

Norbert Niemann:

Abstürze – Zur Wortlosigkeit in der Bilderflut

Im April 2003 war ich zu einer Podiumsdiskussion in der Züricher „Roten Fabrik“ eingeladen. Ursprünglich sollte über das Verhältnis von Literatur und Politik im allgemeinen geredet werden, naturgemäß drehte sich bald alles um den gerade stattfindenden Irak-Krieg. Das Interesse an der Veranstaltung hielt sich in Grenzen. Kaum dreißig Köpfe zählte das Publikum in der sonst gut besuchten Kulturfabrik, was um so erstaunlicher war, als die Veranstalter in bester Event-Manier eine Debatte zum „Irak-Krieg!“ (Ausrufezeichen) angekündigt hatten. Dafür war die Presse stark vertreten, die sich not amused zeigte von unserer Darbietung, wie wir später nachlesen konnten. Dabei waren wir vier sogenannten Jungautoren recht zufrieden gewesen mit unserem Auftritt. Im Wesentlichen glaubten wir gesagt zu haben, was zu sagen war.

Was war geschehen? Statt Statements für oder gegen den Krieg oder die US-Politik abzugeben, hatten wir darüber gesprochen, warum wir jüngeren und erstmals mit diesem Krieg deutschsprachige Schriftsteller überhaupt – von Günter Grass einmal abgesehen – kaum noch zum aktuellen weltpolitischen Geschehen Stellung bezogen. Im Kern ging es dabei um den Zustand der medialen Öffentlichkeit, um die Fragwürdigkeit der Meinungsbildung einerseits, der Meinungsabsonderung andererseits – kurz, um die seit langem zu beobachtende, immer weiter zunehmende Verschmelzung von Politik (Krieg in diesem Fall) und Medien, an der als Schriftstelleransichten-Wurmfortsatz teilzunehmen wir uns weigerten. Genau das brachte die vom Ernst der Weltlage aufgewühlten Journalisten auf die Palme und uns im Züricher Feuilleton wieder einmal den Vorwurf ein, wir, die jüngeren Autorengenerationen, hätten Zeugnis abgelegt von unserer durch und durch infantilisierten und entpolitisierten Geisteshaltung.

Das bis auf einen versprengten Rest ausgebliebene junge Züricher Publikum aber konnte offenbar von vornherein auf jede Sorte intellektueller Debatte zum Thema Irak-Krieg verzichten. Es war schneller gewesen als Schriftsteller und Kulturjournalisten zusammen, denn es hatte sein Urteil zum Stand der Dinge längst gefällt und in symbolische Akte politischen Handelns übersetzt: Nicht nur die überall in der Stadt aus den Fenstern flatternden „Pace“- Fahnen bezeugten das, auch die im „Fabrik“-Restaurant aus Protest gegen die US-Regierung ausgeschenkte französische Cola-Marke, die in der Speisekarte zudem mit dem Hinweis empfohlen wurde, ein Teil des Erlöses fließe dem palästinensischen Volk zu.

Warum erzähle ich das? – Ich meine, diese Geschichte veranschaulicht sehr schön die Krise, in der sich die demokratische Öffentlichkeit zur Zeit befindet. Eigentlich handelt es sich um eine dreifache Krise, denn sie betrifft Sender, Medium und Empfänger gleichermaßen. Hier repräsentieren Autoren, Journalisten und ein (abwesendes) Publikum diese Elemente, und allen dreien ist das Selbstverständnis ins Wanken geraten – weshalb sie auch so sehr mit sich selbst beschäftigt sind, daß sie für die Krisen der anderen kaum Verständnis aufbringen. So hat sich das Ganze zu einer Gesamtkrise ausgewachsen, bei der die Leitungen zwischen den Elementen schwer beschädigt wurden und Gefahr laufen, endgültig gekappt zu werden.

