive Methoden beziehen. Entweder nehmen wir ein Reales an, das für die Geschichte völlig durchlässig ist, und ideologisieren es; oder wir setzen umgekehrt ein Reales, das *letztlich* undurchdringlich, irreduzibel ist, und poetisieren es. Mit einem Wort, ich sehe noch keine Synthese zwischen Ideologie und Poesie. (Unter Poesie verstehe ich ganz allgemein die Suche nach einem unentfremdbaren Sinn der Dinge.)

Sicherlich ist es ein Zeichen für das Ausmaß unserer heutigen Entfremdung, daß es uns nicht gelingt, über ein instabiles Erfassen des Realen hinauszukommen: Unaufhörlich gleiten wir zwischen dem Objekt und seiner Entmystifizierung hin und her, außerstande, es in seiner Totalität wiederzugeben. Denn wenn wir das Objekt durchdringen, so befreien wir es, zerstören es aber auch; und lassen wir ihm sein Gewicht, so respektieren wir es, belassen es jedoch in seinem mystifizierten Zustand. Es scheint, als wären wir vorläufig dazu verurteilt, immer *exzessiv* vom Realen zu sprechen. Gewiß sind der Ideologismus und sein Gegenteil immer noch magische, verängstigte, verblendete und von der Zerrissenheit der Welt faszinierte Verhaltensweisen. Und doch zeigen sie, was wir suchen müssen: eine Versöhnung zwischen dem Wirklichen und den Menschen, zwischen Beschreibung und Erklärung, zwischen Gegenstand und Wissen.

September 1956

Anmerkungen des Übersetzers

MYTHOLOGIEN

- 1 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, hg. von Yves-Gérard Le Dantec, Paris: Gallimard 1961, S. 970.
- 2 Gestalten in Molières *Schule der Frauen* und Racines *Andromache*.
- 3 Die titelgebende Gestalt in Molières *Der Geizige*.
- 4 *Julius Caesar*, Regie: Joseph L. Mankiewicz, USA 1953, mit Marlon Brando als Marcus Antonius und John Gielgud als Cassius.
- 5 Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863-1938), russischer Schauspiellehrer und Theaterregisseur.
- 6 In Frankreich durch die Volksfrontregierung 1936.
- 7 Der Soziologe André Siegfried (1875-1959) und der Ökonom Jean Fourastié (1907-1990) waren in den fünfziger Jahren einflußreiche Theoretiker des technischen, ökonomischen und sozialen Fortschritts.
- 8 Robert de Flers (1872-1927) und Gaston Arman de Caillavet (1869-1915) schrieben zwischen 1901 und 1915 vierundzwanzig sehr erfolgreiche Operetten und Boulevardkomödien.
- 9 Nach zwei Jahren erbitterter öffentlicher Diskussion lehnte am 30. August 1954 eine Mehrheit der französischen Nationalversammlung (aus Kommunisten, Gaullisten und einem Teil der Sozialisten) die Ratifizierung des Vertrags zur Schaffung der Europäischen Verteidigungsgemeinschaft (EVG) ab. – Prinz Juan Carlos wurde nach einem Arrangement seines Vaters mit General Franco als Zehnjähriger aus dem portugiesischen Exil der königlichen Familie nach Spanien geschickt und besuchte in den fünfziger Jahren mehrere Militärakademien, die ihn auf die Nachfolge des Diktators vorbereiten sollten.
- 10 Henri Lefèbvre, »Le Don Juan du Nord. Pièce en trois actes (inspiration à la Kierkegaard)«, in: *Europe*, Nr. 28, 1948, S. 73 ff.
- 11 Vgl. die Figur des Dr. Cottard in Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*.
- 12 In Frankreich konnte die Firma Henkel den Namen *Persil*, das Wort für Petersilie, markenrechtlich nicht schützen lassen. Deshalb kann dort der Unilever-Konzern ein Waschmittel unter diesem Namen vertreiben.
- 13 Chaplin erhielt am 27. Mai 1954 den Internationalen Friedenspreis des kommunistisch orientierten Weltfriedensrats. – Henri Antoine Grouès, genannt Abbé Pierre (1912-2007), gründete 1949 die Wohltätigkeitsorganisation *Emmaus*.

