

Von der Kreativität des Einzelnen und ihrer Subversion*

Der Traum von der Kreativität, den Goethe seinen Werther träumen läßt, beginnt mit der Fixierung auf einen Einzelnen und Ausgezeichneten: »ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer« schreibt Goethes Protagonist am 13. Mai 1771.¹ Werthers anfängliche Orientierung an Homer spiegelt in Goethes Text nicht nur die Vorstellungen einer neuen Dichtergeneration, die Kreativität als Leistung eines einzelnen schöpferischen Individuums bestimmt. Die phantasmatische Form seiner Selbstgründung ist zugleich Ausdruck für eine Grundfigur der deutschen Geistesgeschichte. Sie wird zum Zeichen für eine Neugeburt des ästhetischen wie des politischen Subjekts, dessen Bedeutung neben der Philosophie vor allem die Literatur zu verbürgen scheint.

Doch von Anfang an ist dieser Glaube an die Schöpfungsmacht des Einzelnen gebrochen, seine innere Dialektik wird erkennbar. Schon davor steht der schlichte Zweifel an der Unverwechselbarkeit individueller Leistung, der sich in Literatur und Wissenschaft wie in ihrem Wechselverhältnis artikuliert. Der aufgeklärten Leitvorstellung des autonomen Individuums, das durch Unteilbarkeit und Unverwechselbarkeit bestimmt ist, tritt am Ende eine identitätskritische Überlegung entgegen. Sie bestimmt das Subjekt aus seiner Unterworfenheit unter anderes, sieht es somit als exzentrische Gründung von außen an. Dieser moderne Zweifel betrifft bereits den Text des »Werther«. Nicht allein deshalb, weil sein Protagonist, der Genialität beansprucht, bloß ein Dilettant ist. Das ›Originalgenie‹ Homer, das der Autor des »Werther« als einen ausgewählten Repräsentanten von Kreativität feiert, wird weniger als zwanzig Jahre nach seiner literarischen Heroisierung von einer nüchtern argumentierenden Klassischen Philologie demontiert. In seinen ›Prolegomena ad Homerum‹ erläutert Friedrich August Wolf nicht nur die Unmöglichkeit einer Rekonstruktion des Homerischen Originaltextes,

* Leicht veränderter Text der Freiburger ›Abschiedsvorlesung‹ vom 7. Juli 2010.

¹ Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. VI.1. Hg. von Erich Trunz. München 1982ff., S. 10.

der als schriftlicher nicht vorlag, sondern er weist im gleichen Zug angesichts des »Homerische[n] Schweigen[s]« darauf, daß die vermeintliche Totalität dieses Textes Ergebnis einer kollektiven Leistung sei, die auf die Kreativität der so genannten Diaskeuasten zurückgehe.² Diese, die ursprünglich nur Herausgeber sind, werden im Lauf der Überlieferung zu Mitautoren an der Ganzheit und vermeintlichen Einheit des Homerischen Textes. Der Glaube an die Schöpfungsmacht eines Einzelnen wird durch den Blick auf Formen kollektiver Produktivität durchkreuzt.

Dieser wissenschaftliche Blickwechsel der Philologie findet in einer anderen Disziplin, die sich ebenfalls mit der Kritik und Exegese kanonischer Texte befaßt, eine bemerkenswerte Parallelgeschichte. So wie Wolf die Vorstellung des »Einen« Gesangs des Homer philologisch infrage zieht, wird 25 Jahre nach ihm der Rechtshistoriker Friedrich Bluhme die Vermutung anstellen, daß es auch das »Eine« Gesetz Justinians, das die Rechtswissenschaft als ihr Leitsystem rekonstruieren will, niemals gegeben hat. An die Stelle der ursprünglichen Einheit setzt er eine »Trichotomie« unterschiedlicher Quellen und Verfasser.³

Diese wissenschaftliche Infragestellung originaler Kreativität markiert in Philologie und Rechtsgeschichte einen epistemischen Umbruch, der im Text des »Werther« bereits in einer Inversionsfigur vorgezeichnet ist. Denn Ossian, Werthers zweiter Gewährsmann, der schon am 12. Oktober des Folgejahres in seinem »Herzen den Homer verdrängt«, ist, wie die modernen Leser wissen, nicht nur das Produkt einer philologischen Fälschung.⁴ Der für diese verantwortliche James Mcpherson verbirgt seine eigene kreative Leistung auch bewußt unter einer anderen Phantasie seiner kreativitätsbesessenen Zeit. Denn die Originalität seiner »Erfindung« des Ossian bestand gerade darin, daß er die Vorstellung individueller Originalität veränderte und Ossian für das Lesepublikum kollektive Wahrnehmungen und Erfahrungen artikulieren ließ, indem

² Friedrich August Wolf: Prolegomena zu Homer. Übers. von Hermann Muchau. Leipzig [1908].

³ Friedrich Bluhme: Ueber die Ordnung der Fragmente in den Pandektentiteln. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Pandekten. In: Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft 4 (1820), S. 257–472, hier S. 369.

⁴ Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther (wie Anm. 1), S. 82. Vgl. auch die Anmerkungen von Erich Trunz, ebd., S. 567f. u. 587ff.

er ihn zum Repräsentanten eines Volksgeistes stilisierte, in dem sich die zeitgenössischen Leser wiederzufinden glaubten.⁵

I

Diese Dialektik steht bereits am Beginn einer Entwicklung, in der die alternativen Paradigmen individueller und kollektiver Kreativität theoretisch begründet, in unterschiedliche Wechsel- wie Ausschlußverhältnisse gestellt und schließlich aus sich selbst heraus depotenziert werden. Die Idee der individuellen Schöpfungsmacht im poetischen Programm des »Sturm und Drang« findet beispielsweise eine Parallele in der frühromantischen Vorstellung der genialen Exegese, während ihre Weiterführung über die Genieästhetik hinaus zunächst zu einer Haltung führt, die man als »Romantisierung von Unmittelbarkeit« bezeichnet hat.⁶ An ihr orientieren sich bis in die Klassische Moderne wechselnde Konzepte von Autorschaft in der Literatur und anderen ästhetischen Medien. Erst die postmoderne Revision des Paradigmas individueller Kreativität macht bewußt, daß dessen Voraussetzung schon immer der Logozentrismus war. Er mündete in eine ästhetische wie erkenntnistheoretische Selbstermächtigung des Subjekts, die spätestens im Zug ihrer Überbietung durch die Erkenntnistheorie Fichtes zum Problem wurde.

Gleichzeitig stellt das romantische Denken der Phantasie individueller Kreativität auch ein kollektives Modell an die Seite. In der Dichtungstheorie Schlegels wird das Konzept der »Symphilosophie« und »Sym-
poesie« zum letzten Residuum der kreativen Produktion, es folgt der Idee des »synthetischen Schriftstellers«, die in mancher Weise Strategien der Postmoderne wie der Hyperfiction vorzeichnet.⁷ Im »Athenäums«-Fragment 125 träumt Schlegel davon, »daß es nichts seltenes mehr wäre,

⁵ Zu dieser Repräsentationsstrategie vgl. Stephen J. Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago 1980, S. 1–9. Vgl. dazu auch Friedhelm Marx: Heilige Autorschaft? Self-Fashioning-Strategien in der Literatur der Moderne. In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001. Stuttgart/Weimar 2002, S. 107–120, hier S. 107.

⁶ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. I, Hermeneutik I. Tübingen 1990 (1960), S. 404.

⁷ Dazu: Michael Gamper: Kollektive Autorschaft/Kollektive Intelligenz. 1800–2000. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XLV (2001), S. 381–403, hier S. 385.

wenn mehr sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten«,⁸ während der »synthetische Schriftsteller« den Leser dazu bringen soll, das von ihm Erfundene »selbst zu erfinden«.⁹ Schlegels Bibel-Projekt sollte diesen Anspruch auf monumentale Weise einlösen.

