

ASPEKTE DER ULMER NACHKRIEGSKULTUR - EIN RÜCKBLICK, AUSGELÖST AN K.F.'S UNLUST ZU LEBEN (1968)

Es ist keine Lust mehr zu leben - Vom Wandel der kulturellen Situation in Ulm¹

Etwas über zwanzig Jahre alt ist das kulturelle Leben Ulms nach dem Kriege. Als "die Waffen schwiegen", kamen die Amerikaner und gaben Lizenzen. Oftmals ins Blaue hinein, in Ansehung der Nichtparteizugehörigkeit. Manchmal auch, unter Beratung, vernünftig. Unter dem böse zerpfügten Boden regten sich die Keime. Es gab dies und das, Notwendiges und Unnötiges - gleich zwei Orchester zum Beispiel -, das meiste gedieh, manches, ein Puppenspiel etwa, starb ab. Die Dinge normalisierten sich, aber was allen eigen war: ein vitales Sicheinsetzen derer, die daran beteiligt waren, die Freude, aus dem Nichts heraus etwas zu leisten, zu formulieren, zu bauen, zu werkeln. Es war eine schöne Zeit damals. Nicht ohne Eifersüchteleien und Ressentiments, aber im ganzen mit einem Zusammenhalt, einem Am-gleichen-Strang-Ziehen, wie sie exemplarischer nicht gedacht werden konnten. Die vh kam. Pfizer kam. Pée kam. Mendler und nach ihm Wackernagel kamen. Es war eine Lust zu leben.

Die vh wurde bundesdeutsches Modell und blieb es. Vielgestaltig, gediegen und mutig. So mutig, daß sie einem heutigen Stadtrat als linksverdächtig gilt. Die HfG kam. Groß angesagt und leider sich verengend und zerstreitend. Ein Fall für sich, der sich dem Aphorismus entzieht. Im Theater, dem "Nudelbrett in der Wagnerschule", entfalteten sich Kräfte, von denen heute weithin, bis nach London, Paris und Belgrad, die Rede ist. Neue Formen der Brecht-Inszenierung, der Schiller-Prägung, des Mitspieltheaters und Happenings, des Bühnenbildes, der Teamarbeit, der Darstellung unseres Lebens auf der Szene gingen in breiten Strömen von Ulm aus nach Bremen und Kassel und Stuttgart.

Ins Theater zu gehen hieß angerührt, geschockt, vitalisiert zu werden. (Die Musik blieb, nicht nur in der Oper, dabei bescheiden, doch auch mit Stolz im Hintergrund. Die Meisterkonzerte können sich an den Bach- und Boulez-Tagen absehen, was bei uns in Wahrheit möglich ist.) Vom Museum

¹ Kurt Fried ist Mitherausgeber der Südwest-Presse und engagierter Förderer des Ulmer Kulturlebens. K.F.'s Kulturbrief erschien am 24.6.68 im Kultur-Spiegel der SWP. Er löste den nachfolgend mitgeteilten Beitrag "Aspekte der Ulmer Nachkriegskultur" aus.

gefördert, kamen junge Künstler (Antes, Haese, Küchenmeister) zu deutscher und internationaler Geltung und einem alten (Bissier) wurde, wie er selbst es ausdrückte, "seine Narretei gerechtfertigt". Pée war in Hochform, blitzend von Einfällen. Die Besucherzahlen stiegen rapide. Bis zu einem gewissen, dann allerdings starren Haltepunkt war alles im Museum zu sehen, was des Sehens wert war, wollte man künstlerisch mit der Zeit leben. Über alldem stand der OB. Freilich mehr mit Reden fördernd als eigentlich inspirierend, immer aber nibelungentreu sich zeigend, wenn aus den Niederungen und Altenteilen die Angriffe und Gehässigkeiten hochkamen. Es war eine Lust zu leben.

Wie aber ist das nun heute? Zwanzig Jahre jung und schon müde geworden? Die vh nicht, wir sagten's schon. Sie bezieht mit Recht ihr eigenes Haus und wird sich seiner wert zeigen. Der OB nicht; er kämpft weiter, mutig, mit ganzem Herzen. Das Theater, vor dem neuen Hause stehend. Ein Theater ohne Besonderheit, ohne geistiges Fluidum, Treffpunkt derer, denen das Mittelmaß gemäß ist. Kein Ansatz zur Teambildung, zu neuen Formen - außer der sozialen für die Rentner - eben genau das, was man gehobene Provinz nennt und was außerhalb Ulms nur noch mit Achselzucken und bedauernd quittiert wird. Die 24 Millionen für das neue Haus sind, so gesehen, zunächst fehlangelegt. Aber der Bau wird überdauern.

Das Museum? Vom Geleisteten zehrend, mit Aufschwüngen, die immer karger werden. Die Sicht auf die Avantgarde, auf Op und Pop und Signal leichthin dem studio f überlassend, das mit einer Zusammenschau immerhin 7000 vorwiegend jugendliche Besucher einbrachte. Nicht einmal Zebra, die neue Phantastik oder Ornamentik vermögen den Dr. Pée mehr aus dem Schneckenhaus der Nachexpression und Bonne peinture zu locken. Ja, die Alten, da stimmt es: Schönfeld und der Meister Acker. Seltsame Wendung zum Konservativen. Wie ja auch die Elitesammlung an europäischer Spitzengraphik immer den gesicherten Werten, den hundert- und mehrjährigen Künstlern galt. Wenn nun aber das studio f auch nicht mehr mag, was dann? Bleibt dann die gegenwärtige und künftige Entwicklung der Kunst den Ulmern verschlossen? Dürfen sie die Meistergraphik der Expressionisten und Picassos jahraus, jahrein bewundern? Sich darüber freuen, daß wieder eine neue Farblithographie von Odilon Redon erworben wurde?

Nun, vielleicht liegt, was wir beklagen, genau im Zug der Zeit. Im nächsten Bundestag wird es die NPD geben und ihre Sperrminorität wird die Zuschüsse an die documenta V und ähnliche "kulturbolschewistische" Unternehmungen auch in den

maßgebenden Landtagen verhindern. Die Gemeinderäte werden, nachdem Palitzsch ärgert und Monk nicht trägt, auch im Theater auf Numero sicher, zu deutsch auf die Abendkasse und also das Bewährte, zielen. Es ist keine Lust mehr zu leben. Auf schwäbisch: "S'isch nemme des!"

Muß das so sein? Man könnte resignieren und einfach sagen: ihr wollt es ja nicht anders. Aber die Jungen wollen es anders. Nur daß sie politisch argumentieren und artikulieren, was nach wie vor ein Thema der Kultur ist. Mit Straßentheater und Bilderbeschädigungen, Protesten auf der Buchmesse und der documenta ist nichts getan. Freiwillige vor! Auch unter den Wehrdienstverweigerern (die in Ulm für's bequeme Theater sind). Entweder es geht weiter, mühsamer als bisher und mit stärkeren Widerständen, oder aber wir verarmen und werden kulturell auch auf den Sektoren unterentwickelt, auf denen wir es bisher nicht sind.

Es müßte auf diese Eskapade hin ein Strom von Zuschriften kommen. Ablehnende oder einschränkende ohnehin. Aber auch zustimmende, die Hand aufnehmende. Und was wird kommen? Kaum etwas. Es ist keine Lust zu leben.

K.F.

Aspekte der Ulmer Nachkriegskultur - ein Rückblick, ausgelöst an K.F.'s Unlust zu leben

K.F. hat Recht; ich nehme die Hand auf: Die Hochschule für Gestaltung kann nicht leben und nicht sterben; das Museum weicht zurück vor Artefakten, die aufhören, in den Rahmen gepreßtes Gleichnis des Daseins zu sein; das Theater, das wir einige Jahre nötig hatten wie die Luft zum Atmen, bequemt sich einem Publikum an, das sich die Kunst als ein Element der Bildung und des Amusements vom Halse hält.

Den leeren, blinden Augenblick aufzuhellen aus dem Verständnis des Gewesenen, ist unsere einzige Chance. Worin bestand die Lust zu leben, gestern und vorgestern? Darin, daß 15 Jahre lang, wie kaum anderswo, Bürger und Künstler unserer Stadt Daseinslinderung darin suchten und fanden, daß sie sich im Kunstwerk ihr Leiden zusprachen? Dem Widerspruch auf die Spur zu kommen, blicke ich zurück.

1 [Nachkriegskultur: Musik, Theater, vh, hfg]

K.F. hat die Jungen aufgerufen.- Was mich anlangt, war ich 1943 schon "alt" genug, daß mir die letzte Spielzeit im alten Ulmer Stadttheater zum Erlebnis werden konnte. Dreimal Musiktheater prägte sich tief ein, begleitete durch die späteren Jahre, ragt in der Erinnerung heraus aus der Fülle des Stoffs: Zuerst Die Zauberflöte, Kampf um die Vergeistigung der Geschlechterliebe, ein provozierendes Mysterium; dann der Freischütz - Schicksal des Mannes, der nicht mehr fähig ist, den Kaufpreis für Agathe, die gretchenfromme Tugendbraut, zu entrichten: der Frau, diesem höchsten männlichen Jagdobjekt, das Jagdobjekt Welt, Natur zu Füßen zu legen, mit dem Probeschuß sich standesgemäß zu legitimieren, mit der Morgengabe beruflicher Qualifikation den sexuellen Liebestausch zu erkaufen; dann, dem Inhalt nach unverstanden, dennoch, der musikalischen Verklärung wegen, die über die Intrige gebreitet war, geliebt und umschwärmt: Die Hochzeit des Figaro. Zuletzt, im alten Saalbau, steil aufgerichtet über dem Grauen, über der Barbarei des Krieges, jene dem Leiden abgerungene Apotheose der Bruderliebe: Beethovens "Neunte Symphonie".

