

*Katalin Teller (Budapest)*

## „alles ausgebaut der sprache“. Ästhetisierte Gewalt bei Oswald Wiener?

Kann eine sprachtheoretisch und -spielerisch motivierte Poetik nach dem Zweiten Weltkrieg für eine gewaltfreie Politik des öffentlichen Auftritts haften, oder nähern sich ihre Potenziale eher einer Agitationsrhetorik an, zumal sie als sprachutopischer Entwurf gerade auf die Aufhebung der Grenzen literarischer Ästhetik abzielt? Wenn die semantisch und historisch belastete Sprache als Speicher von Fehlinformationen und als erkenntnistheoretisches und -praktisches Hindernis getilgt zu werden gilt, bzw. diese Aporie durch die Sprache selbst aufgezeigt werden muss oder wenn dieses Projekt in das unmittelbare, aktionistische Erleben überführt wird, stellt sich die Frage, welche Kräfte des eingeforderten Sprachmonopols im Rahmen einer künstlerisch propagierten Revolte wirksam werden und welche im Gegenzug die Möglichkeit einer auch real gewalttätigen Kraft in sich bergen. Diese Grenzverschiebungen versucht der folgende Beitrag nachzuzeichnen, indem er vom Paradigma der Wiener Gruppe und Oswald Wiener durch die Thematisierung und Inszenierung von sprachlicher und körperlicher Gewalt bis zum von Klaus Scherpe diagnostizierten Diskurswandel in der Holocaust-Darstellung einen Bogen spannt. Der thematische Schwerpunkt des Workshops erfährt in diesem Sinne eine Reinterpretation, indem nach den Auswirkungen sprachexperimenteller Versuche im Schatten überlieferter Konnotationen und sprachlicher Praktiken gefragt wird.

### 1. Die Ränder der Provokation

„wo die sprache nicht ausreicht prügelt man sich“<sup>1</sup> – dieser Satz Oswald Wieners aus der *verbesserung von mitteleuropa* steht exemplarisch für eine letzte Konsequenz dessen, was in den experimentfreudigen Fingerübungen der Wiener Gruppe noch zehn Jahre vor dem Erscheinen des Romans als Keim schlummerte. Das oft nur kursorisch-fragmentarisch und keinesfalls einheitlich festgehaltene Programm der Gruppe richtete sich zunächst gegen einen „arrogante[n] provin-

<sup>1</sup> wiener, oswald: *die verbesserung von mitteleuropa*, roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985 (1969), S. XIV.

zialismus<sup>2</sup> der unmittelbaren Nachkriegsjahre und eine von nationalen „hegemonieansprüchen gesteuerte geschichtsklitterung“,<sup>3</sup> die sich primär in der zeitgenössischen Kunstsprache niederschlug und auf eine neue Mythisierung hinauszulaufen schien, welche durch den Nationalsozialismus „endgültig diskreditiert war“.<sup>4</sup> Die Auflehnung bediente sich einer Form der Provokation, die zunächst eher in einem „vulgären habitus“<sup>5</sup> und einer rein sprachlichen Aggressivität zu Tage trat. Mit dem Verlassen des Papiers und dem Einzug in die Räumlichkeiten, die zu Schauplätzen für die beiden ersten literarischen cabarets wurden, erfolgte die Umsetzung dessen, was Konrad Bayer etwas euphemistisch „dichtung als volkssport“<sup>6</sup> nannte. Auch wenn anfangs eine bloße Selbstinszenierung ohne Publikumbeteiligung, ja mit einem „progressiven zuschauerschwund“ anvisiert war, mussten sich die Mitglieder eine „falsche einschätzung des damaligen hungers nach aktion“<sup>7</sup> eingestehen. In den happeningartigen Veranstaltungen wurde nicht nur die Performativität der Sprache spielerisch bis zu ihren äußersten Grenzen getrieben, sondern es kam – bereits den Begriff des ‚homo ludens‘ verlassend – zu öffentlichen Zerstörungsakten, zur teilweise gewalttätigen Mobilisierung des Publikums wie auch zu Unfällen, die auch die Aufführenden selbst betrafen. So geschah es in „acte du dressure“, der letzten Nummer des zweiten ‚literarischen cabarets‘, dass eine der Mitwirkenden zwar unabsichtlich aber so stark von der Peitsche Friedrich Achleitners getroffen wurde, dass sie weinend von der Bühne lief.<sup>8</sup> Die Abende erreichten jedoch zweifelsohne ihr Ziel: Der Gestus der Revolte, der mit einem dichterischen Totalitätsanspruch einherging, riss Tabus der Zeit nieder, holte das Makabre und Abgründige ans Tageslicht und entsprach weitgehend dem angestrebten Kriterium der anarchischen Augenblicklichkeit und Spontaneität.