Doch auch dieses als gemeinschaftsbildend verstandene Projekt eines unabschließbaren Prozesses von Lesen und Schreiben scheitert, allerdings auf unerwartete Weise. Bereits 1806 notiert Schlegel enttäuscht, daß ihm das »Buchstabenleben« als der »Grundfehler unsres Zeitalters« entgegenstehe.¹⁰ Damit kommt in der Wechselbeziehung von Kreativität, Individualität und Kollektivität das Gesetz des Mediums selbst ins Blickfeld. Bei Schlegel ist es die Schrift, die als Aufzeichnungsmedium die Unmittelbarkeit der oralen Tradition ablöst und zugleich ihren kreativen Anspruch bewahren soll. Dieser mediengeschichtliche Umbruch macht die Eigenart der unterschiedlichen »Aufschreibesysteme« bewußt, unter denen die Literatur nur eines ist und in deren Kontext das Verhältnis von Individuum und Kreativität sich je anders bestimmen muß.

Die Dialektik von individueller und kollektiver kreativer Leistung, welche die Literatur in ihr Zentrum stellt, reproduziert sich gut dreißig Jahre nach Goethes »Werther« auch in der Universität im Geiste Humboldts.¹¹ Dort tritt im 1814 gegründeten klassisch-philologischen Seminar ebenso wie seit 1887 im Germanischen Seminar neben die philologische Rekonstruktion der Texte eine hermeneutische Praxis der Auslegung, die Originalität beansprucht. Gleichzeitig wiederholt sich die in der Literatur verbürgte Spannung zwischen individueller und kollektiver Kreativität. Für Humboldt konstituiert sich die Wissenschaft einerseits als ein »ununterbrochenes, sich immer selbst wieder belebendes, aber ungezwungenes und absichtsloses Zusammenwirken« von Forschung und Lehre,¹² andererseits kommt es hier auch zu einer Regulierung durch Selbst-

⁸ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe in 18 Bden. Bd. II. Hg. von Ernst Behler, C. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn/München/Wien 1958, S. 161 u. 185f.

⁹ Ebd., S. 161 (Lyceums-Fragment Nr. 112).

¹⁰ Ebd., Bd. XIX, S. 236 (Philosophische Lehrjahre XII, Nr. 285).

¹¹ Vgl. Frank Becker: Die Universitätsreform Wilhelm von Humboldts. In: Ders. (Hg.): *Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien*. Frankfurt a. M. 2004, S. 278–302.

¹² Wilhelm von Humboldt: Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin (um 1810). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. X, 2. Abt. Bd. I. Hg. von Bruno Gebhardt. Leipzig 1903, S. 250–261, hier S. 251.

beobachtung.¹³ Im Philologischen Seminar beispielsweise beobachten sich Studenten und Professoren wechselseitig dabei, wie sie Texte auslegen, um ihrerseits als Forscher neues Wissen von der Textauslegung zu generieren.¹⁴ Daß dabei herrschende Meinungen nicht nur kollektiv artikuliert, sondern individuell in Frage gezogen werden, ist Erfahrung jeder akademischen Sozialisation.

Daß sich die freie Form von Forschung und Lehre, der sich die Universität zu Berlin verschreibt, ohnehin dann verändert, wenn sie eine politische Einbindung in staatliche Institutionen erfährt, zeigt eine Berliner Parallelgeschichte, die sich mit dem Namen Friedrich Carl von Savigny verbindet. Fast zeitgleich mit dem Philologischen Seminar wird 1815 das Spruchkollegium an der Juristischen Fakultät gegründet. Seine Professoren sollen an die Stelle der Gesetzgebung eine wissenschaftlich kontrollierte Rechtsprechung setzen, die sich auf bereits vorhandene Rechtsquellen stützt, die Geschichte und Volksgeist repräsentieren. Doch auch im Verlauf dieser kollektiven Rechtsschöpfung kommt es zu einer bedeutsamen verfahrenstechnischen Ausdifferenzierung.¹⁵ Weil das öffentlich verkündete Urteil, das kollektiv im Beratungszimmer formuliert wird, klar und eindeutig sein soll, wird die abweichende individuelle Meinung bekanntlich als »Mindermeinung« qualifiziert. Anders aber als es der aufgeklärte Grundsatz der »Gerichtsöffentlichkeit« nahe legen würde, wird diese abweichende Einzelmeinung, die individuelle Originalität beansprucht, in Berlin nie öffentlich, vielmehr wird sie in einem Umschlag verschlossen, der nun aber nicht zu den Prozeßakten, sondern allein zu den Personalakten des Richters genommen wird.¹⁶ Die Integration von Wissenschaft in staatliche Institutionen unterstellt das

¹³ Niklas Luhmann: *Das Recht der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1993, S. 236. Vgl. Benjamin Lahusen, Moritz Renner: *Gespenster zweiter Ordnung*. In: Graf-Peter Callies u. a. (Hg.): *Soziologische Jurisprudenz. Festschrift für Gunther Teubner*. Berlin 2009, S. 69–82, hier S. 82.

¹⁴ Dazu grundsätzlich Kaspar Renner: *Akademische Gerichtsbarkeit. Vom Beruf Friedrich Carl von Savignys (1779–1861) für die Berliner Universität (1810–1842)*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 1 (2010). Hg. von Erhard Schütz u. a. Bern, S. 29–47.

¹⁵ Marie-Theres Fögen: *Der Kampf um die Gerichtsöffentlichkeit*. Berlin 1974, bes. S. 22.

¹⁶ Vgl. zu diesem Prozedere: Benjamin Lahusen, *Rechtspositivismus und juristische Methode. Betrachtungen aus dem Alltag einer Vernunftfehe*. Dissertation an der Juristischen Fakultät der Berliner Humboldt-Universität 2009 (unveröff.), S. 171f. Hinweis bei Renner: *Akademische Gerichtsbarkeit* (wie Anm. 14), S. 47.

Spiel von individueller und kollektiver Artikulation in der Rechtsschöpfung einer Grundfigur von Kontrolle, die aktenkundig wird.¹⁷

II

Doch zurück zur Literatur. An der Wende zum 20. Jahrhundert kommt es zu einer weiteren und fast endgültigen Korrektur traditioneller Vorstellungen von Kreativität. Der Begriff des Subjekts selbst, vor allem dessen Fähigkeit zu einheitlicher Wahrnehmung werden bekanntlich von Ernst Mach und Hermann von Helmholtz im Bereich von Physiologie und Erkenntnistheorie und von Hermann Bahr auf dem Feld der literarästhetischen Reflexion grundsätzlich infrage gezogen.¹⁸ Gegen Ende des 20. Jahrhunderts bemißt die mit dem Poststrukturalismus verbundene Theoriebildung die ästhetische Qualität von Texten ohnehin nicht mehr an einer eindeutig dechiffrierbaren individuellen kreativen Leistung. Die erkenntniskritische Formel vom »Ich als Wortspiel«, mit der Nietzsche die traditionelle Philologie widerlegen will, und Roland Barthes plakatives Diktum vom »Tod des Autors« liefern Schlagworte für die Auffassung, daß die individuelle Kreativität im produktiven Gewebe des kulturellen Textes grundsätzlich an Bedeutung verliert, weil der Text durch ein »ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet«.¹⁹ Eine spezifische Bedeutung behält die individuelle Leistung allein noch als Systemstelle, als »fonction classificatoire« in der Ordnung des Diskurses.²⁰ Gleichzeitig erfährt sie durch die Funktionsregel des »intertexte«, die von Anfang

¹⁷ Zum Übergang von stratifikatorischer zu funktionaler Differenzierung vgl. Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. 4 Bde. Bd. III. Frankfurt a. M. 1997, S. 149–258, hier S. 155. Vgl. auch: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997, S. 613, 746 und 760.