Dann durfte ein Volk, welches das Verhängnis Hitler in seinem Schoß gezeugt und großgezogen und in seinem Namen einen Vertrag auf zwölf Jahre blinden Enthusiasmus mit seinem Blut gezeichnet hatte, die kunstgewordene Stimme seines Gewissens nicht mehr hören. Der Ruf zur Selbsterkenntnis, der im Kunstwerk laut wird, die Stimme der Liebe, der Gewaltlosigkeit erstickte. Die Pforten der Kunststätten schlossen sich. Und bald zog das Vacuum der inneren Leere die äußere Zerstörung nach sich. Theater, Saalbau, Dreifaltigkeitskirche, alle die Stätten, mit denen meine eben erwachende Kunstbegeisterung die Utopie einer gereinigten Menschheitszukunft verband, sanken in Trümmer. Einäugig, ohne die Spur einer bremsenden Reflexion, wühlte sich der Wahnsinn ins Verderben des "Totalen Krieges".

Wer konnte nach Bombennächten und Besetzung, erst recht nach allem, was sich jetzt an geradezu artifizieller Brutalität enthüllte, an eine auch nur äußerliche Auferstehung glauben? Wer durfte hoffen, daß sich an der entlarvten Physiognomie eines Volkes, das zu neunundneunzig Prozent Hitler und das Verbrechen gewählt hatte, noch einmal Kunst entzünden würde?

Und doch geschah es. Die Sehnsucht ging nicht gleich nach der Moderne, nach der Selbstentlarvung. Dazu lebte man noch zu real im Schock und in seinen brandigen, steinigen Folgen. Was im Krieg zuletzt von der Bühne trat: die Wahrheit im Glanz des schönen Scheins, nie leuchtete sie, therapeutisch,

schocklösend angewendet, heller und rührender als damals über den Trümmern. Musik war das erste, was wir wieder hörten, in Gasthöfen, Gemeindesaalen und Kasernen auch im Freien.

Dann kam die vh. Sie zog die Verfemten an, den Untergrund; sie öffnete die Schranken des Mißtrauens und holte die Geister, die Gäste ins Haus, an denen sich unser verengter Atem europäisch, ja weltbürgerlich weiten konnte. Was hier geschah und was uns Jungen half, die Schalen ideologischer Verkrustung abzuwerfen, verdanken wir allein, um einen jüngst von OB Pfizer geprägten Terminus zu variieren, der "sanften Gewalt", die der Name Scholl nach dem Kriege im Lande und draußen repräsentierte. Daß Inge Scholl, die Überlebende, sich auf das Erbe der Geschwister verpflichtete, daß sie es mit ihrer Seelenverwandtschaft ausfüllte und aus dem exemplarischen Tod der Geschwister uns einen Weg ins Leben wiedereröffnete - das ist ihr Verdienst.

Dann, als wir hervorkrochen aus Löchern und Provisorien, als wir wieder zu atmen wagten und das Leben weiterging, regte sich in einem vielleicht kleinen, aber für die öffentlichen Belange entscheidenden Teil der Bürgerschaft der Drang, einer Gesellschaft und einem Ich auf die Spur zu kommen, die das Grauen der Vergangenheit verursacht hatten. Unter uns Jungen war der Wille groß, den Krieg nicht als ein von Zeit zu Zeit nötiges Gewitter, als eine Einrichtung der kollektiven Völker- und Affekthygiene anzusehen, als einen von außen zustoßenden Verkehrsunfall, ein Fatum, bedauerlich zwar, aber unvermeidlich und außerhalb aller menschlichen Kompetenz. "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch" - sang Brecht. Diesen Schoß der Gesellschaft, der das Ungeheuerliche barg und austrug, zu durchleuchten, seine Krankheit zu diagnostizieren, das war unser Anliegen. Machiavelli sagt einmal: "Ich glaube, der nahe Weg, ins Paradies einzugehen, würde sein, den Weg in die Hölle kennenzulernen, um ihn zu meiden." Mit diesem Wort Ernst zu machen, waren wir - war ein kleiner Teil der Überlebenden - entschlossen. An diesem Ernst, an diesem Drang nach Selbsterkenntnis entzündete sich engagiertes Theater.

Wie immer, wenn schwere Wetter über die Weltbühne hingegangen waren, hallte der Donner auf den Brettern nach, die die Welt bedeuten. Gestalten, gestiefelt und uniformiert, geschmückt mit Orden und Kokarden, im Leben soeben verschwunden, gespensterten, polternd über die Bühne. Das heißt auf Ulm bezogen: Mendler kam, zuckmayerisch expressiv, mit bitterem Spaß am Götzitat, und ging. Die Bedürfnisse des Publikums verschoben sich; der Blick löste sich aus der starren politisch-ideologischen Fixierung und kehrte zurück zum Ich

und seinen Leiden, die älter waren als der Nationalsozialismus. In dieser Atmosphäre stieg Wackernagel auf, zuerst noch Deharde, den seriösen Kunstbürger alter Schule im Hintergrund, dann bald sein eigener Herr im Hause. Ein wenig spektakulärer Aufstieg, verglichen mit dem späteren Hübner. Nicht kometenhaft, sondern leise, unaufdringlich sicher, nach der Art der Liebenden. Er war der radikale Künstler. Sein politisches und soziales Engagement bestand darin, daß er sich im Kreuzfeuer widerstreitender Tageslösungen ausschließlich und vorbehaltlos dem Charisma des Kunstwerks verpflichtete. Er wußte, kein Pro und Kontra, sondern nur das Kunstwerk, das die schizophrenen Aspekte von Ich und Gesellschaft darstellt und in die Katastrophe treibt, konnte die verschüttete Einheit, die humane Substanz, das menschliche Herz, die Liebe evozieren. Sein Theater war engagiert, ohne festgelegt zu sein. Ihm galt das moderne Werk soviel wie die antike Tragödie, und wenn es für ihn Ruhe- und Schwerpunkt gab, bei denen das Herz des Liebenden verweilte, dann war es dort, wo Wahrheit und Heiterkeit zum seltenen Einklang kamen, war es bei Shakespeare und Mozart. Ihm, dem es um die Heimkehr in des Wortes elementarer religiöser Bedeutung ging, war die Kunst, war das Werk ein Weg, auf dem der verlorene Sohn nach Hause suchte. Diesen Weg zu finden und zurückzulegen, brauchte er, wie Goethe für seinen Faust, das Kunstwerk aus vier Jahrtausenden. Im Ringen um diesen Weg, um dieses Selbstverständnis, ging er seinem Publikum voran.

Ein anderes Institut kam damals in unsere Stadt. Erbe des Bauhauses. Einheit von Technik und Kunst - Programm und magische Formel einer Weltrevolution! Es war die Hochschule für Gestaltung. Wieder nicht denkbar ohne die Leuchtkraft, ohne den weltweiten Kredit des Namens Scholl. Ein Strom kühler Reflexion ergoß sich vom oberen Kuhberg in unsere Stadt. Wer von uns Jungen wünschte nach den Jahren blinder Emotion nicht den klärenden Dialog, die Öffnung der Tabus, Läuterung und Transparenz des Denkens? Wie da Gefühlsoasen beseitigt, neoexpressionistische Zimmerwände geweißt wurden, wie da Nierentische an die Nachbarschaft gingen, biedere Anbaumöbel, kaum erstanden, die Besitzer wechselten - wie nun das Vacuum, die weiße Leere - man denke an Malewitschs weißes Quadrat und die konstruktiven Folgen - den ästhetisch kühlen Reiz streng funktionellen Möblements anzog, wie Knoll International triumphierte, von biederer schwäbischen Handwerkern kopfschüttelnd unter Katalogpreis nachgebaut, wie die Wohnzimmer und Buden der Freunde sich uniformierten - es war eine Epidemie! Ihre Diagnose, sagt K.F. zu Recht, entzieht sich dem Aphorismus.

Was damals von der hfg ausging, uns Junge umtrieb, ging auch an den Älteren, Reiferen nicht spurlos vorüber. Die hatten freilich nicht nur für funktionelles Enterieur, sondern auch für das Gehäuse drumherum das Geld im Beutel. K.F.'s Haus im Sylvanerweg entstand. Wohlgegliederter Kubus in leuchtendem Weiß, vor dem der Mohn unvergeßlich blühte; ungezählte Male von uns umschlichen, umgangen, beredet. Das studio f tat sich darin auf. Und nehmen wir hfg, Museum und studio f zusammen, dann war da ein Prisma, das die Tendenzen der bildenden Kunst aus Gegenwart und allerjüngster Vergangenheit bündelte, klärte und sie als Konzentrat an uns weiterstrahlte. Wer der Zeit auf den Zahn fühlen wollte, ohne es professionell zu treiben, wer sehen wollte, wie sich die moderne Kunst im Rahmen quälte und herausdrängte, aber wohin?, der durfte getrost zu Hause bleiben.

Woran lag es bei all der Aufgeschlossenheit, bei all der gegenwartsfreudigen Aktivität, daß die Musik im Reigen der engagierten Künste fehlte? War es, weil sie, die wärmste, anziehendste, unmittelbarste aller Künste, den apokalyptischen Schmerzenslaut schärfer beschwore, den Bürger radikaler aus den gehegten Gefühlsparadiesen einer falsch oder doch sehr einseitig verstandenen Klassik und Romantik dem Eis des seriellen Augenblicks aussetzte? Das musikalische Leben in unserer Stadt blieb konservativ-zurückgewandt. Eine kunstbewußte Bürgerschaft, die sich im Museum, im Podium, in studio f und hfg mit der Moderne, mit den kunstgewordenen Sinnzeichen gegenwärtigen Existierens umgab und identifizierte, pflegte und genoß - ein paradoyer Vorgang - das Gefühl der Eigenwärme und bürgerlicher Wohlbeschaffenheit in disziplinierten Familienfesten von hohem musikalisch-architektonischen Glanz. Ich spreche von den Bachkonzerten, damals die Krönung unseres Musiklebens. Wir Jungen glänzten mit und ließen uns beglänzen - ein sublimer Narzißmus, in vielerlei Hinsicht reicher Betrachtung würdig -. Wer den historisch-psychologischen Konsequenzen dieses Narzißmus nicht ausweichen wollte, kam in Ulm nicht auf seine Kosten. Aus der Gemütsoase der Rokoko-Bibliothek zogen wir durch die Naturidylle der oberen Donaulandschaft in die kalte, nüchterne Donaueschinger Stadthalle. Und Bach und Penderecki, polyphoner Festtagsglanz und serielle Klage, konnten nicht krasser kontrastieren, als dieser Wechsel des äußeren Rahmens, der Architektur.