- 14 In Molières *Arzt wider Willen*.
- 15 *From Here to Eternity*, deutscher Titel: *Verdammt in alle Ewigkeit*, Regie: Fred Zinnemann, USA 1953, mit Burt Lancaster, Montgomery Clift und Frank Sinatra.
- 16 Jules Roy, *Les Cyclones*, Schauspiel, Paris: Gallimard 1954.
- 17 Graham Greene, *Living-Room*, Schauspiel, deutsch: *Der letzte Raum*, übersetzt von Axel Cornelius, Wien: Zsolnay 1953.
- 18 Die »Affäre Dominici« ist ein niemals aufgeklärter Kriminalfall, der Frankreich jahrelang in Atem hielt. In der Nacht vom 4. zum 5. August 1952 wurden der Engländer Sir Jack Drummond, seine Frau und ihre zehnjährige Tochter während ihres Urlaubs in den provenzalischen Alpen ermordet; sie hatten mit dem Auto am Straßenrand in unmittelbarer Nähe zum Hof der Familie Dominici haltgemacht. Angesichts einer Vielzahl widersprüchlicher, offenkundig unwahrer, immer wieder widerrufener Aussagen und gegenseitiger Beschuldigungen des Familienclans, der Nachbarn und Dorfbewohner, angesichts eines regen postalischen Verkehrs anonymer Denunzianten, aber auch wegen dilettantischer Spurensicherung, ungeschickter, teils ungesetzlicher Verhörmethoden und Voreingenommenheiten der Kommissare und Untersuchungsrichter gelang es der Justiz nicht, den Tathergang zu rekonstruieren oder ein Tatmotiv zu entdecken. Schließlich wurde der 77jährige Patriarch der Familie, Gaston, angeklagt. Sein Verhalten während des Prozesses erschien allen Beobachtern rätselhaft und keiner »vernünftigen« Verteidigungsstrategie zu folgen. Er wurde am 28. November 1954 zum Tode verurteilt. Da sich die von der Polizei suggerierte (und von dem Beschuldigten zur allgemeinen Verblüffung eingestandene) Hypothese eines sexuellen Motivs während der Verhandlung als unhaltbar erwies, nahm der Staatsanwalt »eine Art Unfall« an; Drummond habe Dominici für einen Räuber gehalten und angegriffen; das Todesurteil stützt sich nur auf die Ermordung des Kindes. Eine erneute Untersuchung wurde angeordnet und 1956 eingestellt. 1960 wurde Dominici von de Gaulle begnadigt und freigelassen; er starb 1965. – Eine der zahlreichen Theorien, die sich bis heute um das Verbrechen ranken, nimmt an, es habe sich um eine Begleichung alter Rechnungen zwischen ehemaligen Résistance-Gruppen gehandelt.
- 19 Maurice Genevoix (1890-1980), französischer Schriftsteller. Seine Erzählungen im ländlichen Milieu zeichnen sich durch Bonhomie und Einfühlsamkeit aus.
- 20 Der aus derselben Gegend stammende Dichter Jean Giono (1895-1970) beschrieb in mehreren seiner Werke das Fortleben eines »prähistorischen« Frankreich unter der dünnen Haut der Zivilisation. Er nahm als Beobachter an dem Prozeß in Digne teil und verfaßte ein Buch darüber: *Die Affäre Dominici. Notizen zum Prozeß nebst einem Essay über den*