1964, fünf Jahre nach dem ‚zweiten literarischen cabaret‘ und einer längeren Pause der Gemeinschaftsauftritte, fand die Abschiedsvorstellung, eine Art Nachruf auf die Wiener Gruppe statt – jedoch nicht erst mit dieser Veranstaltung, son-

<sup>2</sup> rühm, gerhard: das phänomen ‚wiener gruppe‘ im wien der fünfziger und sechziger jahre. In: die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960. friedrich achleitner, h. c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener. hg. peter weibel. Wien: Springer, 1997, S. 16-29, hier S. 29.

<sup>3</sup> weibel, peter: vorwort. In: die wiener gruppe, S. 15.

<sup>4</sup> rühm: das phänomen ‚wiener gruppe‘, S. 17.

<sup>5</sup> Ebd., S. 19.

<sup>6</sup> bayer, konrad: hans carl artmann und die wiener dichtergruppe. In: die wiener gruppe, S. 32-39, hier S. 37.

<sup>7</sup> wiener, oswald: das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe. In: die wiener gruppe, S. 308-321, hier S. 311.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 321.

dem bereits früher wurden divergierende Konzeptvorstellungen sichtbar. Für Oswald Wiener lieferten bereits die cabarets einen Grund für eine Revision, die nur allzu augenscheinlich machten, dass die Gruppe „mit den reduktionsversuchen“ der Sprache „an die grenzen des möglichen“ gegangen sei, ohne „allzuviel erreicht zu haben“.<sup>9</sup> Wiener sah sich veranlasst, alle seine bis dahin verfassten Arbeiten zu zerstören und sich vom Ideal des Happenings als einer unzulänglichen künstlerischen Form zu verabschieden. Die weitest gehende Radikalisierung des sprachkritischen Momentes kann jedoch als das Ausschlaggebende ausgewiesen werden, welches seitens Wieners den endgültigen Bruch mit der Gruppe vorantrieb. Die *verbesserung von mitteleuropa, roman*, ein Textkonvolut, das zwischen 1965 und 1969 in elf Folgen erschien, wurde denn auch zum Zeugnis eines anders gearteten, u.a. an Wittgenstein und Stirner geschulten theoriebelasteten Interesses, das Wieners späteren, einzelgängerischen computertechnischen und kognitionswissenschaftlichen Abweg begründete. Der „Roman“, der auf allen seinen Seiten allerlei Gattungs-, Text- und Diskurskonventionen zu unterminieren trachtet, belegt eine Einsicht, welche nicht nur auf die Ablehnung der herrschaftsausübenden Sprache, sondern auf eine spezifische Konzipierung des individuellen Anarchismus abzielt: „die sprache wird gemeinhin als gesellschaftliches bewusstsein, ja als gedächtnis der menschheit bezeichnet. diesen kalauer einmal wörtlich genommen: ein aufstand gegen die sprache ist ein aufstand gegen die gesellschaft.“<sup>10</sup> Diese Haltung steht noch weitgehend mit der Poetik der Wiener Gruppe im Einklang:

Wirkungsästhetik, der kalkulierte Reiz, Schock und Provokation, [...] Enttabuisieren, das zerstörende Durchbrechen aller Grenzziehungen bildeten die konstitutiven Parameter einer nicht-mimetischen Kunst, die keine Versöhnung mehr mit der vorgefundenen gesellschaftlichen Wirklichkeit suchte.<sup>11</sup>

Doch mit radikalerer Sprachkritik geschwängert, geht Wiener in seinem Roman einen Schritt weiter: „mit der geschichte lehne ich auch die mit ihr kompromittierte sprache ab. ich schaffe die nicht ab doch dekretiere ich verrottung mittels der gesamt kunstwerke meiner gespräche.“<sup>12</sup> Das hier propagierte Gesamtkunstwerk des Gesprächs, das sich vielmehr als ein sich als fragmentarischer und

<sup>9</sup> Ebd., S. 309.