¹⁸ Grundsätzlich dazu Hermann v. Helmholtz: Die Neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens. In: Preussische Jahrbücher, Bd. XXI (1868), S. 149–171, 263–290 und 403–430. Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena 1886. Hermann Bahr: Das unrettbare Ich. In: Ders.: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904. Hg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart 1968, bes. S. 190f.: »Das Ich ist unrettbar. Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Alles ist in ewiger Veränderung.«

¹⁹ Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt a. M. 1974, S. 94.

²⁰ Vgl. dazu Detering: Autorschaft (wie Anm. 5), S. XI, und Michael Wetzl: Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyright. In: Deterling (Hg.): Autorschaft (wie Anm. 5), S. 285.

an ein Zusammenspiel mit dem Leser einfordert, eine entschiedene Depotenzierung. Dies geschieht vor allem durch intermediale Strategien, die kollektive Erfahrungen modellieren. In den Texten selbst wird die Grenze zwischen individueller und kollektiver Produktivität zwar noch thematisiert, aber zugleich obsolet, ihr simuliertes Überschreiten wird jetzt zur generellen Funktionsregel der ästhetischen Produktion.

Ich möchte dafür drei Beispiele geben, die sich paradigmatisch verstehen lassen und die als Ensemble auch deutlich machen, daß die Bindung von Kreativität an die Leistung des Individuums in unterschiedlichen Medien mit vergleichbarer Konsequenz beseitigt wird. In der Literatur als Brechung der Autorfunktion, in der Malerei als Aufhebung der organisierenden Perspektive und im Film als dezentrierender Medienmix. Abschließend möchte ich den Blick darauf lenken, daß sich parallel zu dieser medialen Entwicklung auch die Wahrnehmung und Modellierung der sozialen Realität sowie die Register gesellschaftlichen Handelns verändern.

Mein Beispiel für die Literatur ist W.G. Sebald. In seinem Roman »Austerlitz«²¹ nimmt dieser Autor eine Strategie der Klassischen Moderne auf, die ihm Proust vorzeichnet. Die Identität seines Protagonisten Austerlitz, die im Erzählen entsteht, ist das Resultat eines Wechselspiels von Bild und Text. Nicht anders als Proust läßt auch Sebald sein »édifice immense du souvenir« aus einem »Setzkasten der vergessenen Dinge« entstehen, der visuell und linguistisch zugleich erzeugt ist.

Doch während der Autor der »Recherche« über fiktive Künstler spricht und zugleich erfundene und wirkliche Kunstwerke zitiert, operiert Sebald mit einer expliziten intermedialen Strategie, die Bild und Text verbindet. Er verläßt sich weder allein auf den Text als ein Medium der intellektuellen Analyse noch allein auf das Bild als ein Medium der Dokumentation. Gleichzeitig kompliziert er die Beziehung beider Medien. Denn einerseits lassen sich die Textsegmente seines Romans immer in Bezug auf die im Buch abgedruckten Bilder lesen so wie umgekehrt die Bilder ihren Kommentar im Text erhalten. Andererseits aber entfaltet die Serie der im Buch präsentierten Bilder eine autonome Ordnung, die visuellen Segmente werden von der Blicksteuerung durch den Erzähler unabhängig. Der Leser wird in die Lücke zwischen Bild und Text und damit auf

²¹ W.G. Sebald: Austerlitz. München/Wien 2001.

seine eigenen Deutungen verwiesen, durch seine Reaktionen entsteht ein neuer Text, der die Sinnstiftung durch ein Autorsubjekt entschieden hinter sich läßt. Am Ende scheint sich sogar ein einfaches geometrisches Muster, das wie beiläufig in den Text eingerückt ist, so mit vergleichbaren Bildern zu verbinden, daß es eine textunabhängige visuelle Struktur entfalten kann.

Erst im Wechselspiel also zwischen der visuellen Wahrnehmung des Lesers, seiner Textlektüre und den erzählten Deutungen des Erzählers erschließen sich die unterschiedlichen Sprach- und Erlebnisräume des Textes auf spannungsvolle und niemals eindeutige Weise.²² Ohnehin ist der Erzähler von Sebalds Roman wie jener der »Recherche« aus vielen anderen Stimmen zusammengesetzt, seine fundamentale Dezentrierung zeigt, daß der Autordiskurs in ein Feld anderer ästhetischer Erfahrungen eingebunden ist, die Leistung individueller Kreativität wird systematisch ihrer Bedeutung beraubt.

Dazu kommt eine weitere Komplikation. Sebalds Roman folgt nicht nur Prousts Erzählstrategie. Ohne seinen Bezug zu benennen, stellt er auch ganze Szenen und Konstellationen der »Recherche« unmittelbar nach.²³ Die auf Sebalds Kafka-Rezeption fixierte Forschung hat dies bislang überhaupt nicht thematisiert. Dieses komplexe Spiel mit offenen und verdeckten Referenzen setzt sich in der besonderen Wechselbeziehung zwischen Text und Bild fort, die diesen Roman prägt. So wie Proust mit einigen Bildern seines Malers Elstir vor allem den Maler Monet zitiert, bezieht sich auch Sebald in seinem Text auf wirkliche Maler, ohne ihre Namen zu benennen. Doch während bei Proust ein historischer Maler zitiert wird, um die Bilder eines erfundenen Malers zu charakterisieren, verwendet Sebald wirkliche Bilder, um authentische Räume zu beschreiben, von denen er niemals ein Bild zeigt, sondern die er nur erzählt. Am Ende läßt sich die vorgebliche Beschreibung einer wirklichen Bahnhofshalle als eine Bildbeschreibung dechiffrieren, die in Wahrheit die »Carceri« des Piranesi zum Gegenstand hat.²⁴ So ist das Moment der Kreativität bei Sebald auf mehrfache Weise vermittelt, es entsteht durch eine Serie von Überschreibungen, die Traditionen, Texte und Medien miteinander

²² Ebd., S. 218.

²³ Ebd., S. 226. Die Szene bezieht sich auf Prousts Darstellung der »Drame de mon Coucher« in der »Recherche«.

²⁴ Sebald: Austerlitz (wie Anm. 21), S. 198ff.

verbindet, ohne eine klare Funktionsregel zu eröffnen. Individuelle Kreativität bei Sebald entsteht allein im Gestus ihrer Transformation oder der Anverwandlung der produktiven Leistung anderer.

Vergleichbares läßt sich bei dem Maler David Hockney erkennen.²⁵ Dieser setzt alles daran, die durch die Privilegierung eines einzelnen Sehpunkts verbürgte Unverwechselbarkeit der subjektiven Wahrnehmung zu konterkarieren. Dabei bezieht er sich immer wieder systematisch auf die malerische Tradition der Zentralperspektive, die in Europa zu einem normierenden kulturellen Wahrnehmungsmuster wurde, das erst in der Moderne seine systematische Kontrafaktur erfährt, beispielsweise dann, wenn Picasso die »Meninas« des Velázquez in seine Bildsprache übersetzt.²⁶ Die Bindung der Zentralperspektive an einen genau definierten Ort in Raum und Zeit wurde, wie wir wissen, auch zu einem zentralen Muster für die Subjektivierung des Blicks in der Landschaftsmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts, die unmittelbar mit dem Heraufkommen der ästhetischen Subjektivität auch in anderen Medien, vor allem in der Literatur, verbunden war.

