

SCHIFFBRUCH MIT STRANDRÄUBER UND LEUCHTTURM

Zu einem Paradigma von Alexander Kluges
literarischer Metaphorologie

Von Christine Weder (Basel)

Alexander Kluges poetische Risikofreude ist groß. Er mutet den Lesern und Zuschauern¹⁾ nicht allein – wie im wohl bekanntesten kurzen Text ›Ein Liebesversuch²⁾ – Themen am Rande des künstlerisch Darstellbaren zu, setzt mit einer Vielzahl eingefügter Skizzen, Fotos, Pläne etc. ‚mediale Reinheitsgebote‘ außer Kraft,³⁾ montiert die verschiedensten Textsorten vom Interview über die Familienchronik bis zum Sitzungsprotokoll⁴⁾ und stürzt die Rezipienten mit ihrem „Hunger nach Sinn“⁵⁾ in erhebliche Sättigungsschwierigkeiten. Kluge scheut sich aber auch nicht,

¹⁾ Die im Folgenden angesprochenen Verfahren realisieren auch Kluges Filme, freilich auf medienpezifisch zu differenzierende Weise (zu den Filmen vgl. bes. WERNER BARG, *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*, München 1996). Ich beschränke mich auf Texte bzw. Montagen von Text und Bild.

²⁾ Zuerst in: *Lebensläufe* (1962), erneut in: *Chronik der Gefühle*, 2 Bde., Frankfurt/M. 2000, Bd. II, S. 770ff. Kluges Texte werden, soweit möglich, nach dieser Ausgabe zitiert, die je etwa zur Hälfte aus den sämtlichen Erzählungen bis zur Jahrtausendwende (wiewohl nicht ohne Rearrangements) und aus neuen Geschichten besteht. Nachweise fortan unter Angabe von Band und Seitenzahl direkt im Text.

³⁾ Dazu GEORG STANITZEK, *Autorität im Hypertext: „Der Kommentar ist die Grundform der Texte“* (Alexander Kluge), in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 23/2 (1998), S. 1–46, hier: S. 15.

⁴⁾ Zur Kreuzung unterschiedlicher ‚Schreibweisen‘ oder ‚Diskursphären‘, die Enzensberger in seiner Rezension von Kluges ›Neuen Geschichten‹ prominent kritisierte (HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Ein herzloser Schriftsteller. Über Alexander Kluge: ›Neue Geschichten‹*, in: *Der Spiegel*, 2. Januar 1978, S. 81ff., hier: S. 81), vgl. u. a. LUDGERA VOGT, *Der montierte Lebenslauf. Soziologische Reflexionen über den Zusammenhang von Kluges Lebensläufen und der Form des Biographischen in der Moderne*, in: *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, hrsg. von CHRISTIAN SCHULTE, Osnabrück 2000, S. 139–153, bes. S. 148f.

⁵⁾ Der von Kluge selbst v. a. in theoretischen Bemerkungen mehrfach verwendete Ausdruck findet sich etwa in HEINER BOEHNCKE und ALEXANDER KLUGE, *Die Rebellion des Stoffs gegen die Form und der Form gegen den Stoff. Der Protest als Erzähler*, in: *Alexander Kluge*, hrsg. von THOMAS BÖHM-CHRISTL, Frankfurt/M. 1983, S. 299–309, hier: S. 305. –

auf den traditionellsten abendländischen Bildervorrat zurückzugreifen. Was Hans Blumenberg für die Philosophie zum ›Paradigma einer Daseinsmetapher‹ erklärt hat,⁶⁾ spielt bei Kluge eine zentrale Rolle: Figurationen von Seefahrt und Schiffbruch erscheinen in seinen Texten auffallend häufig an exponierter Stelle in poetischer wie auch poetologischer Funktion. Und dies ist, so könnte man behaupten, im Grunde weit riskanter als die zuerst genannten Verfahren. Denn die Verweigerung von bekömmlich-eindeutigem Sinn, von konventionellen Textsortengrenzen oder von leicht verdaulichen Themen gehört sich für zeitgenössische Literatur und hat Kluges Texten von literaturwissenschaftlicher Seite ehrenvolle Etiketts wie „satirische Verhaltensforschung“⁷⁾, „hypertextuelle Organisationsweisen“⁸⁾, „Poetik des Dazwischen“⁹⁾ oder „Poetik der Leerstelle und des Intervalls“¹⁰⁾ bzw. „Ästhetik der Lücke“¹¹⁾ eingebracht. Bildkomplexe einzusetzen, die in der langen Geschichte der Texte wieder und wieder verwendet worden sind, birgt hingegen die Gefahr, an Abgegriffenheit zu scheitern und mit allzu altbewährten Mustern eine neue (diskursive) Welt zu klischieren – sofern das Recycelte nicht radikal umgewendet wird.

So mag man denn erwarten, das maritime Bildarsenal werde bei Kluge derart auf neueste Bedingungen und Ästhetiken hin modernisiert, dass etwa der (Schiff-) *Bruch* alles andere dominiere und sich die Schiffbrüchigen höchstens noch an morsche Planken klammern könnten, ohne zu wissen, wohin es sie treibt. Doch im mit „A. K.“ unterzeichneten Vorwort zur ›Chronik der Gefühle‹, der gut zweitausendseitigen Sammlung von Erzählungen, die zum Jahr 2000 erschienen ist, wird das Gegenteil versprochen: „Was Menschen brauchen in ihren Lebensläufen, ist ORIENTIERUNG. So wie Schiffe navigieren. Das ist die Funktion eines so umfangreichen Buches: daß einer vergleicht, sich abstößt oder sich anziehen läßt, weil ein Buch wie ein Spiegel funktioniert“ (I, 7). Wiewohl mit ironischem Unterton, wird das Versprechen einer Navigationshilfe, welches das Seereisebild poetologisch

Dazu vgl. bes. ULRICH STADLER, Die Kohärenz eines Papiertigers. Zu einem Text Alexander Kluges und zu dessen Realismuskonzeption, in: *Text und Kontext* 15 (1987), S. 124–144.

⁶⁾ HANS BLUMENBERG, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher* (1979), Frankfurt/M. 1997. Verweise darauf im Folgenden unter der Sigle B direkt im Text.

⁷⁾ PAUL MOG, Kälte. Satirische ‚Verhaltensforschung‘ in Alexander Kluges ›Lebensläufen‹, in: THOMAS BÖHM-CHRISTL, *Alexander Kluge* (zit. Anm. 5), S. 11–25.

⁸⁾ STANITZEK, *Autorität im Hypertext* (zit. Anm. 3), S. 8, mit der These, Kluges Arbeiten nähmen Operationsweisen von Hypertextualität vorweg.

⁹⁾ Diesen Begriff verwendet Sombroek insbesondere hinsichtlich des Zusammenspiels von Literatur und Film bei Kluge. Vgl. ANDREAS SOMBROEK, *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*, Bielefeld 2005.

¹⁰⁾ WINFRIED MENNINGHAUS, *Geschichte und Eigensinn: zur Hermeneutik-Kritik und Poetik Alexander Kluges*, in: *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, hrsg. von HARTMUT EGGERT, ULRICH PROFITLICH und KLAUS R. SCHERPE, Stuttgart 1990, S. 258–272, hier: S. 268.

¹¹⁾ In Anknüpfung an Menninghaus, CLAUDIA BRAUERS, *An sich ein Lernprozess ohne tödlichen Ausgang. Alexander Kluges Ästhetik der Lücke*, in: *Klassik, modern: für Norbert Oellers zum 60. Geburtstag*, hrsg. von GEORG GUNTERMANN, JUTTA OSINSKI und HARTMUT STEINECKE, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115 (1996), Sonderheft, S. 169–178.

beansprucht und mit dem ebenfalls traditionsreichen Spiegel-Vergleich überblendet, nicht einfach *nur* gegeben, damit es von den Erzählungen, die ihrerseits oft maritim bebildert¹²⁾ sind, gebrochen werde. Für das ‚Schwierige‘¹³⁾ an Kluges Texten ist symptomatisch, dass bloße Negationen von Konzepten der klassischen Hermeneutik wie ‚Sinn‘ oder ‚Kohärenz‘ zur Analyse so wenig hinreichen wie jene selbst. Das Versprechen der Navigationshilfe wird in höchst ambivalenter Weise einerseits gebrochen und andererseits erfüllt. Kluge erzählt nicht nur von Schiffbrüchen, sondern immer auch von Leuchttürmen.

Wie sich im Folgenden exemplarisch zeigen lässt, sind die Figurationen von Seefahrt und Schiffbruch bei Kluge im Sinne dieser Ambivalenz von einer eigentümlich düster-heiteren Schattierung (I.). Sie sind zudem weniger als Reise- denn als *Leser*erfahrungen inszeniert, indem die Texte explizit weltliterarisch vernetzt werden, wobei die Bezugsfäden – charakteristisch für den Autor – nicht nur intertextuell, sondern auch intermedial und interdisziplinär gespannt sind (II.). Wird derart bereits die Verwendung von maritimen Figuren im Medium der Literatur selbst verhandelt, so betreibt Kluge auch mit weiteren Verfahren an diesen Bildern zentral Reflexion zum Thema Metaphorik (III.). Während Blumenberg die nautischen Bilder als ‚Daseinsmetaphern‘ bestimmt, sind diese dagegen bei Kluge Paradigmen einer *literarischen* Metaphorologie, die sich nicht allein in ihren Aussagen, sondern auch in den Textverfahren von Blumenbergs Metaphern*theorie* unterscheidet.

I.

Erzählen als Strandraub

Der programmatische Vorspann zu den ›Basisgeschichten‹¹⁴⁾ (I, 307–411), dem dritten Kapitel der ›Chronik der Gefühle‹, lautet:

Die Basisgeschichten handeln von Menschen, die nach ihrem Platz in der Welt suchen. Montaigne, Seneca und Heiner Müller vergleichen das Leben mit einer Schiffsreise. Wo sind Strandräuber zu vermuten? Wo gibt es Leuchtfeuer? Eine Errungenschaft der französischen Revolutionsarchitektur war der Entwurf eines Leuchtturms für Wanderer in der Wüste. (I, 309)

Glaubte man Blumenbergs Entwicklungsgeschichte der Metapher, wonach spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts „von Fahrt und Kurs, von Landung und Hafen“ nicht mehr die Rede sei und sich alles auf den Schiffbruch konzentriere

¹²⁾ Das gilt auch ‚wörtlich‘, insofern als sich in den beiden Bänden viele Abbildungen mit Meer-schiffahrts- und Schiffbruchthematik finden (vgl. I, 82, 127, 130, 133, 301, 358, 359, 818, 940f.; II, 48, 242, 321, 858).