<sup>10</sup> wiener: die verbesserung, S. CXLIV.

<sup>11</sup> Kubaczek, Martin: Poetik der Auflösung. Oswald Wieners „die verbesserung von mitteleuropa, roman“. Wien: Braumüller 1992 (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur, 16), S. 38.

<sup>12</sup> wiener: die verbesserung, S. XXXVI.

aggressiver Monolog entpuppendes Wortkonvolut bezeichnen ließe, verdichtet sich in einem paradox-aporetischen Gebilde: Denn einerseits handelt es sich um das Aufzeigen der sprachlichen Unzulänglichkeit, andererseits aber geschieht dies im sprachlichen Medium selbst, das nunmehr für das allein herrschende Individuum eingeklagt wird. Auf inhaltlich-thematischer Ebene scheint dieses Paradoxon im Kapitel „PURIM ein fest. (für heimito dr. von doderer)“,<sup>13</sup> einer das rituelle und grausame Theater vorspielenden Textpassage, aufgehoben zu sein: Die Ausübung von Gewalt soll programmatisch als erlösendes Kommunikationsmittel an die Stelle der Sprache treten. Das Publikum wird verprügelt, wovon niemand verschont bleiben kann. Die Schläge richten sich mit Vorliebe gegen den Mund als Sprechwerkzeug – die Sprache muss nicht nur dem Geist, sondern wortwörtlich dem Körper des Publikums ausgetrieben werden. Der Sprecher gebärdet sich mit der „Allmacht des strafenden Demiurgen“, was wohl u.a. auch Markus Paul dazu veranlasste, in diesem Akt faschistische Züge zu entdecken:<sup>14</sup> Wo die Delinquenten als Objekte behandelt, ja „bearbeitet“ werden, wo eine militärische Disziplin „vom elend der geprügelten“ ablenken soll („die ganze chose muss zack-zack gehen, damit langeweile nicht aufkommt, es muss also ordentlich geübt worden sein“<sup>15</sup>), wo also eine reglementierte und mit sadistischer Lust gefärbte Auslöschung des Gegenübers heraufbeschworen wird, dort werden Reminiszenzen an die nahe Vergangenheit des Krieges unweigerlich geweckt. Und auch wenn diese Gewaltästhetik, wie Martin Kubaczek meint, sich auf nonkonformistische und erkenntnistheoretische Begründungen zurückführen lässt, und auch wenn sie teilweise mit den Wiener'schen individualanarchistischen Konzepten unterstützt werden kann und das „perpendikulare“ Zurückschlagen der ausgeübten Gewalt in Kauf genommen wird,<sup>16</sup> so legt doch dieser totalitäre Vernichtungsgestus die Frage nach der Beschaffenheit dieses als Befreiung angelegten Projektes nahe. Es ist wohl kaum Zufall, dass sich gerade dieses Kapitel des Romans den Faschismusvorwurf von Seiten der Kritik eingehandelt hat.<sup>17</sup> Binahe zeitgleich mit dem Erscheinen der ominösen Textpassagen und kurz nach den Pariser Studentenkrawallen kam es nämlich zur berühmt-berüchtigten und als „Uni-Ferkelei“ diskreditierten Hörsaal-1-Aktion, in der die Demonstration

<sup>13</sup> Vgl. ebd., CVff.

<sup>14</sup> Vgl. dazu detailliert Paul, Markus: Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960. Innsbruck: Univ. Innsbruck, Inst. für Germanistik, 1991 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 44), S. 77ff.

<sup>15</sup> wiener: die verbesserung, S. CXIII.

<sup>16</sup> Vgl. Kubaczek: Die Poetik der Auflösung, S. 201ff.