2 [Ionesco, Zauberflöte, Don Giovanni]

"Du bist nicht tot, bist abgeschieden auf einer Zauberinsel gleich wie Prospero". 1958, als alles blühte und gedieh, als die Lust zu leben auf ihren Höhepunkt kam, schrieb K.F. ans Ende eines Nekrologs diesen Trost. Peter Wackernagel war vom Zenit der Ulmer Nachkriegskultur hinübergegangen. Er ließ uns ein Theater zurück, das im Begriff war, die Antagonismen, die Alternativen, zwischen denen unser gesellschaftliches und persönliches Dasein schwankte und zu wählen hatte, mit provokatorischer Eindringlichkeit vor uns hinzustellen. Wackernagels Theater war nie hausbacken gewesen. Es war der Gegenwart nie etwas schuldig geblieben. Doch was nun, in seinem Todesjahr kam, stellte alles sinistre, die Persönlichkeit zersetzende Warten auf Godot, stellte alle Schrecken eines Sodom und Gomorrha in den Schatten. Ich rede von Ionesco, der mit zwei unvergeßlichen Aufführungen, die von Groeling besorgte, das Ulmer Podium eroberte. Es begann 1958 mit *Opfer der Pflicht*; in kurzem Abstand folgten *Die Stühle*. Beide Stücke, wie überall, wo Theater nicht lügt, wo das Kunstwerk nicht ideologisch abschweift, sondern der elementaren Not des Existierens auf der Spur bleibt, ausschließlich geschlechterbestimmt. Beide Stücke eine tränenlose Fascination.

Im Mittelpunkt Mann und Frau; das Paar, an dem Mythen und Kunst seit eh und je den Stand gott-menschlicher und mann-weiblicher Liebe darstellen. Kein Gottgericht von außen, kein Sodom und Gomorrha wurde hier vollzogen, sondern die leeren Qualen eines Ich, das jeden existentiellen dialogischen Bezugspunkt verloren hatte. Dada, einst erfunden als künstlerische Provokation eines in seinen Konventionen erstickenden Lebens, hier war es auf kleinstem Raum selbstvergessen-gesellschaftliches Ereignis. Hier war ein Menschenpaar, das Persönlichkeits-, verantwortungs- und dialogflüchtig, immer äußerem Druck in der Geste der Anpassung nachgebend, alle kultischen, humanen, erotischen und sexuellen Spannungen abgebaut hatte. Durchs Vacuum der Langeweile gespensterten verloren die Fetzen losgebundener Konventionen. Im Spiegelsaal der Eitelkeiten zersetzen sich, immer neu durchgespielt, die Sprach- und Verhaltensklischees und legten den potentiellen Schwachsinn frei. Dem Wühlen in Erinnerungen, dem Wälzen von Schuldgefühlen, entsprach die Unfähigkeit, existentielle Schuld zu entdecken, um die sich die ausverkauften Werte neu hätten kristallisieren können. Hier tobte ein Infantilismus, keiner humanen Mittellage, keiner Taten mehr fähig, sondern exzentrisch hin und her gerissen zwischen hündischer Sentimentalität und aggressivster

Vernichtungswut, süchtig nach fauler Erlösung, süchtig, von außen gegängelt und manipuliert zu werden. Aber das leere Spannungsfeld zwischen den Partnern zog nichts Lebendiges an. Kein Gott, keine Transzendenz, kein neuer, Zukunft eröffnender Einfall, ja, nicht einmal ein Mensch in Fleisch und Blut mit ein wenig Vernunft begabt, fähig zur Selbstreflexion, trat in den gespenstischen Erwartungsraum dieser verlorenen Zweisamkeit ein. Was erschien, das waren Projektionen egoistischer Ängste und Sehnsüchte, imaginäre Vollstrecker mann-weiblicher Machtaffekte: Ein Polizist, selbst Marionette, Machtpopanz, entzweite die Entzweiten, jagte Choubert - und wer erinnerte sich nicht der mimischen und akrobatischen Künste Will Courts: einen großen Namen hätte er tragen können an diesem Abend, schrieb K.F. damals... jagte Choubert durch den Schlamm seiner Erinnerungen - Flucht um die ausgebrannte geistige Mitte des Ich, eine vergeblich-euphorische Anamnesis-Leistung. Ein Dichter trat auf, landläufig äußerster Gegensatz zur ausübenden Macht, tötete den Polizisten und führte dessen Aufgabe fort - Identitäten, die keine mehr sind, flossen ineinander über. Jeder wollte die Macht - keiner übte sie zuletzt mehr aus. Alle waren - "kauen runterschlucken" - die Gefangenen ihres Narzißmus. Nicht anders *Die Stühle*: Eine imaginäre Gesellschaft wurde aufgeboten: der Redner mit der erlösenden Botschaft, zuerst angekündigt, dann erwartet, erscheint. Auch er ein Phantom, Projektion, lallendes Echo gesellschaftlichen Schwachsinn. Und wer ist diese Gesellschaft: immer das Paar, immer Mann und Frau, Kern aller menschlichen Gemeinschaft, elementare Partnerschaft, in der sich der Mensch entweder für die Liebe entscheidet oder, wenn Ionescos Theater nicht log, zugrunde geht.

War das, was hier demonstriert wurde, finales Resultat einer egoistischen Liebe, Resultat eines Geschlechternarzißmus, einer mann-weiblichen Kommunikation, die seit Jahrtausenden von außen: bei Gott, bei einem zum Fetisch degradierten Christus, bei der Kunst, der man den Rahm des schönen Scheins abschöpfte, zuletzt in einem technologisch-kollektiven Wohlstandsparadies bei gleichzeitigem Abbau der elementaren Wesensverschiedenheiten zwischen Mann und Frau die wohlfeile Erlösung suchte? War das die finale Antwort eines Künstlers an Mann und Frau, die vor der Wiedergutmachung des Sündenfalles in den Kirchhofsfrieden stumpfer Anpassung ausgewichen sind? War das das Ende eines geschichtlichen Menschentums, das auf der Flucht vor dem Partner lieber in der Isolation verendete, als seinen Macht- und Subjektwahn dem reinigenden Dialog auszusetzen? War diese Kunst Abbild einer im Leben verödeten Kommunikationssphäre, an der sich die Kunst in unseren Tagen

selbst erschöpfte? Sah so die Agonie einer Krankheit aus, die unsere Geschichte, rechnen wir die pervertierten, verschlingenden Mutterreiche, die der Väterwelt vorangingen, hinzu, seit fünf Jahrtausenden mit sich herumschleppt? Zeigte Ionesco eine späte Station auf dem Weg in die Verdammnis, in die ewige Wiederholung leerer Qualen, aus der keine Katharsis mehr herausführte? War das moderner Dante - Breughel - eine Höllenvision? Und schließlich: War das absurd? K.F. sagte damals - es war März: "Was, wenn im Mai, im Frühling, die Endzeit beginnt, wovor uns Gott behüte und ein Restchen menschlicher Vernunft. Was dann? Dann wäre das grandiose Vision, apokalyptische Prophetie. Und auch wenn alles weiter knospet, weiter floriert, weiter wurlt, ist nicht Sumpf genug, Irrsinn genug und Dumpfheit genug, um solche Sinnzeichen zu setzen?" Ich glaube, wir Deutschen, ich- und verantwortungsflüchtig, autoritäts- und erlösungssüchtig bis zum Verbrechen, hätten Anlaß, uns mit diesen Höllenvisionen zu beschäftigen und die einschlägigen Analogien als warnende Menetekel herauszubilden.

Ein anderes Sinnzeichen war es, leuchtend hineingestellt zwischen die kunstgewordenen apokalyptischen Schreckensbilder der Gegenwart. Die Zauberflöte war's. Zum erstenmal nach dem Kriege wieder in Ulm zu hören. Von der Kritik hoch belobt und doch zuletzt als über Ulms Kräfte gehend getadelt.

1943 war es, als ich im alten Ulmer Stadttheater zum erstenmal Theaterluft geatmet habe. Auch damals gab man *Die Zauberflöte*, und von jenem Abend an ließ mich das Schicksal des Prinzen Tamino nicht mehr los. Was suchte der Prinz, prächtig gewandet, in öder felsiger Gegend? Warum war er von einer Schlange verfolgt, er, der wehrlos war und alle seine Pfeile verschossen hatte? Weshalb stand die betont moralische Märchenwelt der Königin und ihrer Damen gegen das Sonnenreich des Sarastro? Und weshalb war der "Bösewicht", der Räuber Pamina in Wahrheit kein Zauberer, kein Merlin, kein Klingsor, sondern ein von Liebespathos erfüllter Priesterkönig? Die Liste der Fragen war lang. Ich will sie nicht fortsetzen. Damals fehlte mir jede Welterfahrung, um zu wissen, daß es für seinsmächtiges Kunstgleichnis, für's Märchen, für den Archetypus werkimanente Erklärungen nicht geben kann, daß alles Fragen nur immer tiefer in den dramatischen Gehalt hineinführt und alles deutende Ungestüm auf die immer helleres Entzücken verursachende Wiederholung des Werkes selbst hinausläuft. Viel später erst begann ich zu begreifen, daß Kunst, Märchen und Mythen sind, was sie sind und daß sie keiner Erlösung durch Erklärung bedürfen; daß wir uns vielmehr diese Gleichnisse des Daseins nur fruchtbar machen, wenn wir

vor ihnen unseren deutenden Willen ganz zurücknehmen, mit den Kräften des Gemüts in sie eingehen, um dann aus dieser Position des Stille-Haltens, des Im-Werk-zu-Hause-Seins Leben und Welt zu betrachten, zu verstehen, auszulegen und - vielleicht - zu verändern.