- Charakter der Personen*, übersetzt von Richard Herre, Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1956. Jean Giono zufolge verfügte Gaston Dominici über einen Wortschatz von 30 bis 35 Wörtern.
- 21 Von Zola und den Brüdern Goncourt geprägte Formulierung des Programms der französischen Naturalisten: Die literarische Darstellung des menschlichen Lebens soll durch genaue Alltagsbeobachtung belegt sein.
 - 22 *Les chiffonniers d'Emmaüs*, Regie: Robert Darène, Frankreich 1955, erzählt die ersten Jahre der 1949 von Abbé Pierre gegründeten Emmaus-Gemeinschaft, die sich anfangs durch die Sammlung und Verwertung von Trödel finanzierte. Sein Spendenappell vom 1. Februar 1954 zugunsten der Obdachlosen, den er über Radio Luxemburg verbreitete, setzte eine unerwartete Welle der Hilfsbereitschaft in Gang und brachte sein Bild auf die Titelseiten der Illustrierten.
 - 23 Frollo, zentrale Figur in Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*. – Père Charles de Foucauld (1858-1916), Berufssoldat aus adliger Familie, trat 1890 in den Trappistenorden ein, verließ aber die Klostersgemeinschaft, um in radikaler Armut als Einsiedler in Palästina, später als Missionar bei den Tuareg in einer Einsiedelei in der Westsahara zu leben. Während einer antikolonialen Revolte wurde er ermordet.
 - 24 Von griech. *koinos* und *aisthesis*, »Gemeingefühl«.
 - 25 Kamelreiter der französischen Armee (*méhari*: Dromedar).
 - 26 *On the Waterfront*, deutscher Titel: *Die Faust im Nacken*, Regie: Elia Kazan, USA 1954, mit Marlon Brando.
 - 27 Francis Joseph Kardinal Spellman (1889-1967), Erzbischof von New York, war in den fünfziger und sechziger Jahren ein engagierter Wortführer der politischen Rechten in den USA.
 - 28 *Queen Christina*, deutscher Titel: *Königin Christine*, Regie: Rouben Mamoulian, USA 1933. In der berühmten letzten Einstellung nimmt das Gesicht der Garbo die gesamte Leinwand ein.
 - 29 *Touchez pas au grisbi*, deutscher Titel: *Wenn es Nacht wird in Paris*, Regie: Jacques Becker, Frankreich 1953, mit Jean Gabin.
 - 30 Brettspiel für mehrere Spieler. Die Spielfiguren (»Gänse«) ziehen, entsprechend der Augenzahl des Würfelwurfs, über 63 Felder zur »Gänsewiese«. Wer das letzte Feld nicht exakt erreicht, sondern eine zu hohe Zahl würfelt, muß zurück zum Ausgangspunkt.
 - 31 Tatsächlich findet sich diese Passage in einem anderen Werk Bachelards, nämlich in dem Band über die »Träumereien der Ruhe«: Gaston Bachelard, *La terre de les rêveries du repos*, Paris: José Corti 1948, S. 326f.
 - 32 René Coty (1882-1962) übernahm im Januar 1954 das Amt des französischen Staatspräsidenten. – *Dumesnil* ist eine Marke für Bier und Limonade.