Es ist bemerkenswert, daß Hockney im Verlauf seiner malerischen Entwicklung zuerst von der modernen Fotomontagetechnik zu dieser historischen Blickfixierung des Subjekts durch die Zentralperspektive zurückgeht, um diese dann umso entschiedener endgültig zu kassieren. Der zentralperspektivischen Fokussierung des einzelnen Blicks setzt er bewußt Strategien von Segmentierung und Kadrierung entgegen, die verschiedene Blickpunkte miteinander kombinieren.²⁷ Deutlich wird das, wenn er in seinen späten Arbeiten die Auflösung einer Fokalisierung des Blicks mithilfe der Fotomontage auf Landschaftsdarstellungen überträgt, welche die Muster der klassischen Landschaftsmalerei zitieren, aber deren Totalansicht aus mehreren Einzelbildern mit je eigener Fokalisierung zusammensetzen. Dieser systematischen Aufhebung des bestimmenden subjektiven Malerblicks korrespondiert überdies der Sachverhalt, daß Hockney seine eigene Perspektive bewußt an das Material entäußert. Die in traditioneller »plein air«-Malerei entstandenen und traditionell gemalten Einzelbilder entfalten ihre endgültige Wirkung vor allem dadurch, daß sie nach dem Malen in der Natur erst im Atelier und dort mit

²⁵ David Hockney (* 9. Juli 1937).

²⁶ Diego Velázquez: Las Meninas (1656); Pablo Picasso: Las Meninas (1957).

²⁷ David Hockney: The Brooklyn Bridge (1982).

Hilfe der digitalen Fotografie und CAD-Simulation als Elemente eines Gesamtbilds zusammen gefügt werden.²⁸ Dieses suggeriert zwar noch die einheitliche Perspektive einer Totalen, kombiniert aber in Wahrheit viele Perspektiven. Die »post-fotographische« Malerei, so nennt Hockney sein Verfahren selbst, beruht also auf einer Subversion von Monoperspektivität, die erst im kalkuliert eingesetzten Mix unterschiedlicher visueller Medien ihre Wirkung entfaltet; individuelle Kreativität ist zwar der Ausgangspunkt dieser ästhetischen Strategie, doch in der Prozessualität dieses medialen Koppelungsvorgangs wird sie systematisch zum Verschwinden gebracht.

Mein drittes Beispiel betrifft die Wechselbeziehung von Film und Literatur, die in der Literaturverfilmung eine prononcierte Formung erfährt. Ich wähle Faßbinders Bearbeitung von Döblins »Berlin Alexanderplatz«, eine Verfilmung, die für den Regisseur wie keine andere als Möglichkeit angesehen wird, die eigene Wahrnehmung sozialer Wirklichkeit und menschlicher Beziehungen ausdrücken zu können.²⁹ Dabei fällt auf, daß das Insistieren auf dem radikal Persönlichen und Subjektiven, das Faßbinders Filmarbeit kennzeichnet, im Gegenüber zu seiner literarischen Vorlage eine signifikante Brechung erfährt. Zunächst mag es scheinen, als wiederholten Faßbinders Bildsequenzen durch Schnitt, Überblendung und Fokalisierung nur die literarischen Techniken von Montage und Zitat, die bei Döblin eine Depotenzierung der Ordnungen der modernen Welt mit einer Repotenzierung des Mythos verbinden. Zudem erhält diese artifizielle Struktur von Döblins Text in Faßbinders Film durch kinematographische Strategien eine geradezu obsessiv entfaltete Einschrift. Wie im Wiederholungszwang überblendet der Regisseur die Bilder seines Films und den Text von Döblin mit Phantasien des eigenen Lebens; zweifellos kommt es dadurch zunächst zu einer Radikalisierung des subjektiven Blicks.

Doch dieser Versuch, vom Standpunkt des Subjekts »Leben in Kunst umzusetzen«, erhält eine eigentümliche Kontrafaktur, die für den Regisseur eine Erfahrung des Autors Döblin zu wiederholen scheint: »Man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen, oder man glaubt zu

²⁸ David Hockney: *Woldgate Woods* (2006).

²⁹ *Berlin Alexanderplatz*. Regie und Drehbuch: Rainer Werner Faßbinder. Mitwirkende: Günter Lamprecht, Elisabeth Trissenaar, Karlheinz Braun. Dreizehnteilige Fernsehverfilmung mit Epilog. Deutschland 1980.

schreiben und man wird geschrieben«. ³⁰ Die radikale subjektive Zentrierung gelingt gerade nicht als individuelle Artikulation, sondern allein als eine Überschreibung, die sich sowohl intertextuell, Fassbinder zitiert Döblin, der wiederum andere Texte zitiert, als auch kinematographisch umgesetzt wird: Der Regisseur Fassbinder wird im Film zu einem Sprecher, der im Off den Text Döblins liest, so wie er sich schon in seiner Verfilmung von »Effi Briest« nie ausschließlich auf die eigenen Bilder, sondern immer nur auf deren Koppelung und Interaktion mit Fontanes Textvorlage verließ, die entweder als gesprochenes Wort auf der Tonspur, wiederum mit dem Regisseur als Leser, oder als Text-Insert die filmische Strategie der Illusionierung bricht. Gerade in solchen Passagen zeigt sich, daß Fassbinders Döblinrezeption auf der Identifikation mit einem Anderen beruht, die das Eigene zunehmend überlagert. Ausdrücklich spricht der Regisseur in einem Kommentar davon, daß er »Döblins Phantasie zu [s]einem Leben« ³¹ gemacht habe.

Paradigmatisch für diese Einschreibung des Fremden in das Eigene ist der Epilog zu »Berlin Alexanderplatz«, den Fassbinders Filmprojekt Döblins Text hinzufügt. Dort inszeniert er eine Verschränkung von Zeitebenen und symbolischen Konnotationen, die wechselweise durch das Bild, den Text oder die Musik verbürgt ist. Dadurch wird die Intertextualität der Romanvorlage intermedial überformt, die unterschiedlichen Strategien von Text, Bild und Musik erscheinen zugleich miteinander verknüpft, randscharf voneinander abgegrenzt und mitunter gegenläufig eingesetzt. ³² Im gleichen Zug wird die durch Collage und Überblendung

³⁰ Alfred Döblin: Der Bau des epischen Werkes (1929). In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hg. von Walter Muschg. Olten/Freiburg i.Br. 1963, S. 103–132, hier S. 131.

³¹ Rainer Werner Fassbinder: Die Städte des Menschen und seine Seele. Einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz. In: Die Zeit, Nr. 13 vom 14. März 1980.