¹³⁾ Zum ‚schwierigen‘ Autor Kluge vgl. z. B. GUNTRAM VOGT, *Ausgrenzungen, Trennungen, Zusammenhänge und der Sinn*, in: THOMAS BÖHM-CHRISTL, *Alexander Kluge* (zit. Anm. 5), S. 167–189, hier: S. 169.

¹⁴⁾ Dies ist gleichzeitig der Titel des ersten Bandes. Er spielt mit dem Bezug zum marxistischen Begriff der Basis und wendet diesen einerseits um („*Basis sind die zwischenmenschlichen Beziehungen*“, heißt es unter der Kapitelüberschrift [I, 5]), während die Erzählungen andererseits zugleich immer wieder ein ökonomisch organisiertes Bild von Beziehungen zeichnen.

(B 78), würde hier ein denkbar unzeitgemäßes Unternehmen lanciert. Durch die Überblendung von „Leben“ – für Blumenberg der nur metaphorisch fassbare ‚Totalhorizont‘ par excellence¹⁵⁾ – mit „einer Schiffsreise“ und zugleich mit der Suche nach einem „Platz in der Welt“, wird der Aspekt des angestrebten Ankommens oder eben der Landung eingebracht. Der ‚Erzähler‘ stellt diese Suche nicht etwa als eitles Treiben von Blauäugigen aus, sondern übernimmt mit den Fragen nach „Strandräubern“ bzw. „Leuchtfeuer“ die Perspektive der Suchenden, genauso wie er damit die zuerst bloß referierte Schiffsreise-Metaphorik der aufgezählten Autoren adaptiert. Durch die beiden Fragen gibt er seine Zuschauerposition auf, was übrigens gut in Blumenbergs Bild der neueren Entwicklung seit dem 19. Jahrhundert passen würde (vgl. B 74–77).

Die Integration der Landungsmöglichkeit ins Schiffsreisebild relativiert die Unabwendbarkeit des Schiffbruchs, ohne dass dieser ausgeblendet würde. Der Schiffbruch wird zwar mit keinem Wort direkt angesprochen, doch findet er gleichsam in der Lücke, im Umbruch zwischen dem zweiten und dritten Satz statt, wenn unvermittelt von der „Seereise“ zu den „Strandräubern“ geschwenkt wird. Strandräuber rauben Strandgut, angespülte Güter, die gewöhnlich von gestrandeten Schiffen stammen. So wendet sich der Blick vom offenen Meer ab und aufs feste Land. Entgegen der topischen Kontraposition von festem Land und unstetem Meer in der Metaphertradition (vgl. B 13) präsentiert sich das Land hier allerdings nicht als sicherer Boden. An Land warten keine Retter (wenn auch keine Menschenfresser) und, die da lauern, interessieren sich nicht für die Überlebenden, sondern nur für materielle Güter als ‚Nebenprodukte‘ des Schiffbruchs. Mit der Frage nach den Strandräubern verschiebt der Autor, bei dem Randbemerkungen und Fußnoten mindestens so zentral sind wie der ‚Haupttext‘,¹⁶⁾ den Brennpunkt buchstäblich auf das Randgeschehen des Schiffbruchs. Zugleich kommt der Aspekt der ökonomischen Verwertbarkeit des Unglücks in den Blick. Die Dimension des Profits ist in Kluges Texten dominant und betrifft nicht zuletzt das Erzählen von Geschichten selbst. Letzteres ist in der ‚Basisgeschichte‘ mit dem Titel ›Eine Art von Strandraub‹ (I, 398f.) bzw. der Fortsetzung ›Gründlichkeit‹ (I, 399–401) besonders augenfällig. Dabei wird deutlich, dass Strandräuber keine eindeutig finsternen Gesellen sind, von denen sich der Erzähler bloß absetzen würde.

Die beiden Geschichten handeln von einem Schiffsunglück: Eine Fähre ist auf dem Weg von Frankreich nach England vor der belgischen Küste gestrandet. Der Fokus liegt jedoch weniger auf dem Unglück denn auf dem Geschehen an dessen Rande bzw. in dessen Fahrwasser. Erzählt wird von den ökonomischen Interessen zweier Arten von „Strandräubern“: Zum einen kommen „die die Leichen ankarrenden Fischer“ (I, 398) in direkter Rede ausführlich zu Wort. Sie fordern einen „Bergungspreis“ für jede Leiche und eine „Sonderprämie“ des Gouverneurs für

¹⁵⁾ Vgl. dazu den ›Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit‹ (B 85–106, bes. S. 90f.).

¹⁶⁾ Vgl. bes. ›Lernprozesse mit tödlichem Ausgang‹ (1973), in: KLUGE, Chronik der Gefühle (zit. Anm. 2), Bd. II, S. 827–920.

jeden lebend Geretteten, denn „dann würde es sich wenigstens lohnen, vor den Häfen zu warten, bis ein Unglück passiert“ (I, 398f.). Die Fischer sind eine Art verhinderte Strandräuber, denen das Unglück „keine Beute“ (I, 398) einbringt, solange keine Prämien für die Geborgenen bezahlt werden. Noch direkter bezieht sich der Titel der (ersten) Geschichte aber auf eine andere Art von Strandräubern, die eigentlichen Protagonisten der beiden Texte: Till und Gert, zwei junge rasende Reporter, betreiben – laut Untertitel der zweiten Geschichte – Journalismus im Katastrophenfall; sie fliegen per Hubschrauber zur Unfallstelle, um nach „Stories“ zu jagen (I, 398). Im Gegensatz zu den vergleichbar interessierten Fischern, gelingt es den beiden Journalisten, mit der Katastrophe, die den Stoff ihrer Berichte bildet, ein Geschäft zu machen.

Der ökonomischen Perspektive und der Implikation des titelgebenden „Strandraubs“ entsprechend, wird dieser Stoff durchwegs materiell vorgestellt. Till und Gert sollen „den Schrecken in Form von Notizen zusammentragen“; die Eile bei der Übermittlung wird damit begründet, dass es sich um „schnell verderbliche Ware“ handle, wobei die Anführungszeichen in der Erzählerrede den Ausdruck als journalistischen Jargon markieren; nach ihrer Rückkehr wünschen sich die beiden, eine „2. Mannschaft“ würde nun „nachfassen“ und „die liegengebliebenen Reste dieser Nachricht aufsammeln“ (I, 398–400). Die Präsentation der ergatterten „Stories“ als „eine Art von“ Strandgut setzt den materialistischen Aspekt und ökonomisch bemessenen Wert solcher Geschichten ins Bild und porträtiert eine Welt, in der mit elektronisch übermitteltem („Funk und Telefax“ [I, 399]), journalistisch verarbeiteten Schrecken Geld zu verdienen ist, während die Fischer, die es mit ‚Material‘ im Sinn von konkreten (toten) Körpern zu tun haben, ironischerweise leer ausgehen. So betrachtet haben die Fischer recht, wenn sie aus der Nicht-Vergabe von Prämien folgern, es sei zu bezweifeln, „daß – in einer überfüllten Welt, bei fischärmeren Meeren – Menschen, die auf Billig-Fähren von Frankreich nach England übersetzen, überhaupt nennenswerte Bedeutung haben“ (I, 398). Allerdings haben sie zugleich Unrecht. Erstens ist ihre Folgerung nicht zwingend, da es, zumindest in einer nicht ausschließlich ‚strandräuberisch‘ organisierten Welt, das Postulat der Rettung als eine Art Gebot von Menschlichkeit geben könnte, demgegenüber Prämien die Bedeutung der Opfer schmälern würde. Die Bezahlung von Handlungen hat einen zweideutigen Effekt der Wertschätzung *und* Entwertung. Zweitens und vor allem (denn diese Schiffbruchgeschichte strotzt nicht vor Menschlichkeiten) beweist gerade das Geschäft der Journalisten, dass die Unfallopfer sehr wohl „nennenswerte“ Bedeutung haben, freilich nicht um ihrer selbst willen, sondern als Lieferanten von „Stories“. Aber immerhin: „Über den Tod eines Piloten und zweier Journalisten“ hätte dagegen „niemand berichtet“ (I, 400), wie der Erzähler nüchtern bemerkt, als er die Möglichkeit eines Hubschrauberabsturzes beim Rückflug ausmalt. Mit der Würdigung durch „Stories“ verhält es sich so zweischneidig wie mit derjenigen durch Prämien.

Der Ton der Erzählung ist freilich – typisch für Kluges Texte – weniger moralisierend als diese Analyse den Eindruck erwecken mag. Zwar unternimmt der Erzähler einiges, um die beiden Journalisten als skrupel- und gefühllose Funktionäre eines

verwerflichen Systems zu schildern. Er führt sie als „Karrieristen“ (I, 398) ein und schildert detailliert ihre Versessenheit auf Stories, die sie zu den Leichen gehen lässt. Die Fortsetzung, in der die Geschichtengier der beiden noch greller hervortritt, so dass sich der zweideutige Untertitel ›Journalismus im Katastrophenfall‹ endgültig zum ›katastrophalen Journalismus‹ zu vereindeutigen droht, enthält jedoch zugleich ein gegenläufiges Moment. Gert und Till fürchten, ohne jene nachfassende „2. Mannschaft“ von als Ärzte oder Versicherungsdetektive Verkleideten entgehe ihnen der entscheidende Unglücksprofit, denn „[e]inige, z. B. die müden Retter, die Beamten, die Kommandanten des Unglücks, würden *jetzt erst* zu erzählen beginnen“ (I, 398 – Hervorh. im Original). Das Los von Reportern der ersten Stunde ist hart: „Die Nachricht beginnt, wenn wir aufhören“ (ebenda). Was sich die beiden wünschen, ähnelt in mehrerer Hinsicht dem, was der Erzähler – allerdings mit Erfolg – tut. Er erzählt eine Geschichte im Fahrwasser eines Schiffsunglücks; er findet einen raffinierten Weg, an der Unfallstelle nachzufassen, indem er sich den berichterstattenden Journalisten an die Fersen heftet, wobei er sich nicht einmal verkleiden muss. Seine „Story“ profitiert gerade von den letztlich gestrandeten Strandräubern; er ist womöglich der Strandräuberhüptling. Und da es einen Gutteil des Geschäfts mit Geschichten ausmacht, aus Katastrophen poetisch Profit zu schlagen, mag denn jeder Erzähler strandräuberische Züge tragen – selbst dann noch, wenn er Strandräubereien aufdeckt. In der poetologischen Dimension der Metaphorik erweisen sich Geschichten als glücklich gewonnenes Strandgut von Unglücksfällen.

II.