<sup>17</sup> Vgl. die Reaktionen in ebd., S. 206ff.

einer wortwörtlich nackten Wahrheit<sup>18</sup> in einer Selbstgenügsamkeit des Körperlichen erfolgte: Beschimpfung der An- und Abwesenden, Onanieren, Ejakulation, Urinieren und Erbrechen sorgten für Arretierung, Gerichtsprozesse und eine „Hexenjagd“ der Medien. Die bisher noch als relativ harmlos angesehene, konstruktivistisch eingesetzte und utilitarisierte, im dichterischen Text eingekerkerte Gewalt trat nun nicht bloß als unmittelbar erfahrbare auf die Szene, sondern versuchte, sich auch mit der Politik zu verschwistern. Ein radikal idealistischer Ansatz drohte, ins Inhumane umzukippen.<sup>19</sup> Die Entwicklungslinie der klassischen Avantgarden uferf jedoch in Oswald Wieners Fall aus: Bei ihm wird unter der Devise der Sprachverweigerung jegliche Legitimierung oder zumindest Rechtfertigung abgelehnt. Der Anspruch auf die totale Arbitrarität und die Argumentationsverweigerung lassen etwa die aufkommenden sexistischen und sadistischen Exzesse verdächtig werden.<sup>20</sup> Dies umso mehr, als das negativ utopische Konzept des so genannten „bio-adapters“ zum Kern- und Endstück des Wiener'schen Romans avanciert. Der „bio-adapter“, eine „das ausrollen der neuzeit in kybernetik“<sup>21</sup> umsetzende Maschine soll die Welt substituieren, indem sie den sukzessiv abgebauten Körper mit einem Bewusstsein ausstattet, welches nunmehr in sich ruhen und sich „vorübergehende gegenstände aus seinen eigenen tiefen“<sup>22</sup> schaffen kann. Das ist die „liquidation des homo sapiens“,<sup>23</sup> wie auch das Ersetzen seiner Sprache durch das technokratisch gefärbte Register eines kognitionswissenschaftlich orientierten Informatiker-Kybernetikers. Der fragwürdige Glückszustand wird zum Preis der Eliminierung alles Menschlichen und der Unterordnung eines depersonalisierten Apparats erkaufte. Daher rührt auch Ferdinand Schmatz' offene Kritik:

Das Problem ist nicht der Roboter, der dem humanen Menschen alter Prägung gegenübersteht, sondern: ob die Synthese von Bildern zu Gedanken tatsächlich ohne die Sprache, die Fluchtborg des Humanen, zu bewältigen ist? Wenn es stimmt, dass die Sprache bestenfalls Anstoß, Modul im genochemischen Ablauf des Verstehens ist, dann hört ihre Macht zwar auf, sie macht keine Gewalt mehr, doch eine andere, absolute herrscht. Aber welche?<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Vgl. dazu im Kontext des Happening-Konzeptes von Susan Sonntag: Kubaczek: Poetik der Auflösung, S. 174ff.

<sup>19</sup> Vgl. Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1971, S. 147f.

<sup>20</sup> Vgl. auch Kubaczek: Poetik der Auflösung, S. 210f.

<sup>21</sup> wiener: die verbesserung, S. CXXXIV.

<sup>22</sup> Ebd., S. CLXXXIII.

<sup>23</sup> Ebd., S. CLXXV.

<sup>24</sup> Schmatz, Ferdinand: Sprache Macht Gewalt. Stich-Wörter zu einem Fragment des Gemeinen. Wien: Sonderzahl, 1994, S. 94.

## 2. Die Ränder der Selbstbezüglichkeit

„Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen.“<sup>25</sup> Dieser Satz, in dem André Breton den genuin surrealistischen Akt als Massengemetzel identifiziert, wurde etliche Male in Bezug auf den literarischen Gewaltdiskurs herbeizitiert. Die surrealistische Gewalt- und Grausamkeitskonzipierung scheint am radikalen Ende einer Entwicklung zu stehen, da sie zum ersten Mal die „Gleichsetzung und Austauschbarkeit von Ästhetischem und Realem“<sup>26</sup> nachdrücklich reklamiert. Die Fortsetzung des Breton'schen Manifestes wird jedoch mit weniger Eifer angeführt: „Die Berechtigung zu einer solchen Handlung ist [...] keineswegs unvereinbar mit dem Glauben an jenen Glanz, den der Surrealismus in unserem tiefsten Innern zu entdecken sucht. Ich habe hier nur der menschlichen Verzweiflung Raum schaffen wollen [...].“<sup>27</sup> Die Forderung nach einer – mit Aragons Worten – „terroristischen Aufrichtigkeit“<sup>28</sup> bzw. die Grausamkeit und die Obszönität werden hier zu „ästhetischen Mitteln einer Arbeit an der Utopie des Menschen“, welche auch von Walter Benjamin im Sinne „einer revolutionären Veränderung der Lebenspraxis“<sup>29</sup> positiv bewertet wurden. In der Argumentation, besser gesagt Nicht-Argumentation Oswald Wieners scheint jedoch ein ähnlicher Legitimationsversuch zu fehlen.