Als ich einem befreundeten Literaturkritiker am Telefon den Flyer-Titel meines Vortrags nannte, „Zur Wortlosigkeit in der Bilderflut“, sagte er: „Ah – interessiert das jemanden? Das Thema ist doch total abgegrast“. Ich gab ihm umgehend recht: Dazu ist nun wirklich schon alles gedacht und geschrieben, und es würde reichen, eine kleine Auswahlbibliographie medienanalytischer und medienkritischer Arbeiten der vergangenen sechzig Jahre vorzulesen und zur Lektüre zu empfehlen. Auch stellte ich bei mir selbst Ermattungserscheinungen fest. Ich habe in den letzten Jahren etliche Aufsätze veröffentlicht, in denen ich auf die veränderten Kommunikationsbedingungen in der Mediengesellschaft eingegangen bin. In den „Mails, die neueste Öffentlichkeit betreffend“ hatte ich das Reiz-Reaktions-Schema einer Pseudodebattenkultur herausgestellt, in der Autoren mehr und mehr zu Reizwörterlieferanten verkommen. Die „Strategien der Aufmerksamkeit“ behandelten die neue Funktion des Skandals um des Skandals willen, der in der westlichen Marktgesellschaft als eine Art innerer verbaler Terror in gewisser Weise das Pendant zur äußeren terroristischen Bedrohung darstellt. In meinem Essay über die Darstellung von Jugendgewalt in der Literaturgeschichte versuchte ich anhand von Robert Musils „Törleß“, Anthony Burgess‘ „Clockwork Orange“ und eines Ausblicks auf die Gegenwart zu zeigen, wie Gewalt als Sprachersatz die ungelösten gesellschaftlichen Konflikte ihrer jeweiligen historischen Wirklichkeit spiegelt. Immer ging es im Grunde um diese „Wortlosigkeit in der Bilderflut“. Wie sollte ich da – um mir eine Formulierung Thomas Manns zu borgen – noch einmal etwas über das leidige alte Thema zusammenkratzen?

Die Aussicht, schon wieder über den jüngsten Stand der Allmacht von Markt und Medien und der Ohnmacht ihrer Reflexion sprechen zu müssen, lähmte mich also. Darüber hinaus wurde ich den über ein subjektives Schwächegefühl hinausgehenden Eindruck nicht los, als sei etwas wie eine geistige Haltung plötzlich Geschichte geworden. Ich fürchte, auch das hat mit dem

11. September 2001 zu tun und mit der symbolischen Gewalt, die sich von ihm ausgeht. Symbolische Gewalt hat Pierre Bourdieu als eine Gewalt definiert, „die sich der stillschweigenden Komplizität derer bedient, die sie erleiden, und oft auch derjenigen, die sie ausüben, und zwar in dem Maße, in dem beide Seiten sich dessen nicht bewußt sind, daß sie sie ausüben oder erleiden“. Ob diese Komplizenschaft mit der Realität der Massenmedien den Regierungen beziehungsweise Terroristen tatsächlich nicht bewußt ist, scheint mir spätestens seit den Anschlägen von New York und Washington äußerst fraglich zu sein. Die Reaktionen der Bevölkerung und die vielen peinlichen bis unerträglichen Statements, die ihnen damals stante pede als intellektuelles Feedback hinterhergeschickt wurden, verrieten jedenfalls kein Bewußtsein dafür, daß sie möglicherweise als Freiwillige in einem Medienkrieg mißbraucht würden. Sie haben den Kollaps der politischen Einmischung von Schriftstellern und Künstlern aber auch nicht verursacht. Dieser war vielmehr eine zwangsläufige Entwicklung.

Als „Medienkriegsgewinnlertum“ bezeichnete ich in der „Roten Fabrik“ unter anderem das Verhalten, politische und menschliche Katastrophen dazu zu benützen, sich als Autor mittels möglichst provokativer Aussagen ins Szene zu setzen. Und von hier aus geriet unser Gespräch dann streckenweise zum Geschichtsseminar: Von der Blütezeit politischer Schriftstellereinmischung zu Zeiten Sartres, der Gruppe 47 handelte es, über ihren allmählichen Verlust an Bedeutung und Seriosität in den siebziger und frühen achtziger Jahre (Sartres Besuch der RAF-Gefangenen in Stammheim, Böll als Dauerdemonstrant der Friedensbewegung), bis zum Debakel in den Neunzigern mit Botho Strauß' Rückkehr zum mythischen Urgrund, Martin Walsers jüdischer Moralleule, Peter Handkes andersgelben, serbischen Nudeln. Vorläufiger Gipfel dieser Entwicklung war nach meinem Dafürhalten 1999 ein eigens für Autoren eingerichteter Kasten im „Spiegel“, wo etwa ein Dutzend Männer und Frauen der schreibenden Zunft in drei Sätzen ihre Meinung zum Kosovo-Krieg, dem ersten Kriegseinsatz deutscher Soldaten seit 1945, kundtaten. Vom pazifistischen Plädoyer bis zur Ansicht Durs Grünbeins, die Kollektivschuld der Serben müsse „mit Bomben gezüchtigt“ werden, war alles vertreten.