Schiffsreisen auf dem Meer der Texte

Wo Kluge Schiffsreisebilder beschwört, suggeriert er keinen unmittelbaren Zugriff auf einen Fundus an (Reise-)Erfahrungen; stattdessen führt er Autoren an, die sich solcher Bilder bedienen. Wenn es in der Vorbemerkung – ohne Wahrung der chronologischen Reihenfolge – heißt: „*Montaigne, Seneca und Heiner Müller vergleichen das Leben mit einer Schiffsreise*“, so gibt sich die Figur immer schon literarisch vermittelt und intertextuell konstituiert (I, 309). Kluges Texte segeln erklärtermaßen eher auf den Meeren der Weltliteratur denn auf den Weltmeeren. Wer die Spezifik nautischer Figurationen bei Kluge ausloten möchte, schlägt daher besser Bücher auf, anstatt in See zu stechen.¹⁷⁾

Montaigne trinkt in den ›Essais‹ die Reflexionen über vielfältige existenzielle Aspekte mit veranschaulichenden, vergleichenden oder metaphorischen Schiffsfahrtsbildern, die er seinerseits oftmals als aus dem Meer der (lateinischen) Texte

¹⁷⁾ Da die ›Basisgeschichten‹ die Spur von Montaigne und Seneca, die im Vorspann gelegt wird, im Zusammenhang mit maritimen Motiven nicht mehr aufnehmen, beschränke ich mich bei diesen Autoren auf einige allgemeinere Vergleichspunkte. Mit der Linie zu Heiner Müller wird das metaphorische Verfahren selbst thematisiert, weshalb dieser intertextuelle Bezug im dritten Abschnitt zur Sprache kommt.

geschöpft ausweist und auf den Aspekt des drohenden Schiffbruchs hin akzentuiert.¹⁸⁾ Im Gegensatz zu Kluge, der den Blick dezidiert auf das Randgeschehen der „Strandräuber“ und „Leuchfeuer“ am Ufer richtet, dominiert bei ihm die Perspektive derjenigen, die sich auf dem Schiff befinden. Doch der ‚dezentrierte‘ Fokus findet sich mindestens einmal auch bei Montaigne, und dies nicht zufällig dort, wo die kanonisch gewordene Stelle aus Lukrez’ Weltgedicht ›De rerum natura‹ zitiert wird, dessen zweites Buch mit der imaginierten Betrachtung eines Schiffbruchs vom festen Land aus beginnt (vgl. M 768).¹⁹⁾ Blumenberg attestiert Lukrez, die wirkmächtige Konfiguration ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ geprägt zu haben (vgl. B 31–34). Weil Montaigne die Lukrez-Passage – unter signifikanter Umwendung²⁰⁾ – zum Beleg des anthropologischen Faktums der Schadenfreude heranzieht, führt die untergründige Parallele noch einen Schritt weiter: bis zu Kluges strandräuberischen Reportern, die auf ihre Weise aus der Zuschauerposition Profit schlagen.

Bei dieser Anknüpfung unterscheidet sich der Klugesche Bildgebrauch insbesondere dadurch, dass neben oder sogar in den abgründigen Momenten positive Aspekte aufscheinen. Nicht nur bei Montaigne, sondern auch bei Seneca, auf den sich ersterer seinerseits an zentraler Stelle bezieht (vgl. M 608), evozieren Schiffsreisebilder dagegen beinahe automatisch vornehmlich Schiffbruch bzw. dessen Gefahr. Im 85. Brief an Lucilius diskutiert Seneca die Frage, ob Widrigkeiten wie Armut oder Schmerz die Kunst der Weisheit behindern könnten, und erwägt den von anderen Autoren in diesem Zusammenhang bemühten Vergleich des Weisen mit einem Steuermann im Sturm.²¹⁾ Die Argumentation, die zur Verneinung der Frage führt, basiert auf einer Differenz zwischen Steuermann und Weisem, die für Seneca entscheidend ist: Weil die Kunst des Steuermanns ein Gut darstelle, das nur Anderen nütze („ars alienum bonum est“), da vom Nutzen für ihn als Passagier abzusehen sei, während hingegen von der Weisheit auch der Weise selbst profitiere, mögen die Bemühungen des ersteren durch den Sturm vernichtet werden; dem letzteren schadet es hingegen

¹⁸⁾ Vgl. MICHEL DE MONTAIGNE, *Ceuvres complètes. Textes établis par ALBERT THIBAUDET et MAURICE RAT*, Paris 1962, S. 1–1097, bes. S. 232, 234, 235; 608, 619; 768, 929, 967, 1023, sowie das 10. Hauptstück des dritten Buches, S. 980–1002, bes. S. 991, 993, 994, 995, 996, 1002 (vgl. auch die ihrerseits nicht erschöpfende Zusammenstellung bei Blumenberg, der eine deutsche Ausgabe verwendet hat, zit. Anm. 6, S. 18–21). Im Folgenden erscheinen die Verweise auf die französische Ausgabe mit der Sigle M unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

¹⁹⁾ Die ersten vier Verse lauten: „Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, | e terra magnum alterius spectare laborem; | non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, | sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est“ (TITI LUCRETI CARI *De Rerum Natura Libri Sex*, ed. with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation, and Commentary by CYRIL BAILEY, 6th Edition, Oxford 1972, Vol. I, Liber II, Vv. 1–4, S. 236).

²⁰⁾ Lukrez, dem es an dieser Stelle um das Weltverhältnis des Philosophen geht, betont in den von Montaigne wohlweislich nicht mehr zitierten Versen 3 und 4 (zit. Anm. 19), der Genuss der Betrachterposition bestehe nicht darin, einen Anderen Qual erleiden zu sehen, sondern in der Sicherheit des eigenen unbetroffenen Standorts.

²¹⁾ Vgl. die bis heute maßgebliche lateinisch-französische Ausgabe: SÉNÈQUE, *Lettres a Lucilius, texte établi par FRANÇOIS PRÉCHAC, traduit par HENRI NOBLOT*, Paris 1965–1976, Tome III, Livre XI, Lettre 85, 30–41, S. 134–137.

die Stürme des Lebens nicht („sapienti non nocetur a paupertate, non a dolore, non ab aliis tempestatibus vitae“).²²⁾ Gerade bei der Relativierung des Vergleichs erneuert Seneca also mit der Formulierung von den ‚Stürmen des Lebens‘ die existenzielle Metaphorik der Schiffsreise noch einmal allgemein – und spitzt sie auf die Gefahr des Untergangs hin zu. Sein Beharren auf einer Inkongruenz der Sphären des Vergleichs, den er zugleich stärkt, trifft sich mit Kluges Verfahren, durch Wendungen wie ›Eine Art von Strandraub‹ (nicht einfach: ›Strandraub‹) solche Sphären-Abstände in seiner literarischen Metaphorologie zu markieren und die Kluft immer wieder erzählerisch zu inszenieren, wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird.

Die Referenz auf die genannten Autoren im Vorspann ist nicht allein inhaltlich auf die nautischen Bilder zu beziehen, sondern auch auf bestimmte Textverfahren. Zumal die Affinitäten zu den Strategien von Montaignes ›Essais‹ springen ins Auge. Abgesehen davon, dass jener, ähnlich wie Kluge, extensiv intertextuelle Netze webt, unablässig Zitate in den eigenen Text montiert und mit dem ‚Rohstoff‘ der Vorlagen oft sehr erfinderisch umgeht,²³⁾ kombinieren die ›Essais‹ erörternde Passagen mit erzählten Geschichten, die nicht selten als Veranschaulichungen bloß *verkauft* werden. Dies ist mit dem für Kluges Texte typischen Reibungsverhältnis zwischen den Erzählungen und expositorischen Elementen wie erklärenden Zusatzbemerkungen oder thesenartigen Titeln²⁴⁾ vergleichbar. Dass dabei eine umgekehrte Mengenproportion von Erzählung und Reflexion besteht, bedeutet freilich eine mehr als äußerliche Differenz und entspricht den unterschiedlichen Gattungs(selbst)bezeichnungen ›Essais‹ versus ›Geschichten‹.

Kluges ästhetisch-programmatische Formel von „Geschichten ohne Oberbegriff“ (II, 11)²⁵⁾ hätte Montaigne hingegen ohne Zögern unterschrieben. Er, der die einzelnen ›Essais‹ mit Überschriften versieht wie ›De la solitude‹ (M 232) oder ›De la vanité‹ (M 922), die Texte aber jeweils weit um das angegebene Thema herum und darüber hinaus mäandrieren lässt, erteilt sich eine ähnliche Lizenz – und erklärt genau dieses Verfahren zur Poesie: Im ›Versuch über die Eitelkeit‹, der innerhalb einer Apologie des Reisens als loser thematischen Klammer so viele verschiedene Gegenstände berührt, wie sie beim Reisen anzutreffen sind, verkündet Montaigne, die „noms de mes chapitres n'en embrassent pas toujours la matiere; souvent ils la denotent seulement par quelque marque“, und begründet dies mit seiner Liebe zur „alleure poetique,

²²⁾ Ebenda, Ep. 85, 36f., S. 136.

²³⁾ Anschaulicher Reflex davon sind die Hinweise auf die Originale in den Anmerkungen zur deutschen Übersetzung von Tietz, der die Abweichungen und Umwendungen immer wieder philologisch gewissenhaft moniert; vgl. MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais (Versuche)*, nebst des Verfassers Leben nach der Ausg. von PIERRE COSTE ins Deutsche übers. von JOHANN DANIEL TIETZ, Leipzig 1753f., Neudruck Zürich 1992, z. B. Bd. II, S. 425, 455, 749.

²⁴⁾ Z. B. ›Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem‹ (I, 34), ›Leserfreundliche Artikel müssen raumgreifend erzählen‹ (I, 105), ›Zeit ist nicht gutmütig‹ (I, 125) oder ›Liebe macht hell-sichtig‹ (I, 371). Zum Verhältnis von narrativem und theoretischem Diskurs bei Kluge vgl. auch STADLER, Kohärenz (zit. Anm. 5), bes. S. 139–141.

²⁵⁾ In der Vorbemerkung zu den ›Neuen Geschichten‹ (zuerst 1977): ALEXANDER KLUGE, *Neue Geschichten*. Hefte 1–18. ›Unheimlichkeit der Zeit‹, Frankfurt/M. 2. Aufl. 1978, S. 9.

à sauts et à gambades“ (M 973). Für die künstlerische Nobilität dieser hüpfenden und springenden Fortschreibungsart beruft er sich auf Platon: Dessen glänzende Dialoge scheuten keine Themenwechsel und „ont merveilleuse grace à se laisser ainsi rouler au vent, ou à le sembler“ (ebenda). Mit der Metapher des Schreibens als Sich-treiben-lassen vom Wind nutzt Montaigne die Figur der (Segel-) Schiffsreise seinerseits poetologisch. Durch die nachgereichte Modifizierung („ou à le sembler“) streicht er dabei den künstlerisch kalkulierten Inszenierungscharakter hervor und hebt auf ein Moment von Inkongruenz der Metaphorik ab.