Um den Rahmen dieser Fragestellung zu erweitern und den Bogen weiterzuspannen, soll im Folgenden kursorisch die Relation Gewalt, Körper, Sprache und Erinnern ins Auge gefasst werden. Auf die Allgegenwart der Gewalt wurde in der einschlägigen Forschungsliteratur bereits mehrfach hingedeutet.<sup>30</sup> Dabei wird im literarischen Diskurs die Selbstbezüglichkeit der Gewalt als Ausschlaggebendes Kriterium ausgewiesen. George Bataille, beispielsweise, nimmt einen

<sup>25</sup> Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Dt. v. Ruth Henry. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968, S. 56.

<sup>26</sup> Kubaczek: Die Poetik der Auflösung, S. 171.

<sup>27</sup> Breton: Die Manifeste, S. 56.

<sup>28</sup> In „Le Libertinage“, zit. nach Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein, 1983, S. 407.

<sup>29</sup> Benjamin, Walter: Der Surrealismus. In: Ders.: Gesammelte Schriften II.1. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 295-310, hier S. 304.

<sup>30</sup> Für eine Zusammenschau der Konzepte vgl. u.a. Corbineau-Hoffmann und Nicklas, Pascal: Sprache der Gewalt – Gewalt der Sprache. In: Dies. (Hg.): Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 2000, S. 1-18.

originären Konnex zwischen Literatur und Grausamkeit an: Literarische Gewaltmanifestationen seien ins Terrain der Archetypik zu verweisen, auf dem sich die Erinnerung an eine elementare Verbindung zwischen ritueller und sprachlicher Handlung kundtut. Die Literatur stehe immer noch „in einer Art perennierter Erinnerung unter dem Signum ihrer blutigen Ursprünge.“<sup>31</sup> Gerade dieses Verweisen auf sich selbst und auf die eigene Geschichte bürgt für einen kreativen Akt der Selbsterzeugung, der fähig ist, Kulturkritik zu betreiben, indem sich hier eine Lust an der physischen Zerstörung von abstrakten Wertkonventionen äußert. Dieses Potenzial der literarischen Gewalt, zumal auf die Tragödie angewandt, wird von Rolf Grimminger folgenderweise auf den Punkt gebracht:

Das Geschehen der Gewalt enthält eine Faszination der Unmittelbarkeit, der Authentizität, die allen Vermittlungsformen der Kunst mehr oder minder fehlen muss, egal, ob sie visuell oder als Lesetext auftreten. Eingesetzt ins Mittelbar-Mediale, durchbricht die Faszination dessen Distanzen immerhin noch so weit, dass auch die räumliche Trennung zwischen den Objekten der Bühne und den Subjekten ‚im Parkett‘ zu imaginärer Nähe sich verwandeln kann. Außenwelt und Innenwelt fluktuieren.<sup>32</sup>

Die geschickte Grenzüberschreitung, noch genauer die Gratwanderung an den Grenzen der Kontingenz wird im ästhetischen Akt durch die reflexive Zurücknahme kontrolliert bzw. dadurch, dass dieser Akt auf das Betrachten abzielt und er die Repräsentation des Unmittelbaren nur im Rahmen dieser Betrachtung zulässt. So wird die andere Seite, das genuin Körperliche und Gewalttätig-Natürhafte ständig zum integralen Bestandteil von Kultur.<sup>33</sup> Angesichts der aktionistischen Bestrebungen scheint jedoch Grimmingers ästhetische Verklärung der Gewalt als etwas verharmlosend auszufallen, denn bei ihm rückt das unmittelbare, körperliche Erleben unabänderlich in einen hermetischen Sarkophag der Repräsentation. Einen größeren Spielraum macht z.B. Karl Heinz Bohrer geltend, obwohl er ähnlich Grimminger auf einer textuellen Ebene verharret.<sup>34</sup> Ausgehend von Lucans und Montaignes Stilkonzept, nach dem diejenige Rede positiv bewertet wird, die verwundet und erschüttert, folgert er, dass erst im frappierenden, wortwörtlich zugespitzten Stil Innovation und Aggression zusammentreten können. Das ist es, was vermag, einen Inhalt einzuprägen<sup>35</sup> – nicht zufällig wird