Dann kam der 11. September 2001. Zwei Wochen später notierte ich mir: „Karl Kraus hat 1914, beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs, gesagt: ‚Wer jetzt etwas zu sagen hat, der trete vor und schweige.‘ Ich verstehe das inzwischen sehr gut. Die Unfähigkeit, einem solchen Ausmaß an Schmerz und Katastrophe anders zu begegnen als mit phänomenologischen Betrachtungen, kotzt mich an und ist symptomatisch für den kulturellen Zustand der

westlichen Welt. Ich halte das tatsächlich für Leichenfledderei. Und nicht nur für das: Es perpetuiert die Ohnmacht gegenüber dieser neverending Infotainment-Maschine, die eben weitermacht, egal was passiert, und die ein Teil dessen ist, was den Terror immer weiter steigert. Die sogenannte Spaßgesellschaft wird es auf diese Weise locker schaffen, selbst den Krieg noch zu assimilieren, auch das erleben wir gerade.“

Bemerkenswert im Zusammenhang mit der Züricher Podiumsdiskussion scheint mir, daß wir vier sogenannten Jungautoren uns wiederum in zwei Gruppen aufspalteten: die Altjungen, zu denen ich zählte, und die Richtigjungen. Bemerkenswert deshalb, weil ausschließlich die Altjungen eine historische Perspektive vortrugen und sich zu ihr zu verhielten, während die Richtigjungen sich in einem ganz anderen Referenzsystem bewegten. Es fällt mir schwer, dieses System zu beschreiben. Der geschichtliche Raum spielte jedenfalls keine Rolle darin. Was die Kollegen boten, war eher eine Zustandsbeschreibung, ein Bericht über eine manchmal taumelnde, meist gleichgültige Hilflosigkeit, was die Objektivierung der eigenen Wahrnehmung von Realität angeht. Gesellschaftliche Wirklichkeit läßt sich im Hagel ihrer massenmedialen Vermittlung sowieso nicht mehr feststellen, das stand für sie offenbar ein für allemal fest. Während sich unsereiner herumschlug mit der Frage, welche Form von im Prinzip unverzichtbarer, öffentlicher Stellungnahme zum gesellschaftlichen Stand der Dinge angesichts ihrer Marginalisierung beziehungsweise Skandalisierung überhaupt noch möglich sei, hatten sie die Konsequenz längst gezogen: Gesellschaftliche Themen spielten für ihr Lebensgefühl, geschweige denn für ihr literarisches Arbeiten keine Rolle mehr, und Bezüge zur politischen, gar weltpolitischen Lage stellten sich für sie nur insofern her, als sie zum Beispiel bei der Beschreibung subjektiver Ängste eben nicht zu vermeiden waren.

In gewisser Weise ist natürlich selbst das eine politische Reaktion, wenn gilt, daß jede Art von Öffentlichkeit immer auch als politische Äußerung zu verstehen ist. In gewisser Weise ist sie als politische Reaktion sogar ausgesprochen radikal, weil sie die Misere als eine so vollkommene begreift, daß es nicht einmal mehr lohnt, darauf zu reagieren. Nur daß, wo alle sogenannten Brücken der Verständigung für abgebrochen erklärt werden, auch diese Botschaft nicht mehr ankommt, ihre beredte Wortlosigkeit nicht gehört werden kann.