Inzwischen hatte ich wie die Kinder, die im Immer-wieder-hören-Wollen Erlösung von den Fragen suchen, die ihnen das Märchen auslöst, Zauberflöte, hatte Mozarts Opernwerk gehört, wo immer ich stand und ging - im Lande und draußen. Doch nie hat mich das Werk stärker bewegt als in der Ulmer Aufführung, die wenige Wochen nach Wackernagels Tod der unvergessene Professor Witt für unsere kleine Ulmer Bühne einrichtete. Mit dieser Aufführung erreichte die Hingabe an den Geist des Werkes, der Prozeß des Einwohnens Höhepunkte des Zuhauseseins. Diese Höhepunkte der Identifikation verdankte ich dem spezifisch an Ulm gebundenen Erlebnis, wie gerade das Unbeschreibliche dieser Kunst sich ins Unzulängliche des Orts findet, wie das größte Fest der Liebe, mit Hingabe den widrigen Verhältnissen abgerungen, die anziehendsten Wirkungen auf die Kräfte des Gemüts entfaltet.

Diese Aufführung entfesselte, lange erahnt, gedanklich ertastet, den Zauber der Analogie zwischen Werk und Welt, zwischen Schein und Sein. Versunken war der kleinliche Vergleich mit der humanen Welt der Freimaurerei; wegewischt der fade Begriff allgemeiner Menschenliebe. Und die Behauptung, Mozarts Musik sei wie ein Feigenblatt der Verklärung über die Plattheiten des Schikanederschen Librettos gebreitet, entpuppte sich als die Lüge jener Kunstbürger, die das Werk nach dem Gesetz ihrer eigenen Schizophrenie nach Melos und Logos, nach ästhetischem und ethischem Gehalt aufspalten, den Rahm des schönen Scheins abschöpfen, das Werk zu einem Genußmittel ohne Reue machen. Hier war ein kunstgewordenes Modell - saecular, archetypisch. Hier leuchtete Wahrheit im höchsten Glanz geschichtlich möglicher Verklärung. Hier war ein Rückweg, ein Läuterungsweg aus dem drohenden Geschlechter-Schwachsinn, wie Ionesco ihn auf die Bühne brachte. Hier geschah, ins Gleichnis der Kunst gekleidet, die Heimkehr des verlorenen Sohnes aus einer zum sexuellen Tauschmittel entwerteten Objektwelt ins Paradies einer mythisch-gottverklärten Natur. Hier aßen Tamino und Pamina, Erstlinge der Erlösung, ein zweitesmal vom Baum der Erkenntnis und fielen - es mit Kleist zu sagen - in den Stand der Unschuld zurück.

Worum ging es? Um den Mann, der alle Pfeile vom Bogen seines Machtwillens verschossen, alle Objekte erjagt hatte, dem auf

dem Berge seines Weltbewußtseins, seines endlichen Objektbesitzes, Erfüllungen zu Enttäuschungen wurden, dem sich Macht in Ohnmacht verkehrte; um den Mann, dessen objektgesättigter Blick sich ins Nichts verlor - ein Nichts, aus dem er stets und zu allen Zeiten, ob er wollte oder nicht, in den Armen des Weibes, der Mutter erwachte. Wohin gehen wir, fragt der Dichter der Romantik, und antwortet: "Immer zu Gott". Darauf lehrt die Geschichte die bissige Paraphrase: Immer zu den Müttern. Flucht aus diesem Mutterschoß, seine Umkreisung, Ortung, Definition, das ist, seit Orest die Mutterwelt moralisch entmündigt, dem Vater den Titel des supremen Geschlechts erkämpft hat, der verborgene Inhalt der abendländischen Geschichte - der griechische Bogen: Selbstentzündung des Mannes an den Gefilden hoher Ahnen. Zukunft als Widerspiegelung mythischer Vergangenheit Kunst - Homer bis Phidias - vergangenheitsbezogen, gesammelter, reproduzierter Mythos. Vor ihrer grandiosen Kulisse: Religion ohne Transzendenz. Prozesse auf Zeit, auf Borg. Denn endlich wie die mythische Substanz ist der Prozeß ihrer intellektuellen Aneignung. Sokrates, ein früher Tamino. In seinem Haupt erfüllt sich, reflektiert sich zuerst das Ende. Zwei Wege öffnen sich aus dem Nichts, der Ermattung: Diotima, die Frau als Weise, als Priesterin, als Visionärin, wiederentdeckt und eingesetzt als supremes Geschlecht, an dem der Mann - wie vor dem Fall - vergleiche Genesis 2.24 - empfangend "hängt". Die Alternative: das blinde Hinauslangen nach der großen Vaterimago, dem einen, unbekannten, unsichtbaren Gott. - Dann folgt die Sozialisierung des Nichts: Zuerst noch die Ernte der Systematiker, dann wachsende Entspannung - Stoa, Epikur, Skeptizismus. Vor dem drohenden Ende, vor der Erschöpfung und Versteinerung des antiken Bewußtseins, Flucht in die Mission, in Fremdbeglückung, immer kollektiv und immer mit imperialistischen Zügen: Alexander der Große. Zuletzt der distanzlose Sturz in den mythischen Mutterschoß, der nicht mehr trug. Helena, acht Jahrhunderte zuvor moralisch domestiziert, häuslich, sittlich, monogam, männlicher Wertvorstellung angepaßte Tugendfrau, emanzipiert sich in der Schwäche des Mannes. Geschlechterkampf, Geschlechterchaos, spätantike Enthemmung.

Daraus die Neuauflage einer Väteremanzipation im Zeichen des leidenden Christus. Aus Leib- und Weibverfallenheit, aus roher Geschlechtlichkeit die Flucht in eine virile Erlösung - Flucht aus der Nächstenliebe - und wer ist sich näher als Mann und Frau? - in die Liebe zum Gott der Metaphysik, Projektion einer Ohnmacht, patriarchalisches Wunschbild; Augustin bis Thomas - trotz aller Qualen des Ich ein triumphierender Narzißmus.

Wieder der Sturz in den Mutterschoß: Veitstanzepidemie, sexueller Massenwahn - die Wogen enthemmter Geschlechtlichkeit schlagen über der Menschheit Europas zusammen. Aus ihnen reckt sich, blind zuschlagend, letzter brutaler Reflex einer falschen Väteremanzipation, die Faust der Inquisition. Mozarts Komtur, der ein moralisches Weltbild, und dazu gehört die Illusion weiblicher Treue, bis zur Selbsterstarrung verteidigt, ist Gleichnisträger und ritterliche Inkarnation des Zeitalters.

Dem Sturz aus spekulierten Paradiesen folgt die neue Manie: Besitzerergreifung des Mutterschoßes, der Materie. Leib- und Weltbesessenheit hieß die aufgeklärte Rache an dem Gott, der nicht erschien; greif immer auf den Stein, das neue Zauberwort. Fluchtweg über die Welt, Bestandsaufnahme der Objekte, kolumbische Weltvermessung. Galilei bis Einstein; Don Juan in der Mitte, ihm den Kranz, denn er, der Verwegenste, Größte des Zeitalters vermaß die weibliche Seele, die zum Objekt gewordene Frau. Ihr paßte er sich an, wie jeder Forscher seinem Objekt. Ihr schmeichelte er, provozierte unter den Schichten der angepaßten Tugendfrau hetärischen Grund, entriß seinem Objekt die Wahrheit der "Tausendunddrei": die Liebe ist blind, weibliche Treue patriarchalischer Wahn, die Moral des Komtur ein Feigenblatt über dem Abgrund sexueller Anarchie, gleichzeitig Anarchie von Stand und Besitz. - Die Objekte sind vermessen, Kolumbus verwandelt sich in Kafkas K. Don Juan zerbricht über'm Triumph der "Tausendunddrei". Wieder ein endlicher Bogen und wieder mit Frauenemanzipation in der Schwäche des Mannes.

Moral und Ästhetik, Theologie und Aufklärung, Komtur und Don Juan - beide haben die halbe Wahrheit. Es sind die zwei Seelenhälften des Mannes, aufgespalten im Kampf um die Frau, zwei Formen ihrer In-Besitz-Nahme, einäugig beide: In der Höllenfahrt in Mozarts Don Giovanni stürzen sie, auf ihrer endlichen Bahn erschöpft, zusammen und feiern in Alfonsos ironisch distanziertem Welt- und Weibbewußtsein, in seinem *Così fan tutte*, persongewordene Auferstehung. Auch dieses Bewußtsein, an zwei Paaren, die sich über's Kreuz verführen, kurz bestätigt, mündet in einen endlichen Triumph. Isolation, Einsamkeit ist die Folge. Ironie verbrennt im läuternden Feuer ihrer Verzweiflung. Dem geläuterten Psychologen fällt das Amt des Herrschers zu: Aus Alfonsos Asche steigt Titus, ein verjüngter Alfonso, und gibt die Welt aus dem Machtgriff des Herrschers an ihr eigenes Schicksalsgesetz frei. Aus Liebe zu dieser Aufgabe verzichtet er auf die mann-weibliche Liebe, auf Berenice, die künftige Pamina. Die Liebe zum Volk - das Fluidum allgemeiner Menschenliebe - ersetzt ihm nicht

Geborgensein und Wachstum in der Nächstenliebe. Seine, wie jede abendländisch-geschichtliche Humanität, erfüllt sich in Einsamkeit. Auf den Bergen seines Weltbewußtseins, die Landschaft seiner Vergangenheit, das Reich seiner Väter, seiner früheren Inkarnationen zu Füßen, verwandelt sich ein letztes Mal Erfüllung in Enttäuschung, verwandelt sich gleichzeitig Titus in Tamino. Hier steht der Mann, frei von patriarchalischen Bindungen, gereinigt von Macht- und Objekttrieb, Verkörperung einer zweiten Naivität, bereit, sich von der Wahrheit entzünden zu lassen, vor dem letzten Einsatz: vor dem Liebes-, dem Durchbruchskampf mit der Frau. Hier an diesem Punkt seines Laufes steht der konsequente Humanist vor der Lebensfrage nach einer zweiten Aufklärung: Entweder es gab von hier aus, aller theologisch postulierten Unaufhebbarkeit des Sündenfalls zum Trotz den Durchbruch, oder die Welt war dazu verurteilt, sich in Ionescoschen Walpurgisnächten durch die Äonen zu schleppen. - "Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron". Zu zeigen, wie Mozart auf einem Weg durch sechs Opernwerke hindurch, real und psychologisch vermittelt, zu dieser Erlösungsapotheose kommt, ist dieser Bericht nicht der Ort. Doch notvoll-aphoristisch war dies anzudeuten: Der Ära Wackernagel und ihren exemplarischen Mozartaufführungen verdanke ich die Einsicht, daß Mozart Schönheit und Weisheit in ihrem vollen Umfang besaß. Eine Weisheit, eins mit der *ultima ratio* eines alten Goethe, eins mit seinem Christentum - in der Gralsbotschaft aus dem Horizont eines Offenbarungsbewußtseins wunderbar bestätigt.