Kluges multimedialen Texte verlangen es, bei der Ergründung der weltliterarischen Gewässer, in denen die nautischen Bilder verankert sind, den Begriff der Intertextualität auf das Bildmedium hin zu erweitern. Die zunächst kryptische Bemerkung des Vorspanns, „[e]ine Errungenschaft der französischen Revolutionsarchitektur war der Entwurf eines Leuchtturms für Wanderer in der Wüste“ (I, 309), wird am Ende der ›Basisgeschichten‹ mit der Abbildung eines von Jean Jacques Lequeu skizzierten Leuchtturms wieder aufgenommen (I, 411, vgl. Abb. 1). Weil die lavierte Tuschzeichnung des Architekten mit den ungesicherten Lebensdaten, der als Exzentriker, Visionär, Träumer oder schlicht als „énigme“ gilt,²⁶⁾ selber multimedial beschaffen ist und dabei das intermediale Spiel eine frappierende Verwandtschaft mit Klugeschen Strategien aufweist,

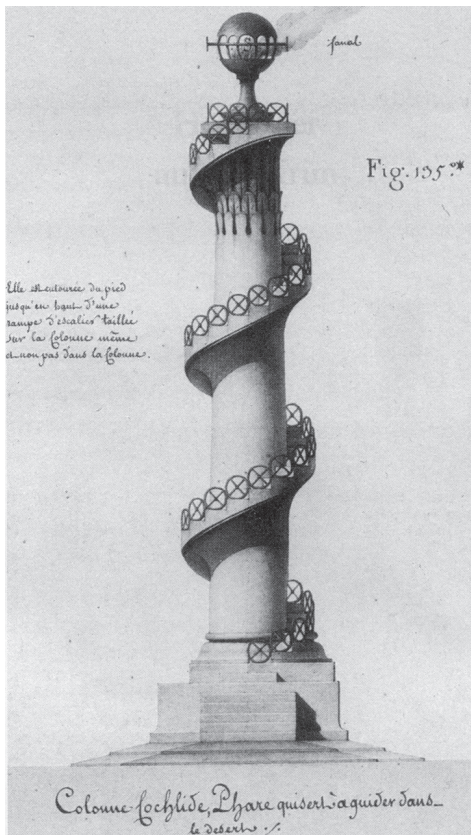


Abb.: Leuchtturm für den Wanderer in der Wüste. Entwurf des französischen Revolutionsarchitekten J. J. Lequeu.

Abb. 1, in: Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle*. Frankfurt/M. 2004, Bd. I, S. 411. Die Beschriftungen im Bild lauten: „Colonne cochlide, Phare qui sert à guider dans le desert“ (unten) bzw. „Elle est entourée du pied jusqu'en haut d'une rampe d'escalier taillée sur la colonne même et non pas dans la colonne“ (links).

²⁶⁾ Vgl. PHILIPPE DUBOY, Jean Jacques Lequeu. Une énigme, Paris 1987; – JOHANNES ODENTHAL, Imaginäre Architektur, Frankfurt/M. und New York 1986, bes. S. 63–77; – JEAN-CLAUDE LEMAGNY, Visionary architects: Boullée, Ledoux, Lequeu. A catalogue for the traveling exhibition originating at University of St. Thomas, Houston, Oct. 1967–Jan. 1968, Houston 1968, Reprint Santa Monica 2002, hier: S. 150–207. – Zur Frage der Lebensdaten, die häufig als 1757–?1825 angegeben werden, vgl. etwa Middleton in DUBOY, S. 6, und LEMAGNY, S. 150.

ergeben sich durch die Montage Parallel- und Kontrasteffekte, welche die künstlerischen Verfahren wie unter einem Brennglas betrachten und gegeneinander konturieren lassen.

Die Skizze des Leuchtturms findet sich im zeichnerischen Hauptwerk, das Lequeu unter dem Titel ›Architecture Civile‹ zusammengefasst 1825 der Bibliothèque Nationale vermachte, und gehört höchstwahrscheinlich zur großen Überzahl seiner Entwürfe, die niemals baulich realisiert wurden, bzw. zu den Zeichnungen, die kein konkretes, real existierendes Vorbild hatten.²⁷⁾ Ungewiss ist, wie das Bild von Lequeu ‚gemeint‘ war. Die ›Architecture Civile‹ beansprucht mit dem Untertitel, der Bauwerke verschiedener Völker der Erde verspricht,²⁸⁾ den Status einer Weltarchitektur und wirkt streckenweise wie eine Reihung architekturethnologischer und archäologischer Studien. Nicht nur die Gebäude vergangener, sondern auch diejenigen ferner Kulturen sind keineswegs ‚nach der Natur‘ gezeichnet, sondern *nach Büchern*, insbesondere nach archäologischen Darstellungen und Illustrationen in Reiseberichten; Lequeus Verfahren wird daher in der Forschung mit dem Begriff beschrieben, der auch in jeder Studie zu Kluge vorkommt: Montage.²⁹⁾ Das intertextuelle bzw. interpikurale Netz spinnt sich fort, ohne dass sicher ist, ob je der feste Boden irgendeiner ‚Realität‘ zu gewinnen wäre, denn weder die meist höchstens aus Ruinen rekonstruierten archäologischen Skizzen, noch die Reisebericht-Illustrationen sind bekanntlich einfach Abbildungen von Wirklichkeit. Neben den Zeichnungen, die einen – noch so illusorischen – Anspruch auf ein bauliches Pendant suggerieren, gibt es bei Lequeu aber auch solche, die offenbar reinen Projektcharakter haben und als illustre Luftschlösser intendiert wirken. Diese Mischung gründet einerseits im Genre der ‚Zivilarchitektur‘-Werke *per se*,³⁰⁾ die den Architekten im Verweis auf gegenwärtige und historische Beispiele zu ‚richtiger‘ Bauweise sowie adäquatem Entwurf anleiten und ihm einen Überblick der möglichen Bauaufgaben geben wollen, so dass ein heterogenes Ensemble von Abbildern und Projekten bzw., in den einzelnen Fällen, hybride Gebilde mit dem Doppelcharakter von Dokument und Fiktion entstehen. Andererseits ist das Mischen von Kategorien eine Spezialität Lequeus, präsentiert doch die ›Architecture Civile‹ gemäß den Deklarationen auf der Rückseite der Tafeln so Verschiedenes wie ‚Komposition unregelmäßiger Architekturen und französischer Details‘ oder ‚pittoreske, persische, erfundene, arabeske Architektur‘.³¹⁾

²⁷⁾ Vgl. den Abdruck der ›Architecture Civile‹ bei DUBOY, Lequeu (zit. Anm. 26), S. 109–256, hier: S. 189 (Originalpaginierung S. 48). – Zu den wenigen realisierten Projekten vgl. LEMAGNY, Visionary architects (zit. Anm. 26), S. 150.

²⁸⁾ Vgl. die Wiedergabe bei DUBOY, Lequeu (zit. Anm. 26), S. 114. – Dazu auch ODENTHAL, Imaginäre Architektur (zit. Anm. 26), S. 64.

²⁹⁾ Vgl. DUBOY, Lequeu (zit. Anm. 26), S. 24f.

³⁰⁾ Zur Einordnung Lequeus in diese Tradition vgl. ODENTHAL, Imaginäre Architektur (zit. Anm. 26), S. 63f.

³¹⁾ Vgl. die Beispiele bei ODENTHAL, Imaginäre Architektur (zit. Anm. 26), S. 74. Die heterogenen Zusammenstellungen sind von DUBOY, Lequeu (zit. Anm. 26), S. 19, mit jener berühmten, bei Borges erwähnten und im Anschluss daran von Foucault ins Vorwort zu ›Les

Während vor allem die eingeschleusten Skizzen ‚erfundener‘ Bauwerke einen Anknüpfungspunkt bieten, ist es zugleich eine entscheidende Transformation, wenn Kluge die Leuchtturm-Zeichnung in der Bildunterschrift als „Entwurf“ bezeichnet. Zwar sind in der Architektur ‚Entwürfe‘ jegliche Darstellungen, die am Anfang eines Bauvorhabens stehen, unabhängig davon, ob das Projekt zur baulichen Realisierung bestimmt bzw. geeignet ist oder nicht. Doch in beiden Fällen impliziert der Terminus, dass das entsprechende Bauwerk (noch) nirgends existiere. Diese Voraussetzung ist dagegen bei Lequeus Zeichnung im Ensemble mit den vielen Darstellungen, die in der Vergangenheit oder in fernen Gegenden zu besichtigende Gebäude wiederzugeben beanspruchen, gerade fraglich.³²⁾ So vereindeutigt Kluges Betitelung zumindest den unklaren Status der Skizze zwischen reinem Projekt und Vorbild mit Anspruch auf Abbildcharakter. Der Effekt dieser Transformation deutet auf ein strategisches Interesse einer Ästhetik der Utopie: Als „Entwurf“ stellt die Zeichnung vom Leuchtturm in der Wüste einen unerfüllten Wunsch vor, der auf Erfüllung drängt, – eine Fiktion, die buchstäblich ausmalt, was es (leider) nicht gibt, aber geben könnte, und die sich mit der Rolle einer kompensatorischen Bereicherung der Realität auf der eingezäunten Spielwiese des Irrealen nicht zufrieden gibt, sondern auf Realisierung aus ist. Das Etikett „Entwurf“ *utopisiert* Lequeus Leuchtturm in dem Sinn des Wortes, der bei ‚Utopie‘ als Kardinalbegriff von Kluges Ästhetik anvisiert ist, und macht ihn so zur poetologischen Figur des ‚Antirealismus‘, den ein postulierter dialektisch gedachter ‚Realismus‘ einschließt.³³⁾ Während die Strandräuber das ‚Realitätsprinzip‘ verkörpern, figuriert der ‚antirealistische‘ Leuchtturm-Entwurf aus vergangener Zeit als künstlerische Inszenierung des Uneingelösten, das bei Kluge wesentlich

mots et les choses« programmatisch aufgenommenen chinesischen Enzyklopädie verglichen worden, welche Tiere gruppiert in solche, die dem Kaiser gehören, einbalsamierte, gezähmte, Milchschweine, etc. (vgl. MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 7f.).

³²⁾ Die Leuchtturm-Skizze suggeriert sogar eher, es gäbe irgendwo auf der Welt ein solches Bauwerk. Dies ergibt sich aus dem Vergleich mit anderen Zeichnungen derselben Machart in der ‚Architecture Civile‘, bei denen die Bildkommentare die dargestellten Gebäude, so imaginär sie wirken, konkreten Völkern und Orten zuschreiben.