Nach dem Telefongespräch mit dem Kritikerfreund nahm ich mir vor, statt die üblichen, sattsam bekannten Thesen aus mindestens sechzig Jahren Medienkritik zu wiederholen, lieber über die Selbstverständniskrisen zu sprechen, die durch die wachsende Macht der

Massenmedien erzeugt wurden. Denn andererseits, sagte ich mir, ist ja gerade das Desinteresse, das Abgegraste des Themas, das Versiegen einer jahrzehntlang eingeübten Rede das wirklich Neue und Interessante in der Medienlandschaft. Bald aber merkte ich, daß ich um die Medientheorien trotzdem nicht ganz herumkommen würde. Die Frage war nämlich die: Wenn dieses Versiegen eine logische Folge des massenmedialen Einflusses auf die Gesellschaft ist, dann müßte es in den Theorien, sofern sie zutreffend waren, bereits beschrieben gewesen beziehungsweise, sofern sie im Laufe der Jahre zutreffender wurden, zunehmend geahnt worden sein. Unter diesem Gesichtspunkt ging ich das Material noch einmal durch und fand darin (ich hatte es beinahe erwartet) den gegenwärtigen Zustand nicht nur vorausgesagt, es wurde auch – je näher der Zeitpunkt des Verstummens rückte – mit wachsender Panik vor ihm gewarnt. Der Appell, eine Entwicklung zu verhindern, kann zwar bis zur letzten Minute aufrechterhalten werden, doch er verpufft sofort, wenn die Entwicklung abgeschlossen ist. In der Tat bin ich sicher, all diese Texte haben nur entstehen können, solange die Totalität der Massenmedien noch als Drohendes zu beschwören war. Seit ihr totaler Herrschaftsanspruch durchgesetzt ist, Bild, Kommentar und Waffe in eins gefallen sind, ist jede Warnung absurd geworden.

Nach der Kritik die Resignation, nach der Resignation nun das Überleben unter den neuen Bedingungen. Der Rückzug (oder soll ich sagen: die Regression?) in ein monadenhaftes (oder amöbenartiges?) Ich ohne Synapsen zur Außenwelt, beschränkt auf die Fließbewegungen des eigenen Plasmas, während das flüssige Etwas, in dem es als Wirklichkeit schwimmt, gegen die Ichzellwand schwappt – von einem Dasein im Urschleim träumte schon der junge Gottfried Benn, und Ernst Bloch konnte bereits 1918 seine Schrift „Geist der Utopie“ mit den Sätzen beginnen: „Wir hören nur uns. Denn wir werden allmählich blind für das Draußen.“ Heute, schenkt man den ganz jungen Kollegen Glauben, ist der Traum in Erfüllung gegangen, die wohlige warme Nacht der Blinden angebrochen, und ihr einzige Selbstverständnisproblem scheint darin zu bestehen, daß sie das Gurgeln und Wabern in ihrem Inneren gelegentlich peinigt. Man mag das als Entpolitisierung der Jugend schmähen und sich von den traurigen Berichten aus ihrem Leben als Wechseltierchen verächtlich abwenden, ich halte sie immerhin für aufrichtig, um nicht zu sagen für grausam realistisch.

Für Adorno, erzählt Alexander Kluge im Interview, gab es drei Höllen: Faschismus, Kapitalismus und Kulturindustrie. Letztere, die er im amerikanischen Exil gleichsam an der Wiege beobachtete, muß ihm als Hölle der Zukunft erschienen sein, so unerbittlich hat er sie

schon in den vierziger Jahren mit Max Horkheimer in der „Dialektik der Aufklärung“ analysiert. Daß die Kulturindustrie als Herrschaftsform zu Adornos Lebzeiten Menetekel blieb, verdankte sich nicht zuletzt der Existenz von Persönlichkeiten wie ihm. Letzte Reste bürgerlicher Avantgarde waren noch intakt. Erst die naive Affirmation der Popkultur seit der Zeit der Studentenrevolten brachte auch sie ins Wanken und bald darauf zu Fall.