<sup>31</sup> Ebd., S. 11.

<sup>32</sup> Grimminger, Rolf: Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt. In: Ders. (Hg.): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München: Fink, 2000, S. 9-23, hier S. 19.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 20ff.

<sup>34</sup> Vgl. Bohrer, Karl Heinz: Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren. In: Grimminger (Hg.): Kunst – Macht – Gewalt, S. 25-42.

<sup>35</sup> Ebd., S. 26ff.

immer wieder in diesem Kontext auch auf Nietzsche zurückgegriffen,<sup>36</sup> der das Gewaltsame der Erinnerung folgenderweise formuliert: „Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, wehzutun, bleibt im Gedächtnis.“<sup>37</sup> Das Einprägen und Eingepägtsein – sei es nun mit Gewalt oder ohne – zeichnet auch den Körper als Zeichenträger aus.<sup>38</sup> Ohne an dieser Stelle den facetten- und lehrreichen Körperdiskurs rekonstruieren zu wollen, möchte ich lediglich auf einen, hier interessierenden und von Nietzsche wegführenden Aspekt hinweisen: Wird die Vorstellung von einer statischen, auf Speicherung abzielenden Erinnerung verabschiedet, also von einer memoria, die noch identitäts- und kulturstiftende Funktion versah, bzw. wird – im Rückgriff auf Freud – der entstellenden Struktur von Erinnerungsprozessen Vorzug gegeben, so tritt auch der Körper nicht mehr als eine in sich geschlossene und stabile Entität hervor, sondern als ein Körper, der höchstens aufgrund seiner an der Oberfläche sichtbaren Gebärden und Gesten, also symptomatisch begriffen und daher bloß annähernd entziffert werden kann. Diese Absage an Festschreibungen und Fixierungen sichert so einen Raum, in dem die Phänomene einer offenen und dynamischen, das Erinnern wie auch das Vergessen in Kauf nehmenden Interpretation freigegeben werden.<sup>39</sup> In unseren Zusammenhang übersetzt hieße das, eine konstante und auf sich selber verweisende Dynamik zwischen Gewalt und Gewaltlosigkeit, zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen dem Körperlich-Konkreten und Sprachlich-Abstrakten anzunehmen. Neben einer Deutungsflexibilität impliziert dieser Umstand zugleich eine Verunsicherung in den Kategoriezuweisungen — denn was heißt denn in diesem Fall Gewalt oder Körper, wo liegen dann die Grenzen zu ihren opponierenden Korrelaten?

### 3. Das Be-Gehen der Erinnerung

Irgendeine meiner Ausstellungen kann die letzte sein. Im Lichte dessen ist es völlig egal, welche die erste war. Irgendeine meiner Ausstellungen kann die erste sein. Vor der ersten gibt es nur das Vergessen. Mit Geschichte sollte ich nichts zu tun haben. Ich habe Gedichte geschrieben und publiziert, ich habe sie vergessen; ich habe an Aus-

<sup>36</sup> Vgl. u. a. Hermann, Iris : Gewalt als Schmerz. In: Grimminger (Hg.): Kunst – Macht – Gewalt, S. 43-61, hier S. 45.

<sup>37</sup> Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. In: Ders.: KSA. Hg. v. G. Colli u. M. Montinari. München: dtv, Berlin, New York: de Gruyter, 1988, Bd. 5, S. 295.

<sup>38</sup> Vgl. dazu u. a. Öhlschläger, Claudia; Wiens, Birgit: Körper – Gedächtnis – Schrift. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. München: Erich Schmidt, 1997 (Geschlechterdifferenz & Literatur 7), S. 9-22, hier S. 10f.