³³⁾ Zu Kluges Utopiebegriff vgl. CORINNA MIETH, *Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*, Tübingen und Basel 2003, bes. S. 231f., 234–236, 283f., 329–353. Mieth spricht von einer „postteleologischen Utopiekonzeption“ (z. B. S. 231), da es bei Kluge, anders als bei Brecht, auf Grund der Skepsis gegenüber der rationalen Ordnung und der aus ihr positiv abgeleiteten Geschichtsutopie keinen geschichtlichen Fluchtpunkt gebe, von dem aus kritisiert werde (vgl. S. 236). Während diese Skepsis die Konzeption mit derjenigen Adornos verbindet, besteht gleichzeitig eine signifikante Differenz darin, dass Kunst nach Kluge nicht wie für Adorno bloß *ex negativo* auf das verweist, was sein könnte. – Für den direkt damit zusammenhängenden Realismusbegriff vgl. besonders Kluges Rede bei der Verleihung des Fontane-Preises: *Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle*, in: THOMAS BÖHM-CHRISTL, *Alexander Kluge* (zit. Anm. 5), bes. S. 312, – sowie ALEXANDER KLUGE, *Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft*, im gleichen Band, S. 291–289, – und ebenfalls darin den Kommentar von RAINER STOLLMANN, *Alexander Kluge als Realist*, S. 245–278.

ein solches der *Geschichte* ist. Für seine Archäologie der unerfüllten Wünsche gräbt Kluge das historische Dokument der Lequeuschen Leuchtturm-Skizze nicht einfach aus, sondern richtet es utopisierend zu.³⁴⁾ Diese Utopisierung siedelt den Leuchtturm für die Wüste nicht jenseits der (historischen) ‚Realität‘ an, denn das Projekt, Geschichte immer auch als Geschichten von unerfüllten Wünschen zu erzählen, nimmt solche Imaginationen in die – als konstruiert bewusste – Wirklichkeit auf.

Der von Kluge unter die Abbildung gesetzte Text führt gerade in der utopisierenden Transformation eine Strategie fort, die auch schon Lequeus Text im Bild einsetzt: „Elle est entourée du pied jusqu'en haut d'une rampe d'escalier taillée sur la colonne même et non pas dans la colonne“, steht neben dem Leuchtturm. Schriftlich wird imaginiert, was das Bild nicht darstellt bzw. nicht darstellen kann: das Aufsteigen über die äußere Wendeltreppe und – auf einer anderen Ebene – die Besonderheit dieser Treppe im Vergleich zum nicht-realisierten Pendant im Innern des Turms. Dieser Einsatz des Textmediums kann im Klugeschen Sinn utopisch genannt werden, da er dem Bild mehr und anderes als das Abgebildete zu präsentieren unterstellt. Er ist exemplarisch für Lequeus Zeichnungen, die jeweils mit viel Schrift versehen sind. Die zentrale Funktion des Texts im oder unter dem Bild ist nicht die bloße Benennung des Dargestellten, vielmehr dessen Erweiterung. Letztere betrifft nicht nur inhaltlich-thematische Aspekte, sondern vor allem auch die spezifischen Möglichkeiten und historisch verfestigten Konventionen der verschiedenen Medien. Besonders häufig benützt Lequeu Textelemente in den Zeichnungen, um die präsentierten Baulichkeiten mit *symbolischer* Bedeutung aufzuladen. So stattet er beispielsweise die Skizze einer Bewässerungsanlage für die „Sainte Cité“ mit den Grundwerten der Französischen Revolution aus, indem er die Zufahrtsstrasse als „Chemin Republicain“ und den Turm des Stadttors als „Tour de la liberté“ anschreibt.³⁵⁾ Hier werden utopische Örtlichkeiten dadurch erzeugt, dass der Text den Bildelementen die Darstellung des bildlich nicht Darstellbaren zuschreibt, mithin die Möglichkeiten des Bildes utopisch sprengt.

Aus solchen multimedialen Verfahren der Zeichnungen – Kunstwerke in Lequeus Augen³⁶⁾ – erhellt die Attraktivität für Kluges Ästhetik, deren utopische Konzeption eine medientheoretische Dimension aufweist, indem sie ein nicht-hierarchisches Zusammenspiel der Sinne (Synästhesie) vorsieht und gegen im jeweiligen Medium etablierte Sehweisen opponiert.³⁷⁾ Die Wahl des Leuchtturmbildes, dessen Text das Dargestellte gerade nicht symbolisch auflädt, sondern andere

³⁴⁾ Diese Wirkung wird noch verstärkt durch den märchenhaften Wüsten-„Wanderer“, den Kluge ebenfalls in der Bildunterschrift über Lequeus eigene – und in der Abbildung reproduzierte – Erklärung hinausgehend erfindet. Letztere lautet lediglich: „Colonne cochlide, Phare qui sert à guider dans le desert“.

³⁵⁾ Vgl. die Abbildung bei DUBOY, Lequeu (zit. Anm. 26), S. 204.

³⁶⁾ Er versuchte sie daher – wiewohl weitgehend erfolglos – in Kunstsalons auszustellen und zu verkaufen (vgl. DUBOY, Lequeu, zit. Anm. 26, S. 15).

³⁷⁾ Zu Letzterem vgl. ΜΙΕΤΗ, Das Utopische (zit. Anm. 33), bes. S. 232 und 236.

utopischen Funktionen übernimmt (d. h. vom Besteigen des Turms und von einer nicht-gezeichneten Variante erzählt), markiert jedoch zugleich eine entscheidende Differenz. Zumal sich eine symbolisch ausgestattete Zeichnung im allernächsten Umfeld der Skizze vom Leuchtturm für das Thema des Lebens als Seereise scheinbar weit besser angeboten hätte: Es gibt dort eine Darstellung von einer Burg direkt am oder im Meer, die einem Schiff auf bewegter See ähnelt und die Lequeu an der rechten unteren Ecke mit den Worten: „Vagues, flots de la mer; un portrait du monde“ beschriftet hat (vgl. Abb. 2). Doch nicht dieses maritime Bild von existenzieller Symbolik bildet bei Kluge eine Klammer mit dem Vorspann über den Vergleich von Seereise und Leben. Die ‚unsymbolische‘ Zeichnung vom Wüsten-Leuchtturm, die stattdessen die ‚Basisgeschichten‘ abschließt, verschiebt nicht allein das Augenmerk auf das ‚Randgeschehen‘ und dehnt die Zone der Orientierungsbedürftigkeit auf

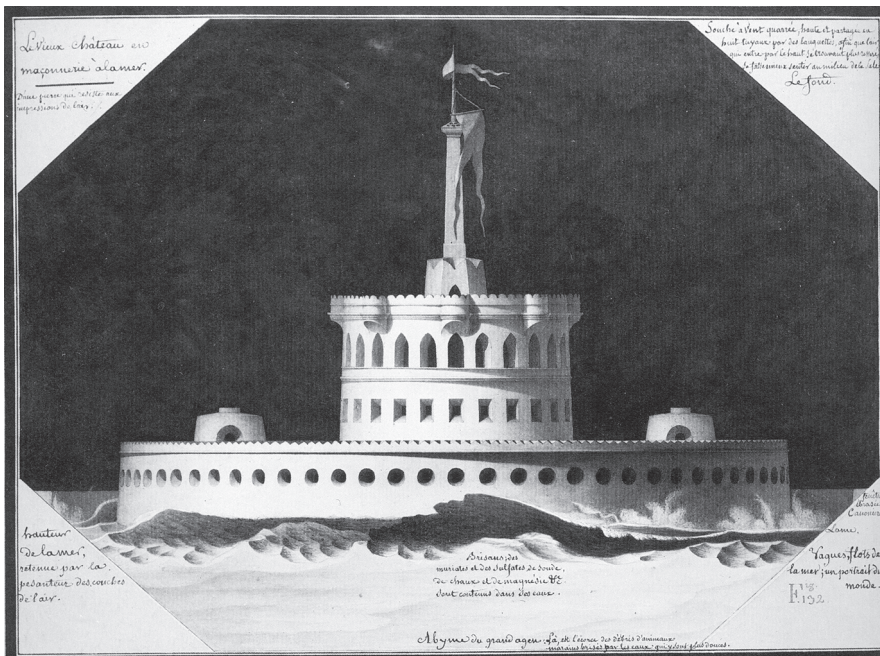


Abb. 2, in: Philippe Duboy, Jean Jacques Lequeu. *Une énigme*. Paris 1987, S. 188. Die Beschriftung Ecke rechts unten lautet: „Vagues, flots de la mer; un portrait du monde“.

das feste und trockene Land des Sandes aus; gleichzeitig holt sie die nautischen Figuren, die durch den Vergleich von „Schiffsreise“ und „Leben“ im Vorspann symbolisch aufgeladen worden sind, in die ‚buchstäbliche‘ Sphäre zurück. Darin realisiert sich paradigmatisch die Doppelbewegung von Metaphorisierung und Entmetaphorisierung als ein besonderes Kennzeichen von Kluges Schreibweise. Wie sich im folgenden Abschnitt an einem anderen Beispiel zeigen wird, leben seine Texte häufig vom Wechselspiel zwischen metaphorischer Überblendung, die

Figuren und Motive symbolisch auflädt, und nicht-metaphorischer Verwendung, die jene (wieder) ‚wörtlich‘ nimmt.³⁸⁾ Der dadurch erzeugte Meta-Reflex auf die Metaphorisierung als solche wird durch weitere Verfahren – bis hin zur expliziten Thematisierung – verstärkt.

III.

Die Metapher als „eine Art Sichtblende“

Die ‚Basisgeschichte‘ mit dem Titel ›Die Todesfahrt‹ (I, 344–346) erzählt wiederum von zwei Freunden und vom Umkommen in den Meeresfluten. Doch diesmal handelt es sich um einen Badeunfall, und die beiden Männer sind keine Strandräuber, sondern Opfer: Detlef Diels reiste seiner Frau Gabriele und den vier Kindern an einen Strand bei La Rochelle nach und schwamm zusammen mit dem Staatsanwalt Falk-Ulrich von Hoff bei Flut aufs Meer hinaus. Die beiden wurden von einer Unterwasserströmung erfasst und immer weiter von der Küste weg gerissen. Während der Staatsanwalt, den die Rettungsschwimmer zuerst beatmeten, wiederbelebt werden konnte, kam die Hilfe für Detlef zu spät. Auf die Erzählung dieser unglücklichen Begebenheit folgt ein ausführliches Gespräch zwischen den Ehefrauen darüber, dass auf Grund der Reihenfolge des Beatmens die eine ihren Mann so zufällig verloren wie die andere den ihrigen behalten hat.