³² Vor allem der Epilog setzt Fassbinders sehr persönliche Lesart Döblins ins Bild. Auf eine langsame Bildeinstellung, die an das Abfilmen eines historischen Gemäldes erinnert, folgt ein mythisch verfremdetes Szenario, die langsame Bewegung der Figuren wirkt ritualisiert, sie erinnert an Szenen eines Krankenlagers, zugleich ist sie sexuell konnotiert. Der Filmzuschauer, der hier noch Biberkopfs Blick zu folgen glaubt, wird jetzt in eine doppelte Dissoziation geführt. Was er zunächst für einen Inneren Monolog des Protagonisten hält, ist in Wahrheit der von Fassbinder gelesene Text der Romanvorlage und was er für Biberkopfs Blick hält, ist seine eigene Wahrnehmung des Protagonisten, die mit der des lesenden Regisseurs in eins gesetzt wird. Biberkopf ist längst nicht mehr Subjekt des Geschehens, sondern wird allein noch als Objekt gezeigt. Begleitet ist dieser Perspektivwechsel von einem Wechsel der Musik. Das Gloria aus Rossinis »Messa di Gloria Christi« ist zu hören. Im Off ertönt Fassbinders Stimme, der eine Passage des Romans liest, die vom Schmerz handelt, gleichzei-

inszenierte visuelle Destruktion der Subjektperspektive mit einer textuellen Rekonstruktion verbunden; was im Bild vernichtet wird, steht im Wort wieder auf. Doch ausgerechnet im Medium des Films erhält das Wort seine Kraft nicht aus der Unmittelbarkeit eines einzelnen Sprechers, sondern aus der Referenz auf einen Text. Die in einer Aufblende in Weiß präsentierten Textinserts stammen aus Döblins Roman, sind aber bereits dort als Zitate dechiffrierbar.³³ Der Film überzeichnet damit eine Struktur, die ihm schon der Text anbietet. Das Eigene läßt sich nur mithilfe des Anderen artikulieren, doch die Überlagerung unterschiedlicher Texte und Bilder führt am Ende zu einer Auslöschung der individuellen Perspektive. Die Autoren des Expressionismus haben dies mit ihrer Orientierung am »Kinostil« vorgezeichnet, auch Musils Faszination vom Film beruht auf der Annahme, daß dieser seine Wirkung aus psychischen Konstellationen entfalte, die dem Zugriff des Einzelnen entzogen sind.³⁴ Bereits 1921 bestimmt Hofmannsthal mit der Formel »von der Ziffer zur Vision« das Kino als einen Ersatz für verlorengegangene Träume des Menschen und als Rückgriff in den »Wurzelgrund des Lebens [...], wo das Individuum aufhört Individuum zu sein [...].«³⁵

tig schwenkt die Kamera auf den am Boden gekreuzigten Franz Biberkopf. Während dessen Kreuz aufgerichtet wird und die Zuschauer die Hände zum Gebet erheben, hören wir weiter Fassbinder aus der Romanvorlage lesen, die den Psalm »Jegliches hat seine Zeit« zitiert. Der durch die Stimme aus dem Off angekündigte Tod wird durch einen Lichtblitz überstrahlt, er ist begleitet von einem Schmerzensschrei, kontrapunktisch wechselt die Musik jetzt in einen von Peer Raben eigens geschriebenen Jodelgesang. Das im Filmbild vorgestellte Sterben zeigt den inneren Tod von Franz Biberkopf, der in der Wirklichkeit noch weiterlebt. Zugleich wird sein innerer Tod einer medial modellierten Dialektik der Geschichte zugeordnet. Auf den Atomblitz folgt die Musik von Glenn Millers »In the Mood«, im Zweiten Weltkrieg zentraler Bestandteil amerikanischer Siegesparaden, während daran anschließend Dean Martins amerikanische Version von »Stille Nacht« die christliche Verheißung in eine mediale Inszenierung Hollywoods verwandelt, auf die in einer Aufblende in Weiß wiederum eine Textpassage Döblins folgt, die ein Zitat darstellt.

³³ »Aller Anfang ist schwer. Lieb Vaterland, magst ruhig sein. Ich hab die Augen auf und fall nicht rein.« – Döblins Text und Fassbinders Texteinblendung rekurren auf Max Schneckenburger »Die Wacht am Rhein« (1840).

³⁴ Robert Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films [1925]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. II. Reinbek 1978, S. 1137–1154.

³⁵ GW RA II, S. 141 und 145f.

Die hier vorgestellten Depotenzierungen der Subjektperspektive, die ein Modell kollektiver Produktivität vorzubereiten scheinen, finden ihre Pointierung in der Kunsttheorie Walter Benjamins. Für diesen operiert die Literatur nicht allein in Konkurrenz zu anderen Medien, vielmehr geraten für ihn neben der Fotografie vor allem die medialen Formationen ins Blickfeld, deren ästhetische Leistung sich ohnehin kollektiv zur Geltung bringt. Dies gilt natürlich besonders für den Film. Auch andere folgen dieser Einschätzung. Siegfried Kracauer feiert das Kollektiv, das die tatsächlichen Produktionsbedingungen des Films spiegelt, als wahres künstlerisches Subjekt,³⁶ die Depotenzierung des Individuellen ist für ihn eine »Errettung der äußeren Wirklichkeit« durch den Film.³⁷ Carlo Mierendorff sieht im Film eine soziale Kraft jenseits der Klassenkämpfe.³⁸ Schon jetzt zeichnet sich ab, daß entgegen der später von Truffaut und anderen vertretenen »politique des auteurs« die Überantwortung an das Material eine neue Bewertung erhält. Ein erstes Zeichen dafür ist, daß im Vorspann des frühen deutschen Films der 1920er Jahre neben Regisseur und Schauspielern auch Beleuchter und Kameramann an prominenter Stelle benannt werden. Benjamin weist gegenüber dem Anspruch des Regisseurs und seiner »camera-stylo« auf ein signifikantes Schwinden der Werkherrschaft über die neuen technischen Mittel und ihre Entfaltung des »optisch Unbewußten«.³⁹ Die traditionelle Opposition von individueller und kollektiver Kreativität ist spätestens hier aufgehoben, gleichwohl aber wird sie im Diskurs über die Kunst als erkenntnisleitende Oppositionsfigur aufrecht erhalten.

³⁶ Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (= Siegfried Kracauer: Schriften. Bd. II. Hg. von Karsten Witte). Frankfurt a. M. 1979, S. 223–226. Dazu auch Gilles Deleuze: Kino. Das Zeit-Bild. Übers. von Klaus Englert, 2 Bde. Frankfurt a. M. 1997, Bd. II, S. 216 u. 399.

³⁷ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1986 [1966], S. 389–391.

³⁸ Carlo Mierendorff: Biederkeit glotzt uns an. Gegen die Verspießerung des Films. Online unter: www.kinematographie.de/FILM1.HTM [30.11.2010] und Carlo Mierendorff: Hätte ich das Kino! In: Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. Stuttgart 1982, S. 487–493.

³⁹ Vgl. dazu auch schon Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Frankfurt a. M. 1988 [1932].

Es ist gewiß kein Zufall, daß Walter Benjamins ästhetische Theorie, die von der Transformation individueller und unverwechselbarer Kreativität in der Moderne handelt, nicht nur vom Blick auf die neuen Medien, sondern auch entscheidend durch die Theorie des Marxismus-Leninismus beeinflusst ist. Dabei zeigt sich, daß dessen Annahme einer Konvergenz von Subjekt und Kollektiv, die Georg Lukács zunächst in »Geschichte und Klassenbewußtsein«⁴⁰ entfaltet, bevor er ihr in seiner späten »Theorie des Ästhetischen«⁴¹ einen systematischen Rahmen gibt, nicht ohne weiteres auf die Beschreibung kreativer Prozesse übertragbar ist. Zwar ist dort auch die individuelle ästhetische Leistung in erster Linie als eine Widerspiegelung gesellschaftlicher Zustände und damit zugleich als Ergebnis kollektiver Prozesse bewertet. Doch sehr schnell wird dieser Traum vom Kollektiv in der sozialistischen Wissenschaftspraxis und Literaturtheorie durch die Dispositive der Macht invertiert. Das kryptoidealistische Konzept von »Geschichte und Klassenbewußtsein« wird durch Lenins Parteitheorie zerstört.⁴²

Dabei zeigt sich, daß der Traum von der kollektiv begründeten Kreativität, welche die Fixierung auf das Paradigma des Individuums überwinden sollte, nichts anderes war als ein Parallelentwurf zum Albtraum der kollektiven Ideologien, die sich in Ästhetik und Politik nach vergleichbaren Regeln inszenieren. Eisenstein bekennt in seiner großen Rede von 1935 unter dem Druck stalinistischer Kritik, er habe bei seiner filmischen Darstellung der Massen die »Bolschewisierung« vernachlässigt, die das handelnde Subjekt doch gerade erst hervorbringe.⁴³ Antonin Artaud, der im Kino ursprünglich das Denken selbst zum Subjekt werden sieht und in seinen Filmen das Kino mit »der inneren Realität des Gehirns zu verbinden« trachtete,⁴⁴ wendet sich schließlich enttäuscht vom neu-

⁴⁰ Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Studien über marxistische Dialektik. Berlin 1923.