Ich weiß - "Inthronisation Gretchens über Nietzsche" - auf diesen bitter ironischen Nenner brachte Benn für sich und seinesgleichen das Problem und legte es zu den Akten. Ich komme darauf zurück. -

3 [Schiller: Die Jungfrau von Orléans]

Wackernagels Theaterära war auf einen warmen, humanen Grundton gestimmt; es wurde geliebt, enthusiastisch und besessen aber nicht geopfert. Mit Wackernagel fand ein Wirken sein Ende, das nicht glänzte, aber menschlich naheging. Mit Hübner - Palitzsch kam der Glanz. Don Carlos, Kaukasischer Kreidekreis - um nur zweimal in das Füllhorn dieser Theaterjahre zu greifen - : Das waren exemplarische Erfüllungen, sie rissen hinein in die Ströme formgewordenen Schauderns und Entzückens - das waren Feste der Form, sie machten die Distanz zum Werk vergessen. Rezessenten von Hamburg bis Zürich wurden produktiv im Lob des Werks, im Lob

seiner Interpreten, Kritik schwieg, vertraute ihr Wort dem Enthusiasmus an, der sich hier entzündete, und verriet ihren Berufsstand nicht. Das war, in Reinkultur, die Lust zu leben, Lust an den Gewächsen edler Zucht, Lust am Sieg des ordnenden Willens, der aus Chaos und Rausch, der aus Sturm und Drang eines jugendlichen Ensembles - ein Drang, der oft genug gelebter Beckett war - artifizielle Triumphe der Form destillierte. Das waren ertrotzte, dem gärenden Grund abgerungene Ekstasen, Leben, prometheisch arrangiert über dem Abgrund vulgärer Leidenschaften. Kein Naturwuchs, sondern Verdichtungen intellektueller Energie, in artistischer Fragilität aufgetürmt vor unserem zitternden Ich. Die Freunde aus den Metropolen reisten an, in der Provinz Kunst zu erleben, zweite Schöpfung, "frei von Erdenrest, zu tragen peinlich", "durch und durch gehärtet und geweiht".

Gleichart entzündete sich bei Schiller und Brecht - beide waren Favoriten der Ära. Beide Primat des Willens, moralischer Imperativ; monistisch beide, voll idealistischer Gläubigkeit an die Änderung der Gesellschaft aus patriarchalischem Intellekt, ein Intellekt, der seine große Projektion, seine Vaterimago, den Gott der Metaphysik eingeholt hatte, sich auf den Thron setzte und Geschichte, seine Geschichte überflog und, solcherart poetisch-pathetisch enthemmt, die Gesellschaft unter die Predigt der autonomen Menschenliebe nahm. Beide, wie jedes Ich als idealistische Setzung seiner selbst, tief gefährdet - Kunst als Willensdestillat, dem Todestrieb, dem Hang ins Nichts, ins Kollektiv - kurz: dem Mutterschoß abgerungen. Hier entzündete sich, seelenverwandt, der revolutionäre Elan des Ulmer Teams und setzte das eigene Daseinsgefühl in Szene.

Paradox, aber doch wieder von höchster Folgerichtigkeit, daß zwischen Glanz und Elend dieser männlich-betonnten Welt plötzlich ein Engel aufstieg, ein Mädchen, eine Frau. Nicht biologisch bestimmt, nicht Magd des Mannes, nicht in seinen Diensten sich erfüllend, nicht Marionette seiner Moral, sondern aus einer Welt ihr Dasein sich bestätigend, in die der Mann nur unter hölderlinischen Opfern hineinreichte.

Die Jeanne d'Arc lebt im 15. Jahrhundert. "Die Vorstellung von der Welt (ist) so unbeweglich, so starr geworden wie eine Kathedrale, die im Mondlicht schläft" (Huizinga). Diese theologische Wertwelt, bilderreich um den Gekreuzigten, einen toten Kultmittelpunkt angereichert, erfüllt sich, stagniert, zerbricht. Ein Gottesstaat von Gnaden männlicher Heilsspekulation, errichtet über dem Abgrund mann-weiblicher Lieblosigkeit, löst sich auf. In Frankreich wird die

patriarchalische Erschöpfung und Ohnmacht in dem geisteskranken Karl VI. Person. Unter den Oheimen, den zu Reichsverwesern bestellten Herzögen von Orléans und Burgund zerfällt die Einheit des Reiches, wird die Schizophrenie Karls nationales Ereignis. Die paralysierte Nation wälzt sich in Anarchie und Fremdherrschaft. Im Vacuum des Schreckens intrigiert machtbesessen das dämonische Weib - Isabeau. Erzbischof und Dauphin, der VII. Karl, des Reiches legitimer Erbe, sind ratlos. An Agnes Sorel, Geliebte des Königs und Repräsentantin ihres Geschlechts, entlarvt der Dichter den Macht- und Imitationstrieb, der sich hinter weiblicher Liebe und Hingabe versteckt. Ihr Drängen und Fordern: Kampf bis zum letzten um Reich und Krone ist das verhallende Echo königlicher Gedanken - Spott auf das Machtstreben, das der König, sein Land zu schonen, gestern verwarf. Agnes ist Schattenwurf des Mannes. Sie, die im gefährdeten Reichtum des Königs den Glanz ihrer Bedeutung gefährdet sieht, ist nicht die Frau, ein Männerherz aus der Verzweiflung, aus Tatenlosigkeit emporzureißen.

Ins Vacuum männlicher Erschöpfung tritt eine andere Frau. Johanna mit dem Helm. Visionärin. Gottentzündete Vollstreckerin königlichen Gebets. Sie zog das Herz, die Liebe zum Volk, zum Königtum. Zu Lebenswerten, die jenseits weiblicher Eigenliebe lagen. In einem Augenblick, da männliches Verstandespriestertum versagt, Throne zerbrechen, die Einheit des Volkes zerfällt, sucht sie Erlösung nicht beim Mann, bei seiner Macht und Moral. Ein anderes Gretchen im Anblick Mephistos, nimmt sie die angelernte Religion beim Wort - und siehe, weiblicher Inbrunst ist der christliche Himmel nicht leer und stumm. Die heilige Eiche, das Muttergottesbild daneben - wie in archaischen Zeiten verwandeln sie sich in die Stätte der Epiphanie. An der Erfahrung des Heiligen entzündet Johanna sich das Bewußtsein für Wert und Bedeutung der Heimat. Das Vaterland als den gottgegebenen Ort menschlicher Bewußtwerdung, als Raum der Individuation fremdem, wild-männlichem Objektzugriff zu entreißen, es als Heimat eines Volkes wieder zu befrieden, ist Johanna gerufen. Als Priesterin der Vision tritt sie an die Stelle des scheiternden männlichen Verstandespriestertums. Als gottentzückte Seherin verankert sie den tödlich erschöpften patriarchalischen Augenblick im originalen Bildstoff einer lebendig erfahrenen Transzendenz.

Diese Jungfrau von Orléans war ein Höhepunkt, ja, vielleicht unter Höhepunkten die Klimax in der Ära Hübner. Woran lag es: War es Schillers dramatische Größe? War es Hübners Ausdeutung? War es Elisabeth Orth? Es mußten wohl viele Wirkungen sich zu

einer einzigen vereinigen, daß die Aufführung Quellgründe anschlug, verschüttete Wahrheiten evozierte, die Macht über Gefühle raubte. Erschöpfung, Abspannung, Nichts - ein zerspaltenes Vaterland - und inmitten der drohenden Auflösung die Frau, die, wie Isabeau und Agnes, noch im Scheitern des Mannes sein Schatten bleibt, mit ihrem Imitationstrieb die verlorenen männlichen Posten besetzt, mit ihrem Machtwillen männliches Scheitern ins Chaos treibt? Kannten wir das nicht? Es strömte zwischen Sein und Schein, denn hier kamen, wenn auch im ritterlichen Kostüm des sterbenden Mittelalters, die Probleme unseres Daseins ins Bild.