Es ist aber vor allem auch eine Geschichte von verschiedenen Rede- und Schreibweisen, von Formulierungsfragen, Verständigungsproblemen und (dem Sprechen über) Unsagbarkeiten. Zahlreiche metasprachliche Äußerungen in der Figurenrede und mehrfacher – teils impliziter, teils expliziter – Registerwechsel vom der Boulevard-Schreibe bis zum Bericht des Staatsanwaltes präsentieren das Unglück als Sprach- und Erzählproblem, und zwar vornehmlich für diejenigen, die Glück gehabt haben und zufällig davongekommen sind. Das ist nicht allein die Staatsanwalts-Gattin, sondern auch der Erzähler selbst – letzterer freilich keineswegs zufällig, vielmehr konstitutiv-notwendig, sofern er sich als Berichterstatter, als ‚Zuschauer‘ des Unglücks gibt. So wie das Unglück, das aus purem Zufall den einen bzw. die eine und nicht den anderen bzw. die andere getroffen hat, für die Hinterbliebenen mit ihrer auf Kausalnexus und Verschuldungszusammenhängen basierenden Sprache ein Fassbarkeitsproblem darstellt, so muss diese Geschichte große narrativen Schwierigkeiten bereiten für einen (konventionellen) Erzähler, der auf ‚poetische Gerechtigkeit‘ aus ist und den Tod einer Figur als Konsequenz sich entwickelnder Geschehnisse vorstellt. Diese Erzählproblematik, die von Kluges Geschichte gerade als poetisches Hauptkapital genutzt wird, bringt der kalkuliert irreführende Titel auf eine Kurzformel: Da es im erklärten Sinn keinen zwingenden

³⁸⁾ Im Sinne interaktionstheoretischer Ansätze sind ‚wörtliche‘ bzw. ‚metaphorische‘ Bedeutung nicht absolut zu verstehen, sondern als von der Metapher als Überblendungskomplex je aktuell aufeinander bezogene Sphären. Vgl. die in Haverkamps *Metaphorologie-Anthologie* versammelten Texte: *Theorie der Metapher*, hrsg. von ANSELM HAVERKAMP, Darmstadt, 2. Aufl. 1996, bes. die Beiträge von IVOR A. RICHARDS, S. 31–52, und MAX BLACK, S. 55–79.

Grund für Detlefs Tod gibt, würde eine erwartbare Betitelung wie ›Das Todesbad‹ eine kausale Ableitung bloß vortäuschen, und man kann genauso gut die Autofahrt zum Unglücksort als ›Todesursache‹ deklarieren.

Angesichts der narrativen Herausforderung eines zufälligen Todes bevorzugt es Kluges Erzähler, sich hinter Figurenrede zu verstecken. Dies geschieht jedoch so demonstrativ, dass er nicht dahinter verschwindet, sondern im Gegenteil die Formulierungen, meist durch Anführungszeichen markiert, distanzierend ausstellt. Diese Strategie betrifft nun auch die Schiffsreise-Metaphorik. Von Detlefs Fahrt zum „Strand südlich von La Rochelle“ wird berichtet:

Noch 100 km vor diesem ‚Hafen seines Glücks‘, seine Frau Gabriele und vier Kinder waren vorausgefahren, hatte er mit sich gehadert, ob er dort zu einer Zeit ankäme, zu der er sich noch ‚in die Fluten stürzen könnte‘. Ich habe eine ‚richtiggehende Sehnsucht‘ nach dem Meer, sagte er bei der Ankunft. (I, 344)

Nicht allein wird der apostrophierte Ausdruck „Hafen seines Glücks“ durch den dramatischen Verlauf³⁹⁾ der Geschichte ironisch gewendet. Die dem Protagonisten in den Mund gelegte Metapher vom Ferienstrand als Hafen des Glücks erscheint außerdem *als solche* unglücklich. Durch den direkten Schwenker zu „seiner Frau Gabriele“ kokettiert der Text mit der konventionalisierten Metapher des Eehafens, wobei im geschilderten Fall zweifelhaft wäre, ob es sich um einen Hafen des Glücks handelte.⁴⁰⁾ Indes bewirkt dieses Antäuschungsmanöver vor allem, dass die Ebenen der stattdessen vorgenommenen metaphorischen Überblendung umso schiefer hervortreten: Wer einen schönen *Strand* metaphorisch als *Hafen* des Glücks bezeichnet, erzeugt nicht zwei verschiedene Sphären, zwischen denen das überblendende Spiel stattfände. Da „Strand“ und „Hafen“ dem gleichen semantischen Feld angehören, aber auch nicht in ein metonymisches Verhältnis gesetzt werden, entsteht insofern eine schiefe Metapher, als sich die Ebenen schneiden bzw. reiben. Ein zentraler Effekt dieses Verfahrens ist eine tendenzielle ‚Entmetaphorisierung‘ des metaphorischen „Hafens“, an den der „Strand“ als konkreter Ort des erzählten Geschehens derart nahe gerückt ist. Dieses Spiel mit der Metaphorik, das zudem eine spezifische Art von Sprachkomik erzielt, ist exemplarisch für Kluges Erzählungen. So sind die Journalisten in ›Eine Art Strandraub‹ einerseits Strandräuber in einem metaphorischen Sinn, indem sie nicht auf vom Meer angeschwemmte Güter des verunglückten Schiffes, sondern auf „Stories“ lauern; andererseits betreiben sie ihr strandräuberisches Geschäft jedoch im Realfall eines ganz unmetaphorischen Schiffbruchs.⁴¹⁾

³⁹⁾ Diese Dramatik deutet sich hier in der inadäquat wirkenden tragischen Stillage von Detlefs „Hadern“ bei der Frage des „Sich-in-die-Fluten-Stürzens“ bereits an.

⁴⁰⁾ Der Verlust des Ehemanns bedeutet Gabriele vor allem Verlust ihrer gesellschaftlichen Stellung: „Sie war an das lebhafteste, spannende Leben seiner Gesellschaftsschicht angeschlossen. Das fiel nun weg“ (I, 346).

⁴¹⁾ Um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, das besonders signifikant ist, weil das Spiel das implizit-poetologische Thema des Bezeichnens und Verweisens betrifft: In der ‚Basisgeschichte‘ ›Hinweise eines Leiters des Kassenwesens in Stuttgart‹ (I, 335–340) mit dem Untertitel

Dass sich der Erzähler in ›Die Todesfahrt‹ von der doppelt sabotierten Metapher distanziert, deren Glücksverheißung so unstimmig ist, wie sie schief zu den rhetorischen Regeln steht, erscheint konsequent. Er verzichtet durchweg auf Metaphorik, Allegorisierung und verwandte Verfahren. Damit versagt er sich eine – neben dem kausal-deterministischen Nexus – weitere Strategie, Detlefs zufälligem Tod einen Sinn zu geben. Er enthält sich der Mittel, die selbst noch den puren Zufall etwa mit einem prägnanten Bild oder einer allgemeinen Bedeutungsebene zu überblenden und dergestalt zu fassen vermöchten, wie es Gattin Gabrieles Subsummierung des tragischen (Zu-)Falles unter eine Art Lebensregel vorbildlich versucht: Den Umstand, dass die Retter den zuletzt aus dem Wasser Gezogenen zuerst beatmeten, führt sie auf ein allgemeinmenschliches Verhalten zurück: „Es ist immer das Neue, das vorgezogen wird“ (I, 345). Der Erzähler folgt ihrer Version einer ‚Geschichte mit Obersatz‘ nicht und bietet keine Fabel mit allgemeiner Moral.

Genauso liefert er selber keine Bilder wie Detlefs „Hafen seines Glücks“, der dem Protagonisten als nautische Daseinsmetapher im Blumenberg’schen Sinn dient und dabei reichlich pathetisch ist, weil der Griff zur konventionell-feierlichen, auf existenzielle Gesamtschau angelegten metaphorischen Wendung im profanen Moment der Vorfreude auf der Autofahrt in den Ferienort überspannt wirkt. Während aus Blumenbergs Sicht Metaphorik generell als „Spezialfall von Unbegrifflichkeit“ – nicht als „Behelf“ oder Vorstufe der Begriffsbildung – auf „authentische“ Weise die „Erfassung von Zusammenhängen“ leisten kann,⁴²⁾ lässt Kluges Geschichte den metaphorischen Prozess in diesem Fall demonstrativ scheitern. Eine sinnstiftende Leistung wird von dem schief gebauten, klischierenden und Zukunft antizipierenden Bildvehikel nicht erbracht. Dieses Scheitern etabliert jedoch alternativ auch keine Begrifflichkeit, die im Gegensatz zur Metaphorik der Aufgabe einer „Erfassung von Zusammenhängen“ gewachsen wäre. Verglichen mit den Überlegungen von Blumenberg, der den prioritären Wahrheitsanspruch von (vermeintlich rein) begrifflichem gegenüber metaphorischem Reden dadurch in Zweifel zieht, dass er die genuine Erfassungsleistung der metaphorischen Redeweise würdigt, radikalisiert der literarische Text die Problematisierung: Nicht nur begriffliche, sondern auch metaphorische Fassbarkeit erscheint zweifelhaft – und dies nicht bloß deshalb, weil sich ein Detlef bei der Metaphernproduktion ungeschickt anstellt, sondern in erster Linie *notwendigerweise*, da in einer mit Kontingenz durchsetzten Welt bzw. einer vom Zufall eines Todesfalls handelnden Geschichte kein Verlass ist auf „Zusammenhänge“. Keiner – außer Gott bzw. ein allwissender Erzähler, der bei Kluge abwesend bleibt – kann wissen, dass, warum und wozu sich der sichere Hafen des Glücks von La Rochelle als gefährlich-offenes Meer des Unglücks entpuppen

›Was ist Geld?‹ erklärt der Leiter der Reichsbank-Hauptstelle Stuttgart dem Offizier der französischen Besatzungsmacht im Jahr 1945, Geld sei „ein Anrechts-Schein auf ein Gesamtprodukt“ und habe „einen Zeiger, der nach außen zeigt“, worauf der Offizier einen „neuen Schein (noch unter der Reichsregierung gedruckt)“ besieht und versichert, er „sehe keinen Zeiger“ (I, 338).

⁴²⁾ BLUMENBERG, Schiffbruch (zit. Anm. 6), S. 87.

muss. Im literarischen Medium als traditioneller Domäne der Metapher wirkt das Scheitern der metaphorischen Erfassung zusätzlich verschärft.

Kluges Erzählungen inszenieren freilich keine pauschale Metaphern-Skepsis und lassen die metaphorische Fassungskraft von Fall zu Fall unterschiedlich erscheinen. Dies ergibt sich aus der erzählerischen Hingabe an die je einzelne, konkrete und eigenartige Geschichte, mithin aus einer spezifisch literarischen Schreibweise, die sich eine *Theorie* der Metapher dagegen nicht leisten kann, sofern sie einen universellen Anspruch hat. Vor allem aber wirkt sich das ‚gestörte‘ Vertrauen in Metaphern, kohärenten Sinn und Zusammenhang zu stiften, keineswegs ikonoklastisch aus. Vielmehr reizt Kluge oftmals gerade die ausgestellte Kluft zwischen den Sphären der Metaphorik erzählerisch aus, wie es etwa im letzten hier näher zu betrachtenden Text geschieht.