⁴¹ Georg Lukács: *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 Bde. Neuwied 1963.

⁴² Wladimir Iljitsch Lenin: *Parteiorganisation und Parteiliteratur* [1905]. In: Ders.: *Werke*. Bd. X. Berlin 1958, S. 29–34.

⁴³ Deleuze: *Kino. Das Zeit-Bild* (wie Anm. 35), S. 213.

⁴⁴ Vgl. Antonin Artaud: *Œuvres complètes*. 9 Bde. Bd. III. Paris 1956ff., S. 37, und Maurice Blanchot: *Artaud*. In: *Le livre à venir*. Paris 1962, S. 52 (dt. Übers. von Karl August Horst: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Frankfurt a. M. 1982, S. 58).

en Medium ab.⁴⁵ Er sieht sich der Einsicht Virilios konfrontiert, daß es schon von Anfang an zu einer »Verkehrung und Entfremdung« innerhalb der Massenkunst kommt, die an die Staatspropaganda und den gewöhnlichen Faschismus gebunden ist.⁴⁶ Was er spontan erkennt, findet sein Spiegelbild in der Entwicklung der marxistischen Kunsttheorie, welche die Modellierung ästhetischer Produktivität immer zugleich mit der ideologisch begründeten ästhetischen Exklusion verbindet. Bereits auf dem Allunionskongreß von 1934 fällt ihr die Schreibweise von James Joyce zum Opfer und noch 1963 wird auf der Prager Kafka-Konferenz das Werk Franz Kafkas als nicht kompatibel mit dem sozialistischen Kanon klassifiziert.⁴⁷ Am Ende ist der kollektiv zu realisierende Sozialistische Realismus bloßes Instrument einer zur Entfaltung der Macht etablierten Zensur.

Doch ausgerechnet im real existierenden Sozialismus der DDR schlägt diese penibel praktizierte Zensur, die das Kollektiv über das Subjekt stellen soll, in eine exzentrisch begründete Phantasie von Kreativität um, die den Einzelnen immerhin zum Mitspieler eines kreativen Prozesses macht. Mit der Formel vom »gesellschaftlichen Lektor« der Öffentlichkeit wird jetzt die Interaktion von Autor und zensurierenden Instanzen zum Element der literarischen Produktion selbst. Gegen die spätere kritische Einschätzung von Christoph Hein und Volker Braun spricht Johannes R. Becher bereits 1956 über die »Literatur als [...] Literaturgesellschaft« und über den Schriftsteller als ein »kollektives Wesen«, das allein zusammen mit Verlegern, Lektoren, Redakteuren und Lesern schreiben könne.⁴⁸ Er benennt dabei den Sachverhalt, daß in der DDR wie im vorrevolutionären Frankreich die Zensur als eine vorweggenommene Zensur funktioniert, die *de facto* eine kollektive Bearbeitungsstrategie einleitet, die sich untrennbar mit der kreativen Leistung des Autors oder Künstlers verbindet.

⁴⁵ Antonin Artaud: La vieillesse précoce du cinéma. In: Œuvres complètes. Bd. III. Paris 1961, S. 99.

⁴⁶ Vgl. Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt a. M. 1989, S. 213.

⁴⁷ Erster Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller in Moskau 1934, Kafka-Kongreß in Prag 1963.

⁴⁸ Simone Barck/Martina Langermann/Siegfried Lokatis: Jedes Buch ein Abenteuer. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre. Berlin 1997, S. 317.

Ein Beispiel dafür gibt Volker Brauns »Hinze-Kunze«-Roman, der sowohl ein Metatext über die Zensur als auch das Ergebnis eines Zusammenwirkens von individueller Kreativität und kollektivem Eingriff ist.⁴⁹ Denn in der experimentellen Schreibweise Brauns wird die Interaktion von Autor und Zensur nicht nur thematisiert, sondern gleichzeitig zum Merkmal einer Erzählstrategie, die der Autor selbst ironisch als »konspirativen Realismus« charakterisiert. Diese Formel zielt auf den Sachverhalt, daß die Besonderheit des ästhetischen Metadiskurses gerade darin besteht, daß er sich das Einverständnis mit der bestehenden Ordnung und die bewußte Wendung gegen diese gleichermaßen anverwandelt. Dabei rekonstruiert er zwar die individuelle Perspektive, läßt sie aber nur in Wechselbeziehung mit der kollektiven Anforderung gelten.

Dieses Erzählmodell, das charakteristisch für die Endphase der Literatur in der DDR ist, die auch eine Linie deutscher Geistesgeschichte zu ihrem Ende bringt, findet einen westlichen Parallelenwurf in Alexander Kluges und Oskar Negts monumentalem Konzept von »Geschichte und Eigensinn«.⁵⁰ Georg Lukács sozialistische Utopie von der spannungslosen geschichtlichen Versöhnung des Einzelnen mit dem Kollektiv in »Geschichte und Klassenbewußtsein« wird in diesem Text metareflexiv und ästhetisch zugleich widerlegt. Diese Strategie teilen die Autoren mit Volker Braun, doch zugleich ergibt sich ein entscheidender Unterschied. Während Braun die Rettung des Einzelnen in einem kreativen Prozeß entfaltet, der zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv vermittelt, ist bei den Autoren der westlichen Mediengesellschaft die Selbstbehauptung des Individuums von vornherein mit einem bewußten und expliziten Verzicht auf die ästhetischen Strategien gekoppelt, vermittels derer sich individuelle Kreativität in der Literatur traditionell auszudrücken versucht. Deshalb ist ihr Text durch eine charakteristische Doppelstrategie gekennzeichnet. Einerseits präsentiert er ein intermediales Cluster unterschiedlicher visueller und textueller Versatzstücke, die dem individuellen Zugriff grundsätzlich entzogen scheinen. Nicht zufällig formulieren Kluge und Negt ihre Analyse gesellschaftlicher Zustände im Zuge einer dekonstruktivistischen Relektüre von Märchen und Heldensagen. An-

⁴⁹ Dazu grundsätzlich York-Gothart Mix (Hg.): Ein Oberkunze darf nicht vorkommen. Materialien zur Publikationsgeschichte und Zensur des Hinze-Kunze-Romans von Volker Braun. Wiesbaden 1993.

⁵⁰ Alexander Kluge/Oskar Negt: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a. M. 1981.

dererseits versuchen die Autoren von »Geschichte und Eigensinn«, die selbst Koauthorschaft praktizieren, das Ich gegen das Kollektiv und gegen die kollektive Erfahrung politisch ins Recht zu setzen. Zu ihrem Grundsatz wird die Annahme, daß jedes Kollektiv der permanenten Subversion durch das individuelle Subjekt bedarf, denn gerade der »Eigensinn der Rebellion« kann im postmarxistischen Zeitalter nur noch »verpuppt, in Gestalt des Privaten auftreten«. ⁵¹ Damit bewahren die westlichen Autoren zwar ideologiekritisch eine Grundfigur der »Kritischen Theorie«, die bestimmte Negation des Bestehenden, doch gleichzeitig destruieren sie bewußt die traditionellen ästhetischen Ausdrucksformen individueller Kreativität, die der östliche Autor noch in der Krise zu retten versucht.