Der mythische Bildrest, das Gestaltbewußtsein, das patriarchalischem Schöpfertum einst seine Auftriebe gab, verflüchtigte sich. Unser öffentliches und privates Leben droht zu veröden. Funktionelles Denken, Derivat einstigen Gestaltbewußtseins, treibt führungslos im Stoff. Die Triumphe dieses Treibens, eine enthemmte Technik und Naturwissenschaft, werden den Planeten als Heimat menschlicher Selbstverwirdung zerstören oder in eine Wüste verwandeln, wenn es uns nicht gelingt, menschliches Bild- und Selbstbewußtsein oberhalb der kollektiven, verstandesgewirkten Zivilisationsebene neu zu entzünden. - Woher soll dieser Bildstoff kommen? Die Geschichte ist geplündert und eine Renaissance als Reproduktion von Vergangenheit undenkbar. In dieser Lage wird die Frage nach der gott-menschlichen Unmittelbarkeit, d.h. nach der Erschließung unverbrauchter Bildquellen, an denen sich unser Bewußtsein seinen stagnierenden Kulturwillen entzünden kann, zur primären Lebensfrage. Sie ist zugleich eine Frage nach der christlichen Nächstenliebe, d.h. nach dem Wesen mann-weiblicher Partnerschaft. Liegt es in den Fähigkeiten der Frau, ist es ihr bestimmt, in der bewußten Hinwendung zur lebendigen Gottheit, zur Transzendenz, ihre hetärisch-moralischen Schichten abzuschälen, um zuletzt zu ihrem eigenen Selbst und damit zum Quell des Seins, zu transzendentem Bildstoff, zum übersinnlichen Dialog durchzustoßen? War die Jungfrau von Orléans ein gottbegnadeter Sonderfall oder Vorentwurf künftiger Weiblichkeit? Vorentwurf einer recht verstandenen Frauenemanzipation, welche die Welt revolutionieren, ein neues Äon Menschheitsgeschichte heraufführen wird?

4 [Ulmer Happening]

Hübner und Palitzsch stellten ihre Sinnzeichen auf und gingen. Auch ein theaterbesessener Gemeinderat wäre gegen den Aufstieg von Kometen machtlos gewesen. - Es kamen Brecht und Bremer.

Sie brachten solides, und man verstehe mich nicht eng, wenn ich sage: bürgerliches Theater in die Turnhalle und gaben sich im Podium, als wollten sie an ihrer eigenen Bürgerlichkeit Rache nehmen, mit jungenhafter Verbissenheit zeitgemäß und engagiert. Das Experiment war ihr Programm, mit dem sie ihre gutbürgerliche Kinderstube Lügen strafen wollten - ein wenig rührend, ein wenig maniriert - man denke nur an die Manie der Kleinschreibung, als ließe sich eine in Formalismen erstarrte Welt mit formalen Kriterien aus den Angeln heben - und natürlich ein wenig schizophren. Trotz alledem liebenswert und letzte Ära von Verdienst und Spannung, ein Verdienst, das mit der erfrischend konsequenten Kopflosigkeit zusammenhing, mit der hier Theaterleute ihr Metier dorthin trieben, wo es verendete: ins Leben.

Was konnte das Theater nach Beckett und Ionesco leisten? Es konnte sich bescheiden, konnte auf die lebendige Verankerung in der Gegenwart verzichten, konnte sich museal in den Schätzen der Vergangenheit etablieren, sich als Bildungsanstalt dem Establishment einverleiben. Vor dieser Kapitulation, die nicht nur das Ulmer Theater inzwischen vollzog, wußten Brecht und Bremer noch einen Ausweg: Ein Publikum, das sich durch die Provokation des Banalen und Absurden nicht aus der Ruhe bringen ließ, weiterhin passiver Konsument blieb, mußte mit härteren Mitteln angefaßt, geschockt, zum Dialog gelockt und gezwungen werden. Das war nur möglich, wenn die geheiligte Planke zwischen Akteur und Publikum, zwischen Bühne und Parkett beseitigt und gleichzeitig der Rahmen des Werks, die geschlossene Form aufgesprengt wurde.

Vom Stegreifspiel erhoffte man, der Schauspieler, zur Improvisation, zur freien Entfaltung seines Ich aufgerufen, werde vielleicht das geschlossene Werk, das die Verödung der Kommunikation signalisierte, Lügen strafen. Die Schwäche, die sich hier in Szene setzte, erregte jedoch den Verdacht, daß die Langeweile unter Akteuren, die nicht unter Rollenzwang standen, durchaus der Langeweile im Leben entsprach. Dann wurde die Rampe zwischen Publikum und Akteur durchbrochen, die geschlossene Form des Werks zertrümmert; die Sprünge und Risse sollten die Aktivität des Publikums auf sich ziehen, sollten den seit Jahrhunderten zur Passivität verurteilten Mann im Parkett zum Mitspielen animieren. Auch dieser blutleere Mitspiel-Dialog bestätigte, daß die moderne Kunst im Rahmen, daß das Theater von Beckett bis Ionesco, nicht log. Der Versuch, das siechende Publikum zur Rettung der siechenden Kunstsphäre aufzurufen, erwies sich als eine Tautologie. Der Teufel ließ sich mit Beelzebub nicht austreiben. Ergo mußte

man einen Schritt weiter gehen, mußte, um dem Publikum eine Lebensäußerung zu entreißen, die Provokation zum Äußersten treiben. Vom Mitspiel gings zum Happening; denn ein Publikum, das sich einst im Kult, in der starren Form der Liturgie, dann im Kunsttheater von seiner Krankheit weggestohlen hatte, das schließlich das absurde Theater, diese "Enthüllung von Ungeheuerlichkeiten" reaktionslos konsumierte, aus Ionesco einen Klassiker, den Opa der Moderne machte, und noch auf die Herausforderung zum Mitspiel lustlos reagierte, Sattheit demonstrierte, mußte mit der Nase dorthin zurückgestoßen werden, wo die Wirklichkeit siechte und stank. Jetzt wurde die Rampe verworfen, jetzt begann der Exodus des Akteurs von der Bühne ins Leben, jetzt wurde Theater als eine saecularisierte Erlösungsanstalt aufgehoben. Die Intendanz kündigte einen jahrhundertealten Vertrag auf Illusion und stellte dem gnädigen und verehrungswürdigen Publikum den Stuhl vor den verschlossenen Musentempel mit der Aufforderung, es möge sich von dort aus in dem veruntreuten Dasein umschauen.

Daß Vostells Happening bedeutungslos blieb, was die gewünschte Katharsis, was den Schock anlangt, den es auslösen sollte, sagt nichts aus über seine geistes- und kulturgeschichtliche Bedeutung. Was geschah? Einst hatte sich die dramatische Kunst an einem Ich, an einer Gesellschaft entwickelt, die, überschwemmt von sexuellen Zwängen, vom Leiden am Geschlecht, bei keinem Kultgedanken, bei keiner Liturgie, bei keinem kultischen Erlösungstheater mehr Beruhigung fand. Als zweite Schöpfung überwölbte seither dramatische Kunst den kranken Leib der Gesellschaft, ließ das Leiden formgewordenes Kunstgleichnis werden. Erschöpfte sich in unseren Tagen dieser abendländische Kunstprozeß und mündete ins Leben zurück, von dem er sich genommen? Und waren Absurdes Theater, Stegreifspiel, Mitspieltheater und Happening letzte Stationen auf dem Weg dieser Rückkehr? Geschah auch hier eine Heimkehr, ein Zurück zur Mutter, zur Materia? Dann hätte dieser Krebs, dieser Rückweg brisante philosophische, kultur- und geistesgeschichtliche Konsequenz. Man tröstet sich damit, diese Zurückführung der Kunst ins Leben sei Klamauk von Außenseitern, ohne alle paradigmatische, zeichenhafte Bedeutung und Verbindlichkeit. Diesem Trost gegenüber ist folgender Tatbestand festzuhalten: In dem Augenblick, da die Ulmer Intendanz den Bürger statt ins Parkett in den Starfighter setzte, mit dem er, bis an die Zähne bewaffnet, den Wohlstand seiner Schlachthöfe, den Pansexualismus seiner Freibadfreizeit² kurz seine schmerz- und

² Stationen des Ulmer Happening

kommunikationsfeindliche Lust am bloßen Fleisch und seinem Reiz bis zur Selbstverblödung verteidigte - in diesem Augenblick - man schrieb das Jahr 1964 - verwarf der aktive Teil der Jugend Europas die Kultur, die Kunst als Mittel der Selbst- und Weltverwandlung und ging auf die Straße.

Sehen wir von dem Machtkampf zwischen Studenten- und Dozentenschaft ab, an dem die hfg trotz der gesicherten Etatmittel zu zerbrechen droht, so ist in Ulm von Straßentheater, sprich Radikalisierung des öffentlichen Lebens noch nicht allzuviel zu sehen. Das hat seine Gründe im Fehlen großer, gleichzeitig altetablierter pädagogischer Institutionen. Seit Brecht-Bremer im Happening Theater als geschlossene Veranstaltung auflösten, die Kunst als die Welt der Modelle, der Spiegelungen, der gesellschaftlichen Selbstreflexion in Frage stellten, ist jedoch der Verlust an schöpferischem Enthusiasmus in unserer Stadt unverkennbar. Daneben zeigt - bedingt durch die Gründung der Universität Ulm - die funktionell-rationale, die naturwissenschaftlich-antiseptische Seite menschlicher Aktivitäten einen steilen Aufstieg. Es gibt Zeitgenossen, die sich mit diesem Aufstieg über die kulturelle Aspannung hinwegtrösten. Es gibt andere, die diese einseitige Entwicklung, diese geistige Gleichgewichtsstörung, mit einem Achselzucken als unabänderlich, als planetarisches Schicksal konstatieren. Hier wird ein geistig-kultureller Offenbarungseid geleistet, der K.F. die Lust zu leben raubt.