Horkheimer/Adornos Entwurf der Kulturindustrie enthält im Wesentlichen bereits alles, was nach ihr als Kritik und Analyse der Mediengesellschaft noch kommt: Baudrillards Simulation (die Welt als „bruchlose Verlängerung des Kinos“), Georg Francks Ökonomie der Aufmerksamkeit (der Erfolg durch „gut organisierte Auffälligkeit“), Luhmanns Exklusion (durch „ökonomische Ohnmacht“ und technische „Ausschaltung“), Virilios Waffencharakter des Fernsehens (als Ersatz für das Denken, das „massakriert“ wird), die gottgleiche Omnipräsenz der Massenmedien, Ich-Auslöschung, Auflösung sozialer Beziehungen, Kunst als Fetisch, Rückkehr des Mythischen im magischen Ritual. Kerngedanke war: die Kulturindustrie ist eine neue Form von Totalitarismus. Als geschlossenes System öffentlicher Repräsentation läßt sie nur zu, was ihr entspricht. Zumal jede kritische Differenz wird ausgeschlossen. Daher die Ohnmacht, schließlich das Verstummen aller Kritik. Für diejenigen, die im System sind, produziert sie eine eigene Wirklichkeit. Herrschaftsmittel ist nicht Unterwerfung, sondern die „Produktion von Natur“. In dieser entwickeln die Menschen neue Formen von Natürlichkeit.

In der Tat kann man in letzter Zeit den Eindruck gewinnen, als wäre im natürlichen Verhalten der Zeitgenossen ein Interesse an geistiger Auseinandersetzung immer weniger vorgesehen. Das Ausbleiben des Publikums in der „Roten Fabrik“ ist beileibe kein Einzelfall. Von überall aus dem Kulturbetrieb dringen die Meldungen vom Einbruch der Besucherzahlen, es sei denn, die Veranstalter stellen mittels Events ein Ambiente her, in dem die Rezeptionsgewohnheiten der Gäste berücksichtigt sind. Ausstellungen, Lesungen, usw. haben nur dann noch die Chance wahrgenommen zu werden, wenn sie dem Menschenzoo Biotope zur Verfügung stellen. Animation zur Interaktion etwa ist hierfür ein probates Mittel. Dasselbe gilt für die politische Willensbildung. Kleine symbolische Handlungen, wie das Schwenken einer Pace-Fahne oder eines Feuerzeugs, erzeugen das bißchen Stallwärme, das der Mensch als zoon politikon braucht, und ersetzen die Reflexion. Dennoch ist die Regression der Bürgergesellschaft zum Fernsehballer eher ein Zeichen hochgradiger Verunsicherung denn der allgemeinen Vollverblödung. Wo die Realität im Übermaß einander jagender, sich widersprechender Informationen verschwimmt, wird ein Höchstmaß an Verwirrung gestiftet. Wo die Live-Schaltung zu den Kampfschauplätzen der Welt keine Interpretation, geschweige

denn Analyse mehr erlaubt, sondern allenfalls Gefühle wie Entsetzen, Ergriffenheit vermittelt, setzt irgendwann unweigerlich Informationsverweigerung ein, um die Verwirrung zu stoppen.

Vor vierzig Jahren muß Adorno/Horkheimers komplexe Beschreibung, die in den sechziger Jahren nur als Raubdruck zirkulierte und erst 1969, im Todesjahr Adornos, in einem deutschen Verlag publiziert wurde, wohl wie eine gigantische Übertreibung beinahe paranoiden Ausmaßes gewirkt haben. So schlimm war es nun doch nicht, und gerade die aus den USA kommende Popkultur bewies schließlich, daß auch die Kulturindustrie durchaus emanzipatorische Züge tragen konnte. Es begann die hohe Zeit der Postmoderne, und mit ihr traten Medientheoretiker wie Marshall McLuhan auf den Plan. Genaugenommen wiederholte McLuhan die Thesen der „Dialektik der Aufklärung“, doch wendete er sie ins Positive und erklärte die elektronische Revolution zu einem Akt der Evolution: Wie bei allen Revolutionen entstünden „an den Reibungsflächen der neuen Umwelten“ zwar heftige Konflikte, aber die „instantane Welt elektrischer Informationsmedien beteiligt uns alle, und zwar alle zugleich“, und führe so zu neuen, interaktiven Kommunikationsformen und damit zu mehr Verantwortlichkeit und engeren sozialen Beziehungen. Wie sehr Mc Luhans Euphorie seinen Blick trübte, zeigen Fehleinschätzungen wie diese: „Die Fernsehgeneration ist erbarmungslos. Sie ist viel ernster als die Kinder früherer Zeiten, die noch verspielt und launenhafter waren. Das Fernsehkind ist ernster, voller Hingabe.“ Und diese Euphorie schlug auch bald ins Gegenteil um. In den achtziger Jahren bekennt Friedrich Kittler in seinem Buch „Grammophon Film Typewriter“: „Medien zu verstehen bleibt ... eine Unmöglichkeit, weil gerade umgekehrt die jeweils herrschenden Nachrichtentechniken alles Verstehen fernsteuern und seine Illusionen hervorrufen.“ Für Kittler haben die Maschinen das Zentralnervensystem erobert, und das letzte Glück der postmodernen Maschine Mensch besteht darin, „die Schaltpläne zu sehen“.