Die so kurze wie komplexe Erzählung ›Abergläubisch‹, eine weitere ‚Basisgeschichte‘, kombiniert eine breit ausgeführte, beinahe zur Allegorie ausgebaute maritime Metaphorik mit einer expliziten Reflexion über Metaphern, die als Motto über der Geschichte steht (I, 365f.). Die Erzählung beginnt mit einem Vergleich von Mensch und Meer:

Die Gefühle von Füllgrabe zeigen, verglichen mit den Wassermassen, die auf eine Küste andrängen, an gewissen Tagen eine Oberströmung, die erhebliche Wassermengen in Ufernähe trägt und dadurch an ihrer Seite eine Unterströmung, den sog. Trecker, erzeugt, der etwa gleich große Wassermengen mit erheblicher Gewalt von der Küste wegführt. (I, 365)

Der Vergleich, der einen fließenden Übergang zur Metapher vollzieht,⁴³⁾ zeichnet das dialektische Bild einer in sich gegenläufigen Bewegung, bei der die eine Richtungskomponente die Gegenbewegung hervorruft.⁴⁴⁾ Dann wird unter erneutem Einsatz der topischen Entgegensetzung ‚festes Land‘/‚offenes Meer‘ und zugleich in Anspielung auf die psychoanalytische Opposition ‚bewusst‘/‚unbewusst‘ bzw. – in psychologisierenden Jargons – ‚unterbewusst‘ die „Oberströmung“ mit Füllgrabes „zielgerichteter Berufstätigkeit“ als Werkzeugmaschinenbauer, mit „Gedanken“ und „Vorsicht“ assoziiert, die „Unterströmung“ dagegen mit „Freizeit“, mit einem intensiven Tun, das man ausführt, „ohne sich etwas dabei zu denken“, mit Selbstvergessenheit und Kontrollverlust des Subjekts, das sich „dieser Bewegung des inneren Wegziehens“ anvertraut (ebenda). Die Überblendung mit der

⁴³⁾ Die Formel „verglichen mit“ betont zunächst – ähnlich wie in der Vorbemerkung zu den ›Basisgeschichten‹ – den Abstand der beiden Sphären, doch dann erhalten Füllgrabes „Gefühle“ eine „Ober-“ sowie eine „Unterströmung“, und spätestens wenn wenige Sätze darauf von der „selbstvergessenen Gefühlsströmung“ gesprochen wird, ist die metaphorische Überblendung komplett (I, 365).

⁴⁴⁾ Der von Kluge (und Negt) selbst verwendete Dialektik-Begriff deckt sich mit dieser Figur weitgehend; allerdings wird hier, anders als etwa bei der theoretischen Analyse in ›Öffentlichkeit und Erfahrung‹, worin die Autoren die „Dialektik von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit“ analysieren, nicht die *Wechselbeziehung* akzentuiert (vgl. ALEXANDER KLUGE und OSKAR NEG, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt/M. 1972, v. a. S. 7–16, 106, 153, 157f., Zitat S. 7).

doppelten Wasserbewegung fasst eine ambivalente Gefühlslage, die begrifflichen Konzeptionen nicht leicht zugänglich ist, ins Bild und integriert die gegenläufigen Momente in den Zusammenhang einer dialektischen Dynamik. Sie leistet eine spezifisch bildliche Konzeptualisierung, bei der – im Sinne einer Interaktionstheorie der Metapher – auch die rückwirkenden Effekte für den Blick auf die Meeresströmung zu berücksichtigen wären. Die Überblendung erzeugt allerdings mehrere Inkongruenzen, ja, Widersprüchlichkeiten: Erstens erscheinen Ober- und Unterströmung in ihrem Bedingungsverhältnis einerseits notwendig *gleichzeitig*, während sie andererseits durch die separate Zuteilung zur Arbeitszeit bzw. Freizeit *nacheinander* aufgereiht werden. Es geht zweitens ausdrücklich um *Gefühle* mit einer gegenläufigen Strömung; zugleich aber wird die Ober- im Gegensatz zur Unterströmung mit *Gedanken* verknüpft. Drittens betrachtet Füllgrabe die „selbstvergessene[] Gefühlsströmung“ des „inneren Wegziehens“, die der zielgerichteten beruflichen Tätigkeit diametral gegenüber steht und derer er sich jeweils nur daraus aufschreckend nachträglich bewusst wird, als „Technik“ zur Erlangung „emotionale[r] Erfolge“, womit er sie wiederum den zielorientierten Handlungen zurechnet (ebenda). Diese ausgeklügelten Unstimmigkeiten exponieren nicht allein die Kluft zwischen den metaphorisch überblendeten Sphären; sie unterminieren auch grundlegende Denk- und Darstellungsgewohnheiten, die auf einander ausschließenden Kategorien beruhen. Und die Inkongruenz setzt sich im Verhältnis der Metapher zur Erzählung insgesamt fort:

Indem die prominent am Anfang plazierte Metaphorik eine komplizierte emotionale Situation in bildlicher Fassung präsentiert, ohne Widersprüche zu glätten, erscheint sie prädestiniert, auch nachhaltig Zusammenhang zu stiften für die Geschichte. Sie weckt die Erwartung, die anschließend erzählte Begebenheit spiele an einem solchen „gewissen Tag“ mit dialektischen Strömungsverhältnissen und handle von einem Anwendungsfall der Füllgrabe'schen Erfolgstechnik in Gefühls-sachen. Das Bild der gegenläufigen Meeres-/Gefühlsströmungen böte dann auf nicht-diskursive Weise hermeneutische Hilfestellung und würde etwa ein seltsam widersprüchliches Verhalten Füllgrabes in einem bestimmten Fall mit Rekurs auf jene Disposition ‚erklären‘.

Doch diese Dienstleistung verweigert die Metaphorik. Nach den Ausführungen zur doppelten Strömung scheint eine ganz andere Geschichte zu beginnen, deren Protagonist mehr zufällig auch Füllgrabe heißt und außerdem alsbald von seiner Schwester verdrängt wird: Als Füllgrabe eines Tages das kleine Kind seiner Schwester hüten musste, jedoch gleichzeitig sein Auto reparieren wollte, setzte er das Kind auf dem Fahrzeugdach ab und vergaß es dort bei der Probefahrt nach der Reparatur; das Kind fiel in einer Kurve vom Dach, „war aber nicht nennenswert beschädigt“ (ebenda). Der Rest der Erzählung kreist um die Frage, wie von dieser Begebenheit erzählt werden kann bzw. soll: Füllgrabe hatte vor Schreck der Schwester schon alles berichtet, „ehe er noch auf den Einfall kam“, er hätte den Vorfall „besser beschönigt“ (ebenda). Die Schwester, als Lokalreporterin offenbar ähnlich strandräuberisch interessiert wie Till und Gert aus der Geschichte vom Schiffsunglück, nahm eine

„journalistische Auswertung“ der „Story“ vor und machte eine Zeitungsmeldung daraus (I, 366). In ihrem Glauben an den „Merkzettelcharakter von Nachrichten“ und für eine „aufrüttelnde Wirkung“ bei den Lesern änderte sie allerdings den Ausgang der Story: „Ein Kind wird auf dem Dach eines Kraftfahrzeugs vergessen, fällt bei Anfahren zu Boden und bricht sich das Genick“ (ebenda). Der Dienstrektor wollte hinwiederum die Meldung so nicht drucken und schrieb das Ende seinerseits zu „*beinahe* wäre das Kind umgekommen“ um, weil die Leser „doch nicht einfach weiter frühstücken“ könnten, „wenn das Kind tot ist“ (ebenda).

Die Erzählung mit der ‚Kohärenz eines Papiertigers‘⁴⁵⁾ deren Titel sich auf den ‚Aberglauben an den – aufklärerisch zu nutzenden – „Merkzettelcharakter“ von Geschichten beziehen mag, gipfelt im Satzsatz mit Merkzettelcharakter im Stil eines Epimythions: „Im Kern bestehen alle Fahrlässigkeiten aus Vorsichten“ (ebenda). Der Erzähler scheint hier die allgemeine Regel zu Füllgraves besonderem Fall von Fahrlässigkeit zu liefern, führt diese Praxis aber zugleich ad absurdum, d. h. in die Aporie: Wenn es stimmt, dass alle Fahrlässigkeiten im Kern aus Vorsichten bestehen, kann eine Gemahnung der Leser zur Vorsicht vor dieser Tatsache höchstens Fahrlässigkeit bewirken.

Alle Fäden, welche die Strömungsmetapher mit der Unfall-Geschichte kohärent verknüpfen würden, werden lediglich angesponnen und reißen sogleich wieder ab. Um nur das Beispiel zu geben, das die größte Hoffnung auf Zusammenhang weckt: Füllgrave begeht seine Fahrlässigkeit „an einem Samstagvormittag“ (I, 365), demnach in der „Freizeit“, wenn er sich besonders gerne dem inneren „Trecker“, mithin einer Tätigkeit, bei der er sich nichts denkt, zu überlassen pflegt. Doch an diesem Samstag hat er nicht wirklich frei, sondern ist zum Kinderhüten verpflichtet; er übt zudem in der Reparatur des Autos eine äußerst zielgerichtete Tätigkeit aus; auch seine Parallelhandlung, das Kind aufs Dach zu legen, kommt als ‚Trecker-Verhalten‘ nicht in Frage, da er sich immerhin einiges dabei denkt: Weil er sich nicht bücken will, legt er das Kind aufs Dach, und er legt es in die Mitte der Fläche, „damit es, wenn es krabbelte, nicht herunterfiel“ (ebenda).

Der entscheidende Effekt dieses weitgehend dissoziativen Verhältnisses ist eine poetische Autonomie des Eingangsbildes: Die breit ausgeführte Metaphorik, die eine komplizierte Gefühlslage und eine spezielle Meeresströmung überblendet, dient nicht einfach der Veranschaulichung oder bildhaften Erklärung der erzählten Geschehnisse, sondern gewinnt – von solchen Aufgaben befreit – Selbstzweck und Eigendynamik als eine Art autonome Geschichte in der Geschichte. So stellt Kluges literarische Metaphorologie auch die fundamentalen Divergenzen des metaphorischen Verfahrens nicht aus, um dieses zu diskreditieren, sondern vielmehr, um es von instrumentellen Funktionen zu emanzipieren.