5 [Die Kunst stockt]

An diesem Punkt schließt sich mein Gedankenkreis und kehrt zur Ausgangsfrage zurück: Worin bestand die Lust zu leben? Was war das für eine Lust, die gestern und vorgestern sich an den Sinnzeichen des Endes, an kunstgewordenem Narzißmus, an finaler Idiotie - kurz an den Vorzeichen einer apokalyptischen Realität entzündete? Fünfzehn Jahre lang war Ulm "westdeutscher Bühnennabel" nach K.F. - Fünfzehn Jahre lang erlebte der Ulmer Bürger, wenn er wollte, eine variationenreiche Nachblüte des Expressionismus zwischen den Kriegen. Fünfzehn Jahre lang lebte hier in den Werken der Kunst die Krankheit der Zeit ohne das Feigenblatt falscher Moralität, wurde unser Dasein, das kroch und siechte, wurde der Schwachsinn unter den Masken der Vitalität und Biederkeit, wurde unsere Liebe, die sich in Kompromissen zu Tode wälzte, ein zweites Mal Gestalt, Form und Leben. War das unsere Lust, daß wir, eingesperrt in die Krankenstube unseres Ich, unserer Welt, dieses kunstgewordene Krankheitsbild von unseren Betten

aus wie eine Erlösung feiern konnten? Haben wir uns den Nihilismus, den wir lebten, vom Kunstwerk, das ihn in Ulm so mutig wie kaum anderswo diagnostizierte, zum Glücksgefühl entzünden lassen? Waren die Jahre der Lust noch einmal Jahre des Loskaufs, der Fremderlösung, zwar nicht mehr im Zeichen des Kreuzes, aber narzißtische Selbstbespiegelung in der Theater-Kirche und ihrer Pseudo-Liturgie?

"Das Letzte also war die Kunst. Die neue Kunst, die Artistik, die nachnietzschesche Epoche, wo immer sie groß wurde, wurde es erkämpft aus der Antithese aus Rausch und Zucht. Auf der einen Seite immer der tiefe Nihilismus der Werte, aber über ihm die Transzendenz der schöpferischen Lust." 1931 war es, als Benn Heinrich Mann zu Ehren diese Worte sprach. Von dieser Transzendenz der schöpferischen Lust der Wenigen, die freilich auch nicht mehr vermochten, als die immer schwächer werdenden Herztöne ihres Patienten, des geschichtlichen Ich und seiner Gesellschaft abzuhören und zu konstatieren, haben wir uns, haben die vielen Kunstmänner sich ernährt. Die dramatische Nachblüte nach dem Kriege vom "Gesang im Feuerofen" bis hin zu Becketts "Spiel" trug kaum gesellschaftliche Frucht, es hätte sonst der "Publikumsbeschimpfung" nicht bedurft. Die Aufschwünge über dem Nichts sind flach geworden, fast eingeschluckt ist der schöpferische, den Abgrund überfliegende Atem von der depressiven Kurzatmigkeit, die das allgemeine Siechtum kennzeichnet. Was aber bleibt vom Engagement der Engagierten, vom Mut der Mutigen, wenn ihrer dem kranken Dasein abgerungenen Modellsphäre, wenn der Kunst Verödung, Rückfall in die Barbarei, in den Machtvitalismus des Lebens droht? Wenn Kunst, distanzlos, das Schicksal ihrer Gesellschaft zu teilen beginnt? Nur Müdigkeit? Nur Überdruß? Nur die Unlust zu leben? "Daß die Kunst stockt und schwer worden ist, und sich selbsten verhöhnt, daß alles zu schwer worden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus und ein weiß in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit." Möglich, daß K.F. dieses Wort des scheiternden Faustus im Ohr hatte, als er am Ende seiner traurigen Bilanz der Ulmer Nachkriegskultur schrieb: "Vielleicht liegt, was wir beklagen, genau im Zug der Zeit". Mit dieser resignierten Haltung leben wir freilich nicht anständiger und der Gesellschaft förderlicher weiter als Spießer und Revolutionär, deren konträre Gedankenwelten auf starren Geleisen aufeinanderprallen. Die Resignation, die Trennung von Zeit und Ich, ist ein letzter Balance-Akt über dem ideologisch zerfurchten Kampfplatz des Tages. Wenn uns vor dem drohenden Sturz ins Nichts der Selbstentfremdung und der Orientierungslosigkeit die Frage nach der Kunst nicht

umschlägt in die radikalere Frage nach Leiden und Erlösung des Ich, geraten wir unweigerlich in den Sog linker oder rechter gesellschaftlicher Affekte.

Die Problemstellung ist keineswegs neu. In den zwanziger Jahren, zwischen den beiden Kriegen, standen unsere Väter angesichts einer Kunst, die das Ende, den gesellschaftlichen Kollaps signalisierte, vor der gleichen Alternative. Umgeben von Ordnungen und Konventionen, die sich zersetzen, bedrängt von der Langeweile an der zwischenmenschlichen Kommunikation, gab es zwei Antworten, zwei Wege: entweder das radikale Bekenntnis der Krankheit des Ich und die Entdeckung und Erarbeitung eines neuen Daseinsentwurfes oder die Flucht aus geschichtlicher und persönlicher Verantwortung in den kollektiven, irrationalen Affekt, in die befristete Pseudoerlösung auf Kosten Dritter. Die Väter standen nicht gerade in ihrer Krankheit. Sie identifizierten sich weder mit der Kunst dieser Tage, noch entdeckte ihr nur halb entzündeter metaphysischer Wissensdurst die Offenbarungshilfen, die in der Zeit standen³. Im metaphysischen Krach des Krieges, dem Happening derer, die der Erkenntnis ihrer Krankheit in Kunst und Offenbarung auswichen, zerschlugen sie das Gewordene, drängten vor der Ausbildung eines neuen Gott- und Selbstverständnisses – vor dem drohenden Liebeskampf zwischen Mann und Frau zurück ins Chaos, um noch einmal dem drohenden Ende patriarchalische Zeit abzuhandeln.

Noch einmal hat nach dem Kriege die Kunst das Leiden am Ich, die Erschöpfung des patriarchalischen Augenblicks diagnostiziert. Während sie sich an ihrem unbelehrbaren Patienten, der Gesellschaft, erschöpfte, potenzierte sich die Antikunst, die Waffentechnik, und signalisiert erneut das Anwachsen der latenten Affekte, die kollektive Fluchttendenz. Wenn die Beobachtung richtig ist, daß der materielle Zerstörungshorizont von Kriegen dem Horizont der psychischen Affekte, daß die Vernichtungskraft der Waffentechnik der Verbreitung der Langeweile und Ratlosigkeit entspricht, die sich in Aggression zu erlösen suchen, dann läßt sich an der atomaren Potenzierung der Rüstungen seit dem Kriege ablesen, daß die Fluchtaffekte, daß der Todestrieb einer spätpatriarchalischen Gesellschaft ins Planetarische sich ausgewachsen haben. Wir treiben auf den Punkt Null zu, wo der Fatalismus überkocht und eine abendländische Psyche, die sich ihrer Vergangenheit nicht stellt, die nach einem Zeitalter männlicher Autonomie sich davor windet, dem lebendigen Gott in die Hände zu fallen, lieber nach Mephistos Maxime, daß was

³ Abd-ru-shin, Im Lichte der Wahrheit, Gralsbotschaft, Stuttgart 1961

besteht wert ist, daß es zugrunde geht, Erlösung vom Ich in einem neuen Weltbrand sucht. Die Jugend, enttäuscht an der Kultur, die ihr keine Erlösung, nur Selbstbesinnung, bieten konnte, trägt in dieser hochbrisanten Lage ihre Krankheit auf die Straße. Sie protestiert dagegen, daß es in unserer kranken Welt immer noch Krankenzimmer 1., 2. und 3. Klasse gibt. Ihr pragmatisch lineares Weltbild läßt die Erkenntnis nicht zu, daß die wachsende Umverteilung des leeren Wohlstandes gleichzeitig eine Umverteilung und Potenzierung der Langeweile ist, in der Mann und Frau mit ihren Problemen distanzlos sich gegenüberstehen. Diese Umverteilung wird kommen und in diese Richtung bewegt sich, gleich ob unter linken oder rechten Vorzeichen, der historische Weg unter dem Druck technologisch-naturwissenschaftlicher Prozesse ohnedies. Das allgemeine Fieber, die Affekte der Flucht und mit ihnen die Gefahr der Selbstvernichtung durch revolutionäre Maßnahmen zu erhöhen, ohne zuvor die Erkenntnisrezepte erarbeitet zu haben, an denen sich das kranke, mit seiner Langeweile, mit seinem Fatalismus, mit seinen Liebesproblemen ringende Ich die Hoffnung der Genesung erwecken kann, ist offene Barbarei und selbst ein Teil der allgemeinen Flucht vor dem kranken Ich.

Die ideologische Spitze der revolutionären Jugend hat jüngst in dem von Hans Magnus Enzensberger herausgegebenen Kursbuch im Rahmen eines Wettbewerbs eine Sozialutopie mit dem ersten Preis prämiert, die in der Sexualkommune die ultima ratio menschlicher Selbstbefreiung, die Erfüllung aller historischen und soziologischen Prozesse sieht. Hier wird in der Negation bestätigt, daß das eigentliche Politikum dort liegt, wo es die Kunst, von Mozart bis Ionesco, lokalisierte und wo es das lineare Weltbild einer sexualisierten Jugend nicht sehen will: Nicht im Abbau, sondern in der Wiederherstellung des geistigen Spannungsfeldes zwischen Mann und Frau.

Als K.F. in der Not des sich verengenden kulturellen Augenblicks die Jungen aufrief, hat er sich von dieser Jugend distanziert. Er lud eine Jugend zum Gespräch, die verstanden hat oder zu verstehen beginnt, daß eigenes Unbehagen, eigene Langeweile und Ohnmacht, nicht zu heilen sind, indem man sie in einem letzten Stellvertretungswahn auf eine Bürgerschaft projiziert, die, einer Welt, die aus den Fugen ist, zum Trotz, immer noch an der königlich-kaiserlichen Maxime festhält, Ruhe - und dazu gehört das gequälte Bekenntnis zu monogamer Langeweile - sei des Bürgers erste Pflicht. Der Spruch ist gar nicht so dumm und abgefeimt, wie es die radikalen Feinde altväterlicher Moralität wahrhaben wollen. Nehmen wir ihn, statt bei seinen gesellschaftlichen Folgen, beim Wort, so verwandelt er sich in eine Weisheit, die zu beherzigen keine

Zeit nötiger hätte als die unsere. Kafka sagt einmal, recht verstandene Ruhe und Bürgerpflicht angehend: "Es ist nicht notwendig, daß du aus dem Haus gehst. Bleib bei deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, warte nur. Warte nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor dir winden." Die Ruhe fehlt uns; es ist die Ruhe, die es in der Krankenstube, gleich welcher Klasse, aushält. Es ist ein Bild des Ich, das sich ganz mit seiner Krankheit identifiziert; ein Ich, das nicht willens ist, an wohlfeilen kollektiven Affekten sich zu affizieren und in pseudoschöpferischen Aktionen Erleichterung von seinen Leiden zu suchen. Dieses Ich wird sehend. Denn seine Ratlosigkeit, sein brennendes Bekenntnis des Nihilismus, ist der radikalste Verweis ins Ganze des Gewesenen. Wenn irgendwie, dann werden in dieser Ohnmachtsstellung Erkenntnisse angezogen, für die Reaktionär und Revolutionär erst reif werden im Scheitern, das sie sich gegenseitig verordnen.