- 33 Pierre Mendès-France (1907-1982) wurde im Juni 1954 Ministerpräsident. Er empfahl den Franzosen, weniger Wein und mehr Milch zu trinken. – Mathurin heißt in Frankreich die Cartoonfigur Popeye. Seine Lieblingsspeise Spinat verleiht dem Matrosen ungeahnte Kräfte.
- 34 *Deuxième Bureau contre Kommandantur*, Regie: René Jayet und Robert Bibal, Frankreich 1939. Der Film, der im Ersten Weltkrieg spielt, kam wenige Wochen vor Beginn des Zweiten in die französischen Kinos.
- 35 General Christian Marie de Castries (1902-1991) war Befehlshaber der Festung Dien Bien Phu im Norden Vietnams. Während der zweimonatigen Schlacht (März bis Mai 1954) gelang es der Vietminh, die französische Besatzung vom Nachschub abzuschneiden. Nach der Kapitulation ging de Castries mit 10000 Soldaten in Kriegsgefangenschaft.
- 36 Pierre Poujade (1920-2003), Gründer und Vorsitzender der populistischen *Union zur Verteidigung der Händler und Handwerker*. Seine Bewegung entstand 1953 im Südwesten Frankreichs aus dem Widerstand gegen die fiskalische Praxis, die Höhe der Steuerabgaben der Kleinhändler und Ladenbesitzer nach ihrem geschätzten Umsatz festzusetzen. Poujade erzielte 1956 bei den Wahlen zur Nationalversammlung 2,4 Millionen Stimmen.
- 37 Marcellin Albert (1851-1921), Anführer einer Revolte der Weinbauern im Languedoc 1907. Der Ruin des Weinbaus in der Region führte zu Großdemonstrationen mit Hunderttausenden von Teilnehmern; als die Armee eingriff und es zu zahlreichen Toten kam, fraternisierten 500 Soldaten mit den Aufständischen. Es gelang Marcellin Albert, in Paris von Premierminister Clemenceau empfangen zu werden. Der nahm ihm das Versprechen ab, besänftigend auf die Demonstranten einzuwirken, gab ihm einen Hundert-Francs-Schein für die Heimfahrt mit dem Zug und berichtete dies umgehend der Presse. Damit war Marcellin Albert als gekaufter Verräter diskreditiert. Er entging nur knapp dem Lynchmord durch seine enttäuschten Anhänger.
- 38 Frz. *raison*, von lat. *ratio*, Rechnung, Berechnung, Verhältnis.
- 39 Arthur Adamov, *Ping-Pong*, in: ders., *Theaterstücke*, übersetzt von Elmar Tophoven u. a., Darmstadt: Luchterhand 1959, S. 73-162.
- 40 Ebd., S. 122, 111.
- 41 »Wissen ohne Gewissen [ist] nur der Seele Verderb«. François Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, herausgegeben und übersetzt von Horst und Edith Heintze, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2003, II. Buch, 8. Kapitel, S. 220.
- 42 Nach einem ungewöhnlich kalten Winter 1739/40 wurde Irland von schweren Epidemien, darunter Fieberkrankheiten und Blattern, heimgesucht. Berkeley, der auf den Bermudainseln den Gebrauch von Teerwasser kennengelernt hatte, benutzte es nun als Vorbeugungsmittel bei sich selbst, seiner Familie und einem immer größeren Personenkreis.

- Der Erfolg war so durchschlagend, daß er glaubte, ein Allheilmittel entdeckt zu haben, und beschloß, eine medizinische Abhandlung darüber zu schreiben: George Berkeley, *Siris*, übersetzt und herausgegeben von Luise Raab und Dr. Friedrich Raab, Leipzig: Meiner 1913.
- 43 *Anti-g-Anzüge* sollen Flugzeugbesatzungen vor einer Sauerstoffunterversorgung des Gehirns durch das Absacken des Blutes in die untere Körperhälfte (infolge starker Fliehkräfte) bewahren. Dazu wird Druckluft oder Wasser in die Hohlräume des Anzugs geleitet.
- 44 Gustave Flaubert, *Bowvard und Pécuchet*, übersetzt von Erich Marx, Zürich: Diogenes 1979, S. 174.
- 45 Premiere der Inszenierung von Véra Korène an der Comédie-Française war am 23. April 1955.
- 46 Montherlant hielt Racine für einen stark überschätzten Autor. Allenfalls siebenundzwanzig Verse aus seinen zehn oder zwölf Stücken seien in der französischen Dichtung einzigartig. Racine sei »eine Languste, deren Panzer man mühsam und zeitraubend entfernen muß, um dann hier und da auf ein wenig exquisites Fleisch zu stoßen«. Henry de Montherlant, »Racine Langouste«, in: *Cahiers Renaud-Barrault*, Nr. 8, Paris: Juillard 1955.
- 47 Der amerikanische Baptistenpastor Billy Graham (geb. 1918) predigte im Juni 1955 an fünf aufeinanderfolgenden Abenden im Velodrome d'Hiver, der größten Pariser Sporthalle, vor insgesamt etwa 50000 Teilnehmern. Die Dynamik seines Vortrags litt darunter, daß seine Botschaft Satz für Satz von einem Dolmetscher ins Französische übersetzt werden mußte. Dennoch war der Erfolg der Veranstaltungen, gemessen an der Quote der »Bekehrten«, nach Grahams Auskunft nirgendwo so hoch wie in Paris.
- 48 Der Text über »Le Grand Robert« aus der Serie seiner Mythenanalysen wurde von Barthes nicht in die Buchausgabe der *Mythologies* aufgenommen. Er findet sich auf deutsch jedoch in: Roland Barthes, »Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin.« *Schriften zum Theater*, hg. von Jean-Loup Rivière, übersetzt von Dieter Hornig, Berlin: Alexander Verlag 2001, S. 117-121.
- 49 »Ein Grund dafür, weshalb Frankreich aufs falsche Gleis geraten ist, ist der, daß fünfzig Prozent der Leute Agnostiker oder Atheisten sind. [...] Um Atheist zu sein, braucht man nichts im Kopf zu haben.« Dwight D. Eisenhower, zitiert nach: *The New York Times*, 11. Juli 1952, S. 10.
- 50 Gérard Dupriez war neunzehn Jahre alt, also noch nicht volljährig.
- 51 Geneviève Serreau, *Bertolt Brecht dramaturge*, Paris: L'Arche 1955, S. 8 f.
- 52 Komödie von Goldoni, bekannter unter dem Titel *Mirandolina*.
- 53 Er gewann 1955 zum dritten Mal hintereinander.
- 54 Soll heißen: Im Privatleben war er weniger tugendhaft. 1953 wurde be-