Signifikanterweise ist das Motto der Erzählung ‚Abergläubisch‘ eine Reflexion über die Funktion von Metaphern:

⁴⁵⁾ Den Ausdruck verwendet STADLER, Kohärenz (zit. Anm. 5) für den Text ‚Eingemachte Elefantenvünsche‘ in ‚Unheimlichkeit der Zeit‘ (II, 160–163).

„So etwas wie die Metaphernschwemme in der elisabethanischen Zeit, wo man die Metapher als eine Art Sichtblende gegen sehr schnelle Veränderung der Realität aufbaut ...“ Heiner Müller (I, 365)

Mit dem Halbsatz nimmt Kluge die im Vorspann der ›Basisgeschichten‹ gelegte intertextuelle Spur zu Heiner Müller wieder auf. Dort hat er – freilich ohne Angabe von Texten – für den Vergleich von Leben und Schiffsreise auf den Autor verwiesen, bei dem nautische Figuren sowohl in den literarischen Werken⁴⁶⁾ wie auch in theoretischen bzw. essayistischen Arbeiten⁴⁷⁾ mehrfach vorkommen – mit starkem Akzent auf dem *Schiffbruch*. Hier bringt er nun eine selbstreflexive Schleife zum metaphorischen Verfahren der Erzählung an, indem er eine als Zitat (ohne Stellennachweis) gekennzeichnete Formulierung über den Text setzt. Die Formulierung findet sich in diesem Wortlaut bei Müller nirgends, während sinngemäße Äußerungen zur Thematik der Metaphern in der elisabethanischen Literatur an mehreren Stellen auftauchen und der zentrale Begriff „Sichtblende“ dabei mindestens einmal fällt.⁴⁸⁾ Umso sprechender ist die konkrete Form des fragmentarischen Zitats, das

⁴⁶⁾ Vgl. bes. das Stück ›Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution‹, in: HEINER MÜLLER, Werke, hrsg. von FRANK HÖRNIGK, Frankfurt/M. 1998ff., Bd. V, S. 11–42. Wenn darin der desillusionierte Republikaner Antoine das postrevolutionäre Frankreich in Anknüpfung an zwei traditionelle Bild-Stränge als weibliche Gestalt mit „ausgelaugten“ Brüsten, einer „Wüste“ zwischen „den Schenkeln“ und zugleich als „totes Schiff in der Brandung des neuen Jahrhunderts“ vorstellt (S. 15), entsteht ein ähnliches – wenn auch weit düstereres – figuratives Konglomerat wie zwischen Schiffsreise, Wüste und Französischer Revolution in Kluges Vorspann. Auf diese Stelle von ›Der Auftrag‹ spielt denn Kluge in einem seiner (nachträglich gedruckten) TV-Gespräche mit Müller an (vgl. ALEXANDER KLUGE, „Ich bin ein Landvermesser“. Gespräche mit Heiner Müller, neue Folge, Hamburg 1996, S. 59).

⁴⁷⁾ Vgl. etwa die anspielungsreichen Überlegungen unter dem Titel ›Transit Europa‹, zuerst erschienen in: Théâtre en europe 1 (1984), S. 3, erneut in: HEINER MÜLLER, Werke (zit. Anm. 46), Bd. VIII, S. 271f. Der 1984 entstandene Text ist eine Art literarisierte Zeitdiagnose, wonach „in Europa [...] das Gespenst des Kommunismus abgelöst“ werde „vom Gespenst des overkill“, das Theater „eine der letzten Wohnungen der Utopie“ sei und „der Donner des Schiffbruchs“ im Licht „von Prosperos einseitiger Abrüstung“ nachhalle (S. 271).

⁴⁸⁾ In ›Fatzer ± Keuner, einem Vortrag im Rahmen des 5. Internationalen Brecht-Kongresses an der University of Maryland im März 1979, erklärt Müller die „Gewalt“ der Metapher in der elisabethanischen Literatur im Anschluss an Gertrude Stein mit dem beschleunigten „Tempo des Bedeutungswandels in der Sprache“, der „das Barometer des Erfahrungsdrucks in der Morgenröte des Kapitalismus“ sei: „Das Tempo des Bedeutungswandels konstituiert das Primat der Metapher, die als Sichtblende gegen das Bombardement der Bilder [d. h. der Wahrnehmungsbilder bei der Erfahrung des beginnenden Kapitalismus – C. W.] dient“ (HEINER MÜLLER, Werke (zit. Anm. 46), Bd. VIII, S. 223–231, alle Zitate hier: S. 224). – Vgl. auch den neueren Essay ›Beschreibung einer Lektüre‹ (1993), worin vom „gotisch elisabethanischen Manierismus Faulkners“ bzw. dem „Delirium seiner Metaphern“ die Rede ist und ebenfalls auf Stein verwiesen wird (HEINER MÜLLER, Werke, zit. Anm. 46, Bd. VIII, S. 426–433, Zitate hier: S. 429). Gegen Ende spricht Müller nochmals vom Tempo der Wahrnehmungsbilder: „Die zunehmende Beschleunigung der Wahrnehmung führt zum Realitätsverlust“, und attestiert Faulkner, einen „Raum unterhalb der Zeit, immun gegen Fortschritt und Verfall“ geschaffen zu haben, bevor er dessen „kühnste Metapher“ (ein „Bild vom Schweineschlachten“) lobt (ebenda, S. 432). – Kluge und Müller haben die Thematik auch im Gespräch gestreift: Die Bemerkung Müllers, man müsse künstlerische „Räume schaffen

laut Kluge⁴⁹) aus einem seiner nicht publizierten Gespräche mit Müller stammt. Die mitten im Satz abgebrochene Äußerung suggeriert, aus dem Zusammenhang eines Vergleichs gerissen worden zu sein, und ist besonders darauf angelegt, in diesem Kontext neue Zusammenhänge zu knüpfen: Ihr Einsatz mit „So etwas wie“ bewirkt nicht nur, dass die Aussage über das historisch spezifische Phänomen der elisabethanischen „Metaphernschwemme“ eine generalisierende Stoßrichtung erhält und zu einer Behauptung über die Funktion von Metaphern im Allgemeinen wird, sondern eröffnet auch die Bezugsmöglichkeit auf die folgende Geschichte. Außerdem setzt die metaphorischem Sprechen nahe verwandte Vergleichsformel die Thematik performativ um – so wie die beiden Meta-Metaphern „Metaphernschwemme“ und „Sichtblende“ augenfällig demonstrieren, dass das Reden über Metaphern letztlich nicht ohne Metaphern auskommt, so wie auch der Begriff ‚Metapher‘ selber nicht zufällig eine (absolute) Metapher ist.

Die metaphorologische Metapher der Sichtblende setzt in ihrer Ambivalenz die besprochenen zentralen Aspekte von Kluges literarischer Metaphorologie ins Bild und erweitert sie zugleich. Sie betont zunächst die Inkongruenz beim metaphorischen Etwas-als-etwas-Sehen. Eine Sichtblende, beispielsweise eine Jalousie, verhindert als Schutz gegen unerwünschte Einblicke von außen gleichzeitig den (freien) Durchblick nach draußen. Auch sofern sie nicht blickdicht ist und eher als WahrnehmungsfILTER⁵⁰) denn als -barriere fungiert, trennt sie die Sphären diesseits/jenseits und transformiert die Bilder von draußen (bzw. von drinnen). Die Trennung bewirkt eine tendenzielle Autonomie der Bereiche, und etabliert eine Eigenwelt des Innenraums, ohne diesen von der Außenwelt hermetisch abzukapseln. Der Inkongruenz der eindringenden Bilder mit dem Draußen verdankt sich gleichzeitig, dass die Sichtblende gegen Überforderungen des wahrnehmenden Subjekts durch die offenbar ‚absolutistisch veranlagte Wirklichkeit‘⁵¹) schützen kann, die in ihrer disparaten Totalität nicht auffassbar ist. In dieser Weise lässt sich die Metapher etwa gegen die Zumutungen einer „sehr schnellen Veränderung der Realität“

und besetzen“ gegen die heutige „Beschleunigung“, weil es momentan „nur noch Zeit oder Geschwindigkeit oder Verlauf von Zeit gibt, aber keinen Raum mehr“, formuliert Kluge um: „Die Beschleunigung der Zeit ist also so hoch, daß Metaphern nichts mehr aufhalten können“ (ALEXANDER KLUGE und HEINER MÜLLER, „Ich schulde der Welt einen Toten“. Gespräche, Hamburg 1995, S. 80).

⁴⁹) Gemäß mündlicher Auskunft auf Anfrage über die kommunikativ gehaltene Homepage des Autors, bei dem ich mich hiermit herzlich bedanken möchte. (Bei lebenden Autoren mag man der Versuchung erliegen, solche Auskünfte zu erfragen.)

⁵⁰) Der Filter ist seinerseits eine in der Metapherntheorie beliebte metaphorologische Metapher. Vgl. z. B. MAX BLACK, Die Metapher [1954], in: ANSELM HAVERKAMP, Theorie der Metapher (zit. Anm. 38), S. 55–79, hier: S. 70.

⁵¹) Dieser Ausdruck in Anlehnung an den ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘, an dessen ‚Abbau‘ Blumenberg zu Folge bekanntlich insbesondere der Mythos arbeitet (vgl. HANS BLUMENBERG, Arbeit am Mythos [1976], Frankfurt/M. 1996, bes. das 1. Kapitel S. 9–39). Hinsichtlich der funktionalen Bestimmung als Strategie einer spezifischen, nicht-begrifflichen Strukturierung von Weltsicht ist Blumenbergs Blick auf den Mythos mit demjenigen auf die Metapher vergleichbar.

aufbauen. Der Effekt der Metapher, auf dem die Inkongruenz beruht, besteht vornehmlich im transformierenden Ausblenden. Das ist bei Kluge ihr Nachteil – aus dem etwa jene unglückliche Geschichte vom „Hafen des Glücks“ erzählerisch Kapital schlägt –, aber auch ihr Nutzen, brauchen wir doch Sichtblenden, um nicht in Desorientierung unterzugehen, und dies beim Leben wie beim Lesen. Gemäß Anleitung im Vorwort zur ›Chronik der Gefühle‹ heißt „subjektive Orientierung“ in den und durch die zwei umfangreichen Bände voller Geschichten, die „navigieren“ helfen sollen, gerade auch Ausblenden: „Niemand wird so viele Seiten auf einen Schlag lesen“; es genüge, wenn der Leser, „wie bei einem Kalender oder eben einer CHRONIK, nachprüft, was ihn betrifft“ (I, 7). Diese Orientierung „ist die zugrundeliegende Strömung“ beim Navigieren, „die sich durch Zeitablauf allein nicht ändert und die wahre Chronik bildet“ (ebenda). Das rezeptionsästhetische Programm, gesättigt mit nautischer Metaphorik, erhellt zugleich die poetisch-poetologische Zentralstellung der Metapher bei Kluge.