Diese literarische Konstellation wiederholt sich in vergleichbarer Weise im wissenschaftlichen Diskurs der Geistes- und Kulturwissenschaften, der seit den 1980er Jahren ebenfalls in eine Polarisierung mündet. Der philologischen Lektüre des Kanonischen, die kreative Leistung selbstverständlich an das Subjekt band, stellte sich auch hier eine Dekonstruktion des Subjektbegriffs entgegen, die auf die Leitmetapher des kreativen Individuums und seine Textherrschaft radikal verzichtete. Nach der zu erwartenden fast völligen Niederschlagung dieser Position in den akademischen Institutionen etablierten sich unter anderem Alteritätsdiskurse wie Gender, Postkolonialismus oder Interkulturalität. Sie beanspruchten, die innovative Kraft der Dekonstruktion in praktikable Deutungsstrategien umzusetzen, doch angesichts des gegenwärtigen gesellschaftlichen Wandels, scheinen sie zunehmend an Bedeutung zu verlieren. Denn auch ihre alternativen kollektiven Muster folgen noch Vorstellungen von Identität, die einer sozialen Realität nicht mehr standhalten, die zunehmend medial modelliert ist.

Vieles spricht dafür, daß das fundamentale Paradigma von der Dezentrierung des Subjekts, das man lange als ein bloßes Theoriemodell der Dekonstruktion denunzierte, in Wahrheit sehr genau die tatsächliche Rolle des Subjekts in der globalen Mediengesellschaft markiert. Guy Debords Überlegung, daß sich dort die mediale Inszenierung von sozialer Realität, das »Spektakel und die wirkliche gesellschaftliche Tätigkeit [...] nicht abstrakt einander entgegensetzen« lassen, ⁵² scheint sich

⁵¹ Ebd., S. 765.

⁵² Guy Debord: *La société du Spectacle* [1967]. Dt. Übers. von Jean-Jacques Raspaud und Wolfgang Kukulies: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996, S. 15f.

zu bestätigen; die Hyperrealität der Medien verdrängt im Bewußtsein der Menschen zunehmend die soziale Realität, längst haben wir uns daran gewöhnt, daß die Bilder und Zeichen des politischen, ökonomischen und ästhetischen Bereichs nicht mehr voneinander unterscheidbar sind.⁵³ Dies betrifft am Ende nicht nur die Bürger der Mediengesellschaft, sondern auch die politischen Akteure. An die Stelle des literarischen Paradigmas von Individualität tritt die soziologische Bestimmung des »flexiblen Menschen«. ⁵⁴ Selbst die Funktionsregel von Kommunikation ändert sich. Luhmann beharrt darauf, daß es nicht mehr um den Austausch von Inhalten, sondern allein um die Präsentation der Figur von Kommunikation selbst gehe. ⁵⁵

Diese Konstellation verändert das traditionelle Paradigma der Kreativität fundamental. Noch für Adorno konnte die individuelle Kreativität in der Kunst gerade deshalb auch zu einer politischen Kraft werden, weil sie sich dem Gesellschaftlichen und der Realitätsanforderung verweigerte. Doch diese Negation des Bestehenden durch die »einsame Rede« der Kunst, die es immer gab und weiter geben muß, kann sich nicht mehr auf die Kraft ihrer Singularität verlassen, sondern muß sich in einem neuen Kontext bestimmen.⁵⁶ Denn die globale Mediengesellschaft ist dadurch gekennzeichnet, daß sie selbst die Imagination, in deren Zeichen sich einst das ästhetische Subjekt konstituierte, vergesellschaftet hat. Gegenwärtig gewinnt die Imagination, so folgert Arjun Appadurai, zentrale Bedeutung »für alle Formen des Handelns, sie ist selbst ein soziales Fakt und der Hauptbestandteil der neuen globalen Ordnung«. ⁵⁷ Sie ist nicht mehr Medium der Emanzipation oder Artikulation unverwechselbarer Identität, vielmehr wird sie zu einer Instanz der Anpassung, weil sie unter dem Einfluß der elektronischen Medien vom gesellschaft-

⁵³ Frederic Jameson: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus [1984]. In: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986. Vgl. dazu auch Jean Baudrillard: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin 1978.

⁵⁴ Richard Sennett: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin 1998.

⁵⁵ Niklas Luhmann: Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? Opladen 1986, S. 269.

⁵⁶ Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft [1957]. In: Ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt a. M. 1958, S. 74.

⁵⁷ Arjun Appadurai: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis/London 1996, S. 31: »The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order.«

lich Imaginären nicht mehr zu unterscheiden ist. Wahrnehmende und Handelnde definieren sich in der globalen Gesellschaft zunehmend über medial vermittelte imaginäre Erfahrungswelten, die man »Mediascapes« genannt hat. Diese lösen sich von der sozialen Realität ab, bestimmen aber gleichwohl das Handeln aller Akteure. »Ethnoscapes«, das heißt vor allem medial konstruierte imaginäre Identifikationen mit ethnischen Gruppen und ihnen korrespondierende ideologische Fixierungen treten ihnen an die Seite.⁵⁸ Ausgerechnet da, wo der Einzelne auf dem Eigenen beharrt, ist er bereits von der Auslöschung durch kollektive kulturelle Normierungen betroffen, gegen deren mediale Vermittlung er noch keine Form des Widerstands gefunden hat.

Betrachtet man den Film, vor allem auch seine trivialen Ausformungen als Indikator für einen gesellschaftlichen Bewußtseinswandel, dann hat diese Entwicklung bereits eine beiläufige, gleichwohl signifikante Spur hinterlassen. In Fassbinders Fernsehfilm »Welt am Draht«⁵⁹ war die Aufhebung der Grenze zwischen Realität und Simulation, die den Einzelnen orientierungslos macht, noch ein sozialer Albtraum, der Film »Matrix«⁶⁰ erfand einen mythischen Rahmen, um dieses durch Technik geschaffene Horrorszenario durch ein Heilsversprechen zu entschärfen. Die Gegenwart scheint solchen Trostes gar nicht mehr zu bedürfen. Vielmehr suggeriert der Kinohit »Avatar«,⁶¹ daß durch Simulation reale soziale und ökonomische Verhältnisse geändert werden können und daß handelnde Subjekte als Avatare ihre realen Widersacher zu besiegen vermögen. Der Avatar wird zum ästhetisch vermittelten Phantasma einer Gesellschaft, deren politische Leitfigur er wohl insgeheim schon längst ist.

V

Im Kommunikationsraum des Internet wiederholt sich diese Doppelbewegung von individueller Artikulation und Systemanpassung, Aktion

⁵⁸ Ebd. S. 35–41.

⁵⁹ Welt am Draht. Regie u. Drehbuch: Rainer Werner Fassbinder, Mitwirkende: Klaus Löwitsch, Barbara Valentin, Mascha Rabben. Zweiteiliger Fernsehfilm. Deutschland 1973.

⁶⁰ The Matrix. Regie u. Drehbuch: Andy Wachowski, Larry Wachowski. Mitwirkende: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss. USA 1999.

⁶¹ Avatar. Regie u. Drehbuch: James Cameron. Mitwirkende: Sam Worthington, Zoe Saldana, Sigourney Weaver. USA 2009.

und Simulation wie ein satirisches Seitenstück zur politischen Realität ebenso wie zur historisch entfalteten Spannung zwischen individueller und kollektiver Kreativität. Das Netz beansprucht, individueller Kreativität die Möglichkeit zur Entfaltung zu geben, es folgt aber zugleich mit anderen Leitworten dem Herderschen Traum von der Volksseele.⁶² Damit bezieht es sich auf ein aufgeklärtes und ein romantisches Paradigma zugleich und beansprucht, diese Dialektik überwinden zu können. Gleichzeitig versucht es, den für die Literaturgeschichte relevanten Medienwandel als selbstverständlich anzusehen. Hypertext, Hyperfiction und kollektive Mitschreibtexte sollen die Texte der Gutenberggalaxis ablösen. Aber auch diese mediale Modellierung individueller und kollektiver Kreativität eröffnet Widersprüche.