kannt, daß er sich von seiner Frau getrennt hatte und mit einer ebenfalls verheirateten Geliebten zusammenlebte. Im März 1955 wurde das Paar wegen Ehebruchs verurteilt, er zu zwei und sie zu drei Monaten Gefängnis »auf Bewährung«.

- 55 *Les Guides bleus: Espagne*, Paris: Hachette 1954, S. XXVI.
- 56 Louis-Pierre Anquetil, Historiker, Verfasser eines zwölfbändigen *Précis de l'Histoire universelle* (1834); Pierre Larousse, Lexikograph, Autor des *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1864-1876); zu André Siegfried und Jean Fourastié siehe oben, Anm. 7.
- 57 *Les Guides bleus: Espagne*, a. a. O., S. XXXV.
- 58 Weihnachtskuchen in Form eines Holzscheits.
- 59 Claude Lévi-Strauss, »Einleitung in das Werk von Marcel Mauss«, in: Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 1, übersetzt von Henning Ritter, München: Hanser 1974, S. 35.
- 60 Im August 1953 setzte die französische Regierung Sultan Mohammed V. in Französisch-Marokko ab, weil er Sympathien für die erstarkende Unabhängigkeitsbewegung gezeigt hatte, und installierte seinen Onkel Sidi Mohammed ben Arafa, der sich gegen die Nationalisten jedoch nur zwei Jahre halten konnte. Die Franzosen beschlossen daher, ben Arafa wieder gegen Mohammed V. auszutauschen.
- 61 Vgl. Jacques Damourette und Édouard Pichon, *Essai de grammaire de la langue française*, Bd. 1, Paris: D'Artrey 1940, S. 468 (§ 363 ff.).
- 62 1954/55 erschien das Magazin *L'Express* vorübergehend als Tageszeitung.
- 63 Alain Robbe-Grillet, »Il écrit comme Stendhal«, in: *L'Express*, 25. Oktober 1955, S. 8.
- 64 Die Typenbezeichnung DS ist bekanntlich homophon mit dem französischen Wort *déesse*, »Göttin«; und weiblich ist dieser Gott, weil *la voiture*, »das Auto«, ein grammatisches Femininum ist. – Die DS 19 wurde im Oktober 1955 auf dem Pariser Autosalon vorgestellt.
- 65 Nämlich Verfasserin einer Sammlung von Briefen und Gedichten, die sie als Achtjährige an ihre Klavierlehrerin am Pariser Konservatorium geschrieben haben soll. Der Verleger René Julliard, der das Buch im September 1955 herausbrachte, hatte im Jahr zuvor mit dem Roman *Bonjour tristesse* der achtzehnjährigen Françoise Sagan großen Erfolg gehabt. Nach einer emphatischen Besprechung im *Figaro* äußerte die Zeitschrift *Elle* den Verdacht, die Texte seien von Minou Drouets Adoptivmutter verfaßt worden. Im Januar 1956 legte Minou Drouet eine »Befähigungsprüfung« zur Aufnahme in die Urheberrechtsorganisation französischer Textdichter, Komponisten und Musikverleger (SACEM) ab. Dazu wurde sie allein in ein Zimmer gesetzt und aufgefordert, zu einem von vier vorgeschlagenen Themen ein Gedicht zu verfassen. Nach einer knappen halben Stunde lieferte sie ein 38 Zeilen