Der Mensch als programmierte Maschine, das Ende der Gutenberg-Galaxie, globales Dorf, Simulacrum, Medienkrieg – egal, ob blindwütig bejahend oder kulturpessimistisch abgeklärt: mit isoliert vorgetragenen Thesen konnten die Journalisten immer etwas anfangen. Zu Slogans verkürzt waren sie in den Feuilletons, pro und contra, wunderbar auszuwalzen. Sie hatten zwar nur eine begrenzte Haltbarkeit, aber das nächste Schlagwort war ja jederzeit abrufbar. Im Grunde hätte man beim Thema Mediengesellschaft immer weiter nur Adorno zitieren müssen. Doch komplexe Analysen halten keinen Kulturbetrieb in Gang, es muß sich

etwas bewegen. Daß die Züricher Feuilletonisten so gereizt auf unser Gespräch in der „Roten Fabrik“ reagierten, lag nicht nur daran, daß wir keine Stichworte zu liefern bereit waren, sondern unsere Rolle als Stichwortgeber fundamental in Frage stellten. Der Kulturjournalismus aber braucht dieses Futter, um neben den Massenmedien und unter ihren Bedingungen, an die er sich angepaßt hat, weiter existieren zu können. Wird ihm das Futter vorenthalten, gerät er einerseits in eine Legitimationskrise und bricht ihm andererseits das Publikum weg.

Mitte der neunziger Jahre überschlugen sich die Theoretiker noch einmal mit medienkritischen Publikationen. Ich greife drei heraus, die mir bedeutsam erscheinen. 1996 ging der Soziologe Pierre Bourdieu ins französische Fernsehen, um zwei Vorträge „Über das Fernsehen“ zu halten. Darin kritisiert er Journalisten und Medienintellektuelle. Der Journalist sei durch Konkurrenzdruck und Einschaltquote in einem Teufelskreis gefangen. Er brauche ständig den mediengerechten Coup und gerade dieses Ringen um Exklusivität führe zu einer Uniformierung und Banalisierung der Informationen, was einer strukturell bedingten Zensur gleichkomme. Der Medienintellektuelle dagegen sei zuständig dafür, den Schein von Autorität in der demokratischen Öffentlichkeit zu wahren und die Herrschaft der Gemeinplätze zu verdecken.

Daß Bourdieus aufklärischer Gestus als Skandalgewitter in den französischen Medien verpuffte, liegt m.E. an einem Denkfehler. Bourdieu glaubt auch noch beim Fernsehen an eine Dominanz des Wortes über das Bild. Wären die Bilder, wie schon Walter Benjamin hoffte, ordentlich beschriftet, so daß man sie lesen könnte, wäre auch dem allgemeinen Fernseh-Analphabetismus zu begegnen. Gerade die endlos wiederholten Bilder von den in die Twin Towers stürzenden Flugzeugen haben aber gezeigt, daß das Fernsehen inzwischen noch eine ganz andere Funktion als die einer dechiffrierbaren Sprache hat. Dafür findet Paul Virilio in seiner zwar hektischen, oft sich in Widersprüche verstrickenden Mitschrift zum ersten Golfkrieg „Krieg und Fernsehen“ dennoch Worte. Seine zentrale These lautet: Das Fernsehen ist zum erweiterten Kriegsschauplatz, zur „vierten Front“ geworden, und seine Absicht ist nicht mehr, über Kriegshandlungen zu berichten, sondern die Zuschauer unmittelbar in den Krieg hineinzuziehen. Anders als im Vietnam-Krieg, wo die zeitversetzte, unzensierte Berichterstattung des Fernsehens zur Politisierung der Bevölkerung beitrug, gehe es nun um ihre Lähmung durch Gefühle. Im Medienkrieg kämpfe man um Sieger- und Opferbilder, die als Verdopplung des realen Horrors etwas wie den Terrorismus erst möglich gemacht habe.