Zum einen kann auch der Hypertext, welcher der Idee kollektiver Kreativität folgt, die Strategie kombinatorischer Experimente in der Literatur nicht überschreiten. Er etabliert am Ende nichts anderes als eine Schein-Koautorschaft,⁶³ selbst in der Karnevalisierung aller pragmatischen Referenzsysteme⁶⁴ lebt der individuelle Autor als Wiedergänger fort.⁶⁵ Kreativität würde hier eine Überwindung des Interface erfordern, die nur durch einen Eingriff in die Softwarearchitektur realisiert werden könnte. Sie müßte im Zugriff auf den Quellcode die Barriere des »protected mode« zerschlagen.⁶⁶

Zum andern wird deutlich, daß sich die Dialektik von Diskurs und Macht, die Foucault als Grundregel der modernen Gesellschaft erkannt hat, im neuen Medium in unerwarteter Weise artikuliert und so ein neues Dispositiv für die Entfaltung individueller Kreativität schafft. Daß die mit unterschiedlichem Anspruch auftretenden Chatrooms, Blogs und

⁶² Dazu grundsätzlich Franz-Josef Deiters: Das Volk als Autor? Der Ursprung einer kulturgeschichtlichen Fiktion im Werk Johann Gottfried Herders. In: Detering (Hg.): Autorschaft (wie Anm. 5), S. 181–201.

⁶³ Vgl. dazu die umfassende Auseinandersetzung von Anja Rau: What you click is what you get? Die Stellung von Autoren und Lesern in interaktiver digitaler Literatur. Berlin 2000.

⁶⁴ Uwe Wirth: Literatur im Internet. Oder: Wen kümmert's, wer liest? In: Stefan Münkler/Alexander Roesler (Hg.): Mythos Internet. Frankfurt a. M. 1997, S. 329.

⁶⁵ Vgl. dazu Michael Wetzel: Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyright. In: Detering (Hg.): Autorschaft (wie Anm. 5), S. 278–290, hier S. 279.

⁶⁶ Dazu Niels Werber: Der Cyberspace als Medium der Literatur? Online unter: www.diss.sense.uni-konstanz.de/lesen/werber.htm [30.11.2010] und Friedrich Kittler: Protected Mode. In: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.): Computer als Medium. Literatur- und Medienanalysen. Bd. IV. München 1994, S. 209–220.

Twitter-Bereiche, an denen man zumeist nur ihre Fähigkeit zum Widerstand rühmt, häufig nur das Scheitern überzogener Originalitätsansprüche dokumentieren, muß nicht bewertet werden. Wohl aber, daß sich diese neuen Ausdrucksformen bereits selbst konterkarieren, indem sie sich einem repressiven Egalitarismus verschreiben, der, indem er sich immer aggressiver gegen alle Formen intellektueller Singularität wendet, die kreative Kraft des Einzelnen wie des Kollektivs zugleich schwächt. Das Gleichheitsversprechen der Netzdemokratie verwandelt sich in einen kompromißlosen Ostrakismos, mit dem anonymisierte Internauten abstrafen, was sich der netztypischen *communis opinio* entzieht.⁶⁷ Die Internetforen, von denen einige wohl nicht zufällig das durch individuelle Kreativität begründete Recht der Autorschaft annullieren wollen, wandeln sich zu Instanzen einer elektronischen Bolschewisierung und etablieren eine neue Form der Zensur.⁶⁸

VI

Gegenwärtig müssen wir erkennen, daß der Freiraum, für die Versöhnung des Individuellen mit dem Kollektiven, den das Netz versprach, am Ende vor allem zu einer durchgreifenden Algorithmisierung der Benutzerdaten geführt hat. Für die daran ökonomisch und politisch Interessierten, ist das Individuum, das sich kreativ und eigenverantwortlich zu artikulieren glaubt, längst kein Parameter mehr, der noch Bedeutung hätte. Aus dem Scheitern dieses medialen Freiheitsversprechens ergeben sich Anforderungen an die Universität und die Gesellschaft zugleich.

Vor allem die Universität könnte sich der technokratischen Subversion der Wissensgesellschaft widersetzen und bei vollem Zeitbewußtsein einen anderen Diskurs etablieren, der den Blick in die Vergangenheit nicht ausläßt. Im Ensemble der Forschenden, Lehrenden und Lernenden müßte sie dazu allerdings zuerst die dialektische Spannung zwischen der Kreativität, dem Anspruch des Einzelnen und den Anforderungen des Kollektivs, die an ihren Anfängen stand, wiederfinden und zugleich neu bestimmen. Die Realität der gegenwärtigen Universität ist durch die

⁶⁷ Dazu: Adam Soboczynski: Das Netz als Feind. Warum der Intellektuelle im Netz mit Haß verfolgt wird. In: Die Zeit, Nr. 22 vom 20. Mai 2009, S. 45.

⁶⁸ Jens Janssen: Das Netz trägt. In: Die Zeit, Nr. 24 vom 4. Juni 2009, S. 52.

gleiche Dialektik bestimmt, die auch den Anfang der Humboldtschen Reform begründete.

Voraussetzung dafür ist die Einsicht, daß die Paradigmen individueller und kollektiver Kreativität nicht nur durch eine innere Dialektik geprägt sind. Sie bedingen einander auch wechselseitig und beziehen ihre Innovationskraft aus eben dieser Interaktion. Dagegen führt die Überbietung des Individualitätsparadigmas in der Regel nur zu seiner Selbstaufhebung, die Überzeichnung des Kollektivitätsparadigmas hingegen zur Etablierung eines repressiven Systems der Zensur. Dieses bedarf im 20. nicht anders als im 21. Jahrhundert einer permanenten Subversion, die allerdings wiederum nur durch den Widerstand des Subjekts geleistet werden kann. Kreativität entfaltet sich demnach niemals bloß individuell oder kollektiv sondern allein im Wechselspiel beider Orientierungen.

Daraus folgt als konkrete Anforderung für die Universität, daß sie den immer reibungsloser funktionierenden »konspirativen Realismus« mit dem Bestehenden abwehren muß, der die Wissensgesellschaft aus ihrem Innern heraus subvertiert. Sie hat schon das Vokabular einer ökonomistisch ausgerichteten Leistungsgesellschaft in Frage zu stellen, welches die Originalität des individuell wie des kollektiv entfalteten wissenschaftlichen Blicks auf Wirklichkeit und Gesellschaft einer ausschließlich kollektiv definierten Anforderung des Tages zu unterwerfen sucht. Gleichzeitig kann von hier aus deutlich werden, daß sich daraus auch eine erhöhte Anforderung an den Einzelnen ergibt.

Beides bestimmt die Rolle der Universität in der gegenwärtigen Gesellschaft neu. Sie kann bewußt machen, daß die globale Mediengesellschaft das Spiel von Kreativität und Anpassung in ein neues historisches Bezugsfeld stellen muß. In der Anforderung, diese Spannung zwischen Freiheit und Ordnung, Subjekt und Kollektiv für jede Generation neu zu bestimmen liegt die besondere Aufgabe der Geisteswissenschaften, für die man in Frankreich auch noch eine andere Bezeichnung kennt: »sciences de l'homme«.