<sup>39</sup> Vgl. im Kontext der Geschichte des Körperdiskurses ebd., S. 13f.

stellungen im In- und Ausland teilgenommen, ich habe sie vergessen; ich habe Frauen geliebt, ich habe sie vergessen; ich habe Spielzeuge besessen, ich habe sie vergessen. Was vergangen ist, sollte von den anderen erinnert werden. Es sollte mich nicht belasten. Lästig genug ist das, was noch nicht imstande war zu vergehen. Die Gültigkeit ist immer in Präsens. Jedes vergangene und zukünftige Geschehen muss auf einmal, an einem Ort verwirklicht werden. Damit es zerstampft werden kann.<sup>40</sup>

Die zitierte Textpassage ist der Lebenslauf 5 von Tibor Hajas, einem der Vertreter der ungarischen Neoavantgarde aus der zweiten Hälfte der 70er Jahre, der sich als Performance-Künstler in der so genannten zweiten Öffentlichkeit einen Namen gemacht hat.<sup>41</sup> Hier mehr als bei Oswald Wiener scheinen zunächst die Auflehnung und die gewaltsame Destruktion auf etwas Umfassenderes als die Sprache und den Körper abzielen: Das Bewusstsein der Geschichte, auch das der eigenen muss ausgelöscht bzw. in eine *hic et nunc*-Situation hinübergerettet werden, um mit ihm in der Augenblicklichkeit abzurechnen. Wenn man dennoch auch andere Texte und Aufzeichnungen von Hajas mit einbezieht, so wird klar, dass es sich hier vielmehr um eine genuine Poetik der Performance handelt: In der unmittelbaren, körperlichen Anwesenheit konzentriert sich die Allgegenwart des menschlichen Körpers, den es von den anhaftenden Bildern zu abstrahieren gilt, um seine Grenzen wahrnehmbar zu machen. Im Akt des Hervorkehrens des Sinnlichen, dessen Extrem die Selbstverstümmelung ist, stoßen zwei jenseitige Welten aufeinander; hier wird es möglich, das Hinrichtungsritual des diesseitigen Ich zu vollziehen, und zwar zugunsten des Auffindens von etwas sehr Konkretem und sehr Menschlichem.<sup>42</sup> Die wohl bekannteste Performance von Hajas heißt denn auch „Bildersturm“.

Diese Parallele kann sich als doppelt produktiv erweisen: Einerseits kann sie die von Oswald Wiener propagierte Konzeption des selbstgenügsamen „bio-adapters“ in Frage stellen, andererseits scheint sie eine Entwicklung vorwegzunehmen, die von Klaus Scherpe im Zusammenhang mit der Umwandlung der

<sup>40</sup> Hajas, Tibor: [Önéletrajz 5] [Lebenslauf 5]. In: Ders.: Szövegek. Budapest: Enciklopédia, 2005, S. 460. Übers. von mir, K. T.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Beke, László: Tűrni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek avantgárdja [Dulden, verbieten, unterstützen. Die Avantgarde der 70er Jahre]. In: A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet. Zusammengestellt v. Hans Knoll, hg. v. Júlia Jolsvai. Budapest: Enciklopédia, 2002 (Művészeti világ), S. 228-247, hier S. 244ff. Der Titel des Aufsatzes spielt auf die Kulturpolitik der Zeit von Kultusminister Aczél an.

<sup>42</sup> So die einleitenden Worte Rudolf Ungvárys (Übers. von mir, K. T.) – vgl. Ungváry, Rudolf: Miközben még azon tűnődöm, hogy melyik választ várod... [Während ich noch nachgrüble, welche Antwort du von mir erwartest...]. In: Hajas: Szövegek, S. 440-459, hier S. 441.