Die Bilder sind zur psychologischen Waffe geworden und werden als solche eingesetzt, um Schock, Entsetzen, Angst zu verbreiten und über die wirklichen Frontverläufe im Hintergrund zu hinwegzutäuschen.

Virilios verzweifelte Klage aber mußte nicht weniger folgenlos bleiben, als die Aufklärungsversuche Bourdieus. Warum das so ist, erklärt Niklas Luhmann in „Die Realität der Massenmedien“. Fein säuberlich trennt er von den Wirklichkeit, welche die Massenmedien erzeugen, die innerhalb des Systems dieser Medien geltenden Gesetze und stellt fest: Die Massenmedien sind für Kritik überhaupt nicht empfänglich, geschweige denn zur Selbstkritik fähig. Denn sie konstruieren Realität nicht nach Kriterien wie wahr oder falsch, Konsens und Dissens, Individuum und Gesellschaft. Sie unterscheiden schlicht zwischen Information und Nicht-Information. Jede Information, auch die Kritik, auch etwa der Verdacht, die Medien würden Menschen manipulieren oder verdummen oder zerstören, sei nichts weiter als eine Information. Sie könne gar nicht anders rezipiert werden als jede andere Privatmeinung auch. Nicht ihre Plausibilität entscheide, ob Kritik an den Medien in den Medien auftaucht, sondern ob sie in der Endlosschleife ständig wechselnder Sensationen gerade in oder out ist.

Hat Niklas Luhmann recht mit seiner These (und ich fürchte er hat), dann ist tatsächlich jede direkte Kritik am medialen Geschehen, das mittlerweile mit dem politischen oder Kriegsgeschehen in eins gefallen ist, in den Medien sinnlos geworden. – Bleibt die Frage nach dem Selbstverständnis des Schriftstellers, der nicht aufhören will, den Zustand der Gesellschaft mit ihren Defiziten und Gefahren im Auge zu behalten. Und wie bei der Analyse der kulturindustriellen Hölle hilft auch hier Adorno weiter. In seiner „Ästhetische Theorie“ denkt er die Rolle des Kunstwerks so, als wäre die Diktatur immer schon in Kraft getreten: Das Kunstwerk als Antithese zur Gesellschaft. Adornos Kunstbegriff ist immer der einer Kunst nach der Katastrophe gewesen – heute, nach der Katastrophe der kulturindustriellen Machtergreifung, ist er erneut aktuell. Er kennt die Verstrickungen und Ausweglosigkeiten einer Kunst, die glaubt, per Mimikry den Warencharakter der Konsumwelt unterlaufen zu können, und fordert ihre vollständige Autonomie, bei gleichzeitigem Bewußtsein, daß diese Autonomie unter den gegebenen Verhältnissen schlechterdings unmöglich ist. Gerade dieses Paradoxon, nach einer Definition Peter von Matts „die Formulierung einer Wahrheit in Gestalt einer Unmöglichkeit“, bedingt bei Adorno die Kunst. In die Lücke, die es reißt, in den

Abgrund, der sich auftut, stellt sich das Werk, hier im Unmöglichen behauptet es seine Existenz und „entzaubert die entzauberte Welt“ mit seinem ästhetischen Schein.

Heute fällt eine derartige Kunstmetaphysik natürlich noch viel weniger auf fruchtbaren Boden als vor vierzig Jahren, denn immerhin ragte in die Nachkriegsgesellschaft relikthafte noch die Erinnerung an die enorme Bedeutung von Kunst für das kulturelle und politische Klima in einem Staatsgefüge hinein. Schließlich wollte und mußte man der Katastrophe des Dritten Reichs, des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs „etwas mehr Demokratie wagen“. Heute sind die Strukturen weggebrochen, die eine Rezeption von Kunst als das Andere der Gesellschaft gewährleisteten und so eine Rückwirkung auf diese ermöglichten. Und doch scheint die einzige Chance, ihr zivilisierende Kraft zu retten, darin zu bestehen, sich wieder auf diese ihre mittelbare Wirksamkeit zu besinnen.