- langes Gedicht ab: »Himmel über Paris / geheime Last Fleisch / das uns stoßweise / aus dem offenen Maul der Häuserzeilen / zwischen erleuchteten Zahnstummeln / einen Strahl von Blut / ins Antlitz spuckt [...]«. « *Der Spiegel*, Heft 7, 15. Februar 1956, S. 42.
- 66 Siehe oben, »Dominici oder der Triumph der Literatur«, S. 63–67.
- 67 Sabine Sicaud starb fünfzehnjährig (1913–1928). Ihre *Poèmes d'enfant* erschienen mit einem Vorwort der Comtesse de Noailles in der Zeitschrift *Les Cahiers de France*, I. Serie, Nr. 5, Poitiers 1926.
- 68 Sartre verglich in seiner Theorie der Gruppe die »atomisierten Individuen« mit einer Ansammlung von »Erbsen in einer Konservenbüchse«. Vgl. Bernard-Henri Lévy, *Sartre. Der Philosoph des 20. Jahrhunderts*, übersetzt von Petra Willim, München: Hanser 2002, S. 146.
- 69 Roberto Benzi (geb. 1937) erhielt seinen ersten Musikunterricht im Alter von drei Jahren und begann seine Laufbahn als Orchesterdirigent mit elf.
- 70 Den Prix Goncourt erhielt 1955 Roger Ikor für sein Familienepos *Les eaux mêlées*.
- 71 Originaltitel: *Continente perduto*, Regie: Leonardo Bonzi u. a., Italien 1954. Der Film erhielt 1955 in Cannes den Spezialpreis der Jury.
- 72 Im April 1955 fand in Bandung (Indonesien) die erste afroasiatische Konferenz statt, die den Auftakt der »Bewegung der Blockfreien« bildete. Die etwa dreißig Teilnehmerstaaten forderten die Unabhängigkeit der verbliebenen Kolonien und erklärten ihre Neutralität im Konflikt zwischen der westlichen »ersten« und der kommunistischen »zweiten« Welt.
- 73 Alte Francs; das heißt nominell etwa 450 Millionen Euro.
- 74 Komödie von Edmond Rostand (1868–1918). Titelgebende Hauptfigur ist der Hahn Chantecler, der glaubt, durch seinen Schrei am frühen Morgen gehe die Sonne auf.
- 75 Wandlungsfähigkeit; nach dem italienischen Verwandlungskünstler Leopoldo Fregoli (1867–1936), der während eines Auftritts in Dutzende verschiedener Rollen und Kostüme schlüpfte.
- 76 Diese laut Werbeprospekt »größte Fotoausstellung aller Zeiten« wurde für das New Yorker Museum of Modern Art konzipiert und dort erstmals 1955 gezeigt. Sie ging dann fast vierzig Jahre lang um die Welt. 2003 wurde sie ins Weltdokumentenerbe der UNESCO aufgenommen.
- 77 Im August 1955 wurde der vierzehnjährige Emmet Till im US-Staat Mississippi ermordet, weil er hinter einer (weißen) Bonbonverkäuferin hergepöfeln hatte. Zwei weiße Männer wurden nach einem aufsehenerregenden Prozeß von der Jury des Gerichts freigesprochen. Nach dem Urteil brüsteten sie sich öffentlich mit der Tat.
- 78 Pariser Stadtviertel im 18. Arrondissement.
- 79 Im Original: *technocrates, polytechniciens, polyvalents, poly-voleurs*.