6 [Mann- weiblicher Liebeskampf]

Es war vielleicht mehr als ein Zufall, daß ganz am Ende der Brechtschen Theaterära Deryk Mendel noch einmal authentisch Beckett inszenierte. "Das letzte Band". Einmannstück ist geschmeichelt. Denn Krapp ist nur ausgelaugter Rest eines Mannes. Phantasielos, willensschwach, mit sich am Ende - aber noch im Stand der Selbstaufgabe in sich, in seinen Fatalismus, seine Lebensunlust verliebt. Längst unfähig zur Zweisamkeit, entspricht seinem Egoismus die triste Bude, in der er haust. Das Selbstgespräch ist seine Kommunikation, entzündet am Erinnerungsspeicher der Vergangenheit, die in Form von Tonbändern präsent ist. In diese Vergangenheit gräbt er sich zurück. Denn dort sucht jeder Nihilismus die verlorene Zukunft.

Krapp ist Sinnbild der patriarchalischen Psyche schlechthin, wenn wir sein Schicksal in den soziologischen und historischen Rahmen übertragen. Der Rückgriff, die Selbstentzündung an der eigenen Vergangenheit, die männerbündlerische Korrespondenz über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg - kurz: Regreß und Revitalisierung auf Zeit, das war die Antwort des Mannes, wenn sich seine Daseinsentwürfe erschöpften, Triebüberflutung drohte. Gut, bis zur Renaissance mit starken Spuren der Aneignung, der Verarbeitung. Aber kaum zweihundertfünfzig Jahre vergehen, und wir sind bei der sklavischen Reproduktion. Klassizismus, Winckelmann, die Archäologie, der unverklärte Rückgriff auf's Original. Mozart und Goethe ziehen die

geistegeschichtlichen Konsequenzen der Aspannung - zuerst musikalisch, dann poetisch verklärt. Folgt eilends die Neo-Helenisierung Europas - Napoleon-Alexander - die Parallelle drängt sich auf. Lord Elgin holt die originalen antiken Reste nach Europa. Hier wird Erschöpfung, wird innere Armut kleptoman. Das Stundglas einer fast dreitausendjährigen Geschichte läuft leer. Geld, Funktion, Maschine - die neuen Weltmächte verdrängen den letzten mythischen Bildrest. Der Unternehmer tritt auf, der sein Geld dazu verdient und ausgibt, die Mythen, zweite Religion der Gebildeten, vor denen nicht nur Generationen von Gymnasialprofessoren ihren Intellekt opferten, beim Wort zu nehmen. Man lachte, aber der Positivist grub tiefer, Schicht um Schicht, Band um Band. Und siehe: die argivischen Könige lebten, Troja stand in neun Schichten, gegen die Wälle der sechsten rannten die Achäer zehn Jahre, an der Spitze Agamemnon, der, keine Gestalt der Fabel, leibhaftig durchs Löwentor einzog zu gräßlicher Schlachtung. Schliemann und alle, die sich in seinem großen Namen spiegeln, reduzierten, auch hier Unternehmer, Geschichte auf den nackten positiven Fakt. Der schließt ab. Mit ihm kann man rechnen. An ihm ernüchtern sich mythosgeschwängerte Ahnungen, und solche Ernüchterung treibt von Vermessung zu Vermessung, von Band zu Band - zwingt zuletzt ein Band aufzulegen, in dessen Inhalt sich der Mann nicht mehr narzißtisch spiegelt: Der "Urgrund, das Urdunkel" öffnet sich, die Menschheit im Schoß der Mutterreiche vegetativ dahindämmert - das war das neue und weiblich verschlingende Nichts, mit dem der Expressionismus, verliebt in seinen nachnietzscheschen Nihilismus, sein bedrohtes patriarchalisches Selbstsein noch einmal umgrenzte. Verliebt und unter welchen Opfern! Dann geriet, angelockt von kunstvollen Gemmen, Evans Spaten auf Kreta eine Schicht unter die demetrische Dämmerstufe. Hier öffnete sich eine neue Welt, kein déjà-vu-Triumph nach patriarchalischer Manier, sondern Schmelzfluß im erstarrenden Stoff abendländischer Geschichte und Psychologie. Eine kleine Welt, herausgeläutert aus Urherde und demetrischem Fruchtbarkeitszauber; ein Volk, begabt mit einem Optimum an Formvernunft, Ausdruckswelt - Kunst, von dem der schöpferische Mensch der nachnietzscheschen Epoche nicht träumen durfte: Kunst, nicht rückbezogen auf ein krankes Ich, nicht aus dem Leben in den Rahmen verbannt, Fieberkurve überm Krankenlager der Gesellschaft, sondern als Kultur sozial integriert. Dazu ein tausendjähriger Friede, ohne den wir, allem ideologischen Mißbrauch von gestern zum Trotz, unterm Damoklesschwert des enthemmten Atoms nicht mehr leben können. Und schließlich eine Kultur, die sich im Kult einem höheren

Dialog, der Götterepiphanie entgegentürmte - mit der Frau als Priesterin, als Seherin an ihrer Spitze. An weiblicher Daseinsbegeisterung entzündete sich männliches Schöpfertum und schuf, fast ohne fremdes Lehngut, Kultur als imitatio dei. Pasiphae war Königin in diesem Land - in ihr, in ihresgleichen war supremes Weibtum, waren Gretchen, Pamina, Eva, Ereignis, ehe die Geschlechter zwischen sich den Apfel, Symbol des endlichen Weltbesitzes, brachten und dabei Kommunikation und Natur verdarben; ehe Pasiphae, Eva des griechischen Mythos, herabstieg in die künstliche Kuh des Daidalos, um statt an der himmlischen, an männlicher Schöpferkraft sich zu befruchten. Hier verlagerte sich der Kultmittelpunkt. Hier pervertierte der kultische Liebestausch, der übersinnliche Dialog zum erotisch-sexuellen Machtkampf um den Schoß der Frau. Jetzt erst droht - Dionysos wird geboren – das Chaos der Triebüberschwemmung. Jetzt, am Sexualobjekt Frau, entwickelt sich männliche Konkurrenz, erzwingt der Kampf um den käuflichen Schoß der Frau den Triebverzicht. Ab da ist Kultur Sublimat libidinöser Zwänge. Und schließlich: ab hier gilt Freud.

Vom Kykladenidol zum Goldring von Isopata - die Frau, supremes Geschlecht, hineinragend in transzendenten Überwelt, von dort geführt, zur Liebe, zum Selbst entzückt - durfte sich daran ein utopisches Zukunftsbild entzünden? Oder war die Frau, die sich auf Kreta zum Mundstück der Gottheit emanzipierte, wie die Jungfrau von Orléans, ein Sonderfall geistige Mutation, Variante im unendlichen Spiel des Lebens? Wie stand es dann um Pamina, die am Ende der Zauberflöte die geistige Führung übernimmt, wie um die Inthronisation Gretchens über Faust? - Erlösung, Heimführung des verlorenen Sohnes durch Umstellung der geschichtlichen Geschlechterhierarchie - war das ein legitimer Gedanke oder war es der Opernjux eines großen Mannes, dessen Erlösungssehnsucht eines Tages weder mit dem patriarchalischen Gott noch mit Spinozas Pantheismus weiterkam; der, wenn er die Sache des Menschen nicht tragisch, fatalistisch, mephistophelisch enden lassen wollte, im mann-weiblichen Liebeskampf, dieser dreitausend Jahre übersprungenen Form der Nächstenliebe, den einzigen Weg in die Gotteskindschaft erkannte? Lagen hier Modelle vor für die Wissenschaft (und für die Theologie) von heute, in die die Welt von morgen sich einleben muß? Zumindest der Eindruck verdichtet sich: Krapp, Repräsentant patriarchalischer Lebensunlust, hat noch Bänder in Reserve. Was hindert ihn, sie aufzulegen? Seine Lust an der tragischen Pose? Der Selbstgenuss an den Gewichten männlicher Autonomie? Schaumschlägerei leerlaufender Reflexion, unter der sich die Angst vor einem

lebendigen Gott, die Angst vor einer lebendigen Frau versteckt, deren Sein sich nicht als Mutter und Geliebte, als "Partner" und Sexualobjekt erschöpft?

"Der Kampf zwischen den Geschlechtern muß künftig wiederentdeckt werden wie eine neue Weisheit", sagt Heinrich Mann. Ein paar unsystematische Spatenstiche nach dieser verschütteten Weisheit - das war meine Antwort auf K.F.'s Unlust zu leben. Zugleich unbeholfener Dank an die Vaterstadt, die gestern noch lebte im Glanz und Schein einer exemplarisch-kulturellen Aktivität. Hier wurde platonisch das Feuer der Kunst geschürt, hier konnte man sich, wie Pan, den Bart seines patriarchalischen Selbstbewußtseins verbrennen. Wem dabei das höchste Entzücken am Ich in äußerste Selbstentlarvung umschlug, und jede engagierte Kunstrezeption ist in dieser Weise ambivalent, dem sind die reichen Jahre nicht verloren.