Holocaust-Erinnerungsmodi diagnostiziert wurde.<sup>43</sup> Der Ausgangspunkt Scherpes besteht in der Demaskierung des Gebotes des Nicht-Vergessens, das an der Oberfläche der Öffentlichkeit zum kulturpolitischen Konsens wurde. Die Frage zielt darauf ab, ob Vergessen denn verboten werden kann und ob „[p]lichtgemäßes Erinnern“<sup>44</sup> nicht vielmehr lähmend auf die Memorialkultur wirkt. Das tatsächliche, körperliche Leiden wurde in einen Überhang an Symbolen kanalisiert, um den Schmerz und den vergewaltigten Körper zu fixieren, sie ästhetisch zu sublimieren. Die Künste nutzen demnach ihren Spielraum als bloßen Schutzraum. Stattdessen wird eine Gegenstrategie empfohlen: Keine sich ins Symbolische rettende Kunst, kein metaphorisches Denkmal, sondern eine unabschließbare Debatte darüber sollte einen Resonanzraum von Bedeutungen schaffen, der einen anderen Umgang mit dem Holocaust ermöglicht.<sup>45</sup> Das von Scherpe zitierte Streitgespräch zwischen Jean-François Lyotard, Sarah Kofman und Jacques Derrida unter anderen umkreist eben diese Option: Wegen der Unmöglichkeit und Undarstellbarkeit der primären Erfahrung können nach Derrida Repräsentationen der Nachgeborenen nur unter einer Bedingung Authentizität gewinnen – wenn sie sich als eine Aneinanderreihung von Sätzen präsentieren, welche die Erfahrung des Holocaust studiert, also ihre Bedingung des Sekundären und der medialen Vermittlung selber zum Thema macht.<sup>46</sup> Alle denkbaren Verknüpfungen mit Auschwitz müssen so angelegt sein, dass sie es als das Unverknüpfbare nicht überwinden, sondern als unverrückbare traumatische Erfahrung bestehen lassen. Der erstarrten Symbolsprache der hiesigen Erinnerungskultur, ja sogar „Erinnerungsdiktatur“ müsste demnach das eigene Erleben und Sprechen entgegengesetzt werden, damit durch die Befreiung vom Trauerritual die Fähigkeit zur Trauer wieder einkehrt. Scherpe argumentiert daher mit Installations- und Denkmalbeispielen aus den 90er Jahren, die den Betrachter einem Raum aussetzen, in dem die Unmittelbarkeit der Gewalt erfahrbar wird.

Dieser Forderung Scherpes scheint Peter Eisenmans Bau, das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ gerecht zu werden. Der individuell erfahrbare Schreckensraum, der in einer Zeitenthabenheit direkt begehbar ist, setzt sich von jeglicher „sentimentaler Nostalgie“<sup>47</sup> oder banalisierter Erinnerung ab, um dem

<sup>43</sup> Scherpe, Klaus R.: Von Bildnissen zu Erlebnissen. Wandlungen der Kultur „nach Auschwitz“. In: Ders.: Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen. Tübingen: Francke, 2002, S. 129-157.

<sup>44</sup> Ebd., S. 129.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 132.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 140f.

<sup>47</sup> Eisenman, Peter: Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas. In: Materialien zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Hg. von der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2005, S. 10-13, hier S. 12.

Betrachtenden und Begehenden auch das direkte und nunmehr unmöglich gewordene Verstehen abzusprechen.

Um auf das Bisherige zu rekurrieren: Der sprachlichen Unfassbarkeit des Gegebenen und Vergangenen kann mit der selbstreferenziellen, die Kontingenz der Erfahrung hervorkehrenden Gewalt im Text à la Karl Heinz Bohrer begegnet werden, aber auch in der Performance, die den körperlichen Schmerz neu inszeniert und ihn in seiner momenthaften, sich den starren Begriffen entziehenden Beschaffenheit aufzuzeigen vermag. Nur das Unterminieren des Fixierten kann noch eine Dynamik aufrechterhalten, die jenseits der Unzulänglichkeit und Korruptiertheit der Sprache noch eine Erinnerung möglich macht. Wenn also Oswald Wiener mit seinem als „Endlösung“ konzipierten „bio-adapter“ jegliche anthropologische Konstante auszuschalten trachtet, so votiert er für eine Strategie, die vielmehr mit einem ultimativen Sublimierungsdrang verwandt ist. Auch wenn sich Wiener seinerzeit von Helmut Qualtinger, dem Spießbürger-Satiriker der 50er Jahre distanzieren wollte, möchte ich meinen Beitrag mit einer Aussage des Spießbürgers Herrn Karl schließen: „I hab manchmal furchtbare Träume... Man vergißts Gott sei dank immer glei...“