- Mit »Polytechnikern« sind die Absolventen der Verwaltungshochschule *École polytechnique* gemeint.
- 80 Pierre Poujade, *J'ai choisi le combat*, Saint-Céré: Société générale des éditions et des publications o. J. [1955], hier S. 20.
- 81 Ebd., S. 236.
- 82 Damals Sitz des Finanzministeriums in Paris.
- 83 Ebd., S. 120.
- 84 Ebd., S. 79.
- 85 Ebd., S. 24 f.
- 86 Ebd., S. 84.
- 87 Ebd., S. 114.
- 88 Ebd., S. 92.
- 89 Ebd., S. 152.
- 90 Victor Hugo, »L'espoir est dans le peuple« (1838), ausführlich zitiert ebd., S. 134 f.
- 91 Jules Michelet, *Das Volk*, übersetzt von P. Str., Nordhausen: Verlag von Ernst Friedrich Fürst 1846.

DER MYTHOS HEUTE

- 1 Im Original: *Le mythe est une parole*. Ich riskiere es, *parole* mit »Rede« statt, wie in der Saussureschen Tradition üblich, mit »Sprechen« zu übersetzen, weil der Mythos innerhalb der generalisierten Semiologie nicht an Oraltät gebunden ist (siehe S. 252 f.). Vgl. auch das Vorwort (oben, S. 11), wo Barthes den Mythos als Sprache (*langage*) definiert.
- 2 Siehe oben, »Minou Drouet und die Literatur«, S. 205.
- 3 Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übersetzt von Herman Lommel, Berlin: de Gruyter² 1967, S. 19.
- 4 A. A. Schdanow [*sic*], *Kritische Bemerkungen zu dem Buch G. F. Alexandrows »Geschichte der westeuropäischen Philosophie«*. Rede auf der Philosophentagung in Moskau, Juni 1947, Berlin: Dietz 1950, S. 24 f. – Der sowjetische Marxismus verdammt seit den späten zwanziger Jahren die strukturalistische Linguistik und Semiologie als »bürgerlichen Formalismus«. Barthes spielt also Komödie, wenn er sich bei seiner Rechtfertigung einer solchen formalen Wissenschaft affirmativ auf Schdanow bezieht.
- 5 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, übersetzt von Ursula Dörrenbächer, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 439.
- 6 Ein entsprechendes Beispiel im Deutschen wäre das Wort *Schäfer*: Es ruft das Wort *Schaf* ins Gedächtnis, während sein Suffix *-er* an *Töpfer*, *Schlosser* usw. denken läßt. Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, a. a. O., S. 156 f.

- 7 Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- 8 Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), französischer Architekt und Kunsthistoriker, führte zahlreiche Restaurationen mittelalterlicher Bauwerke in Frankreich aus, die auf die vorhandene Bausubstanz wenig Rücksicht nahmen, aber um so entschiedener historische »Originaltreue« beanspruchten.
- 9 *Société anonyme* bedeutet auch »Aktiengesellschaft«.
- 10 Alte Francs; nominell etwa 40 Euro.
- 11 Also, grob auf deutsche Verhältnisse übertragen: vom *Spiegel* über *Stern* und *Brigitte* zur Boulevardpresse.
- 12 Vgl. Jean-Paul Sartre, »Skizze zu einer Theorie der Emotionen«, in: ders., *Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931-1939*, übersetzt von Traugott König, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 296f.
- 13 Als »Ideologismus« verurteilte die stalinistische Orthodoxie die Vorstellung, alle geistige Realität, also auch die Sprache, sei »klassengebunden« (Marr), während Stalin zufolge die Sprache »den Klassen gewissermaßen neutral gegenübersteht«. Vgl. Josef Stalin, *Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft*, München: Rogner und Bernhard ²1972.

Das Buch verfolgt zwei Ziele: einerseits das einer Ideologiekritik, die sich auf die Sprache der sogenannten Massenkultur richtet; andererseits das einer ersten semiologischen Demontage dieser Sprache. Ich hatte gerade Saussure gelesen und daraus die Überzeugung gewonnen, man könne, wenn man die »kollektiven Vorstellungen« als Zeichensysteme behandelt, darauf hoffen, vom biederem Anprangern loszukommen und »en détail« die Mystifikation deutlich zu machen, die die kleinbürgerliche Kultur in universelle Natur verwandelt.



ISBN 978-3-518-41969-4



9 783518 419694