Einen anderen Weg sehe ich nicht. Was auf den ersten Blick wie ein Rückzug, eine Selbstbeschränkung aus Kleinmut erscheinen mag, bedeutet in Wahrheit eine Aufwertung der Kunstwerke als solche. Auf öffentliche Unterstützung, auf die Massenmedien gar, ist dabei nicht mehr zu hoffen. Wie immer in Zeiten der Zensur ist Kunst gezwungen subkulturell zu werden. Das Maß ihrer subkutanen Wirkung wird davon abhängen, ob sie die Wahrheit gesellschaftlicher und politischer Vorgänge ästhetisch begreifbar machen kann, ohne sich an jene Mechanismen auszuliefern, die die ästhetische Verdopplung des Wirklichen in den Massenmedien zu einer Waffe machen und durch Produktion von Emotionen die Menschen als politische Subjekte kaltstellen.

Ohne Frage stehen wir diesbezüglich heute an einem Nullpunkt. Es ist noch nicht einmal ein Bewußtsein dafür vorhanden. Doch allmählich und je länger die offenkundige Ohnmacht dauert, in der die Kultur sich gegenüber der rapide wachsenden Barbarei befindet, wird auch das Unbehagen der Menschen darüber, nur Spielbälle der kulturindustriellen Götter zu sein, größer werden. Soviel „Geist der Utopie“ immerhin muß sein. Ein Beispiel dafür, wie ein solches Kunstwerk aussehen könnte, liefert – ausgerechnet – ein Amerikaner. Don DeLillos „Mao II“ von 1991 ist nicht mit marktschreierischen Absichten von Thomas Pynchon als „Juwel“ bezeichnet worden. Der Roman könnte ein Schlüsseltext für eine neue Avantgarde unter dem Joch der Mediendiktatur sein. Die Romanhandlung spiegelt den Stellenwert der Literatur in der Gegenwart in den Roman zurück und wertet so seine Autonomie auf. Einheit von Komposition und inhaltlicher Substanz: Ein Schriftsteller, der sich von der verkommenen Medienöffentlichkeit abgeschottet hat, darüber aber seine Motivation zu schreiben einbüßt,

wird von einer Fotografin aufgespürt, gibt ein Interview und verläßt daraufhin sein Klause, um sich der weltpolitischen Realität stellen. Er geht in den Nahen Osten, wird sich bewußt, als Künstler und Subjekt vollkommen entbehrlich zu sein und stirbt mit dem Wunsch, vergessen zu werden. Nur die Wahl zu haben zwischen Isolation oder Überflüssigkeit, also keine mehr – das bringt die Selbstverständniskrise des Schriftstellers auf den Punkt. Als Roman jedoch ist daraus ein letzter Ort geworden, an dem Wirklichkeit aufscheint, ein heller Ort der Erkenntnis, an dem man lesend teilhat und sich in Distanz bringt zum Schleier der Medienwirklichkeit.

Im zum Roman gewordenen Interview sagt DeLillos Schriftsteller: „Was die Terroristen gewinnen, verlieren die Schriftsteller. Was sie an Einfluß hinzugewinnen, verlieren wir als Gestalter von Sensibilität und Gedanken. Die Gefahr, die sie darstellen, entspricht unserem Versagen, gefährlich zu sein. (...) Der Künstler wird absorbiert, der Wahnsinnige auf der Straße wird absorbiert und abgefertigt und einverleibt. Kriegt einen Dollar, kommt in die Fernsehwerbung. Nur der Terrorist steht außerhalb.“

Etwas mehr davon wäre politischer als alle hysterischen Einmischversuche von Schriftstellern in den letzten Jahrzehnten zusammen.

*Chieming, im September 2003
vorgetragen bei den 54. Bad Münstereifeler Literaturgesprächen
„Literatur und Engagement“ am 27. September 2003*