

Konstantin Kaiser, 2009

Die Produktion des Gliederfüßlers durch den Blick auf ihn Die Perspektiven Ernst Jüngers und Andreas Gurskys

"Perspektive" hat in der literarischen Diskussion wohl eine andere Bedeutung als in der Diskussion um Massaccios "Zinsgroschen". Die bildenden Künstler dürften schon ein Jahrhundert und mehr über die Probleme der Perspektive nachgedacht haben, ehe dem Begriff in der Literatur eine über die barocke Bühnenbildnerie hinaus gehende Verbindlichkeit beigemessen wurde. Doch haben wir auch in der früheren epischen Literatur mit der Malerei vor der Renaissance vergleichbare Phänomene der Frontalität und der Nicht-Überschneidung. Die Figuren erscheinen in der mittelalterlichen Epik vielfach nebeneinander aufgereiht, in ihrer Bedeutung unterschieden durch das Textquantum, das ihnen zugeordnet ist. Sie stellen sich gewissermaßen mit dem Gesicht zum Leser, öffnen den Mund zur wohlgesetzten Rede, die mit den Worten anheben könnte:

"Ich komme Euch zu sagen, daß ich der Siegfried bin, welcher im Drachenblut gebadet und welchem der pflichtbewußte Hagen von Thronje an jener Stelle den Speer in den Leib rammen wird, wo ihn ein Lindenblatt verletzlich bleiben ließ."

Was ihnen geschieht, was sie miteinander tun und einander antun, resultiert nicht aus der Aktualität ihres Handelns und Nichthandelns, obwohl es sich im Diesseits ihrer verletzlichen Körperlichkeit vollzieht. Es ist die vorsokratische Ananke des Anaximander, die über sie waltet, ob sie nun Heilige sind oder Heiden, es ist der Weltzusammenhang als ein ewiges Schuldigwerden des einen an dem anderen und vice versa, der sich der Genealogie, des Zufalls, der Leidenschaften, der Naturmächte und sogar des göttlichen Eingriffs gleichermaßen bedient, um seine Helden auf der vorgegebenen Bahn voranzustoßen. Das Geschehen in der Szenerie des Epos selbst ist ein sich ewig wiederholendes Gedenken.¹

Die Einstimmigkeit der musikalischen Notationen jener Zeit entspricht ganz diesem Konzept diesseitiger Metaphysik, die der jenseitigen Dialektik der Ananke ausgesetzt ist, und die Polyphonie eines Monteverdi ist dann zugleich musikalisches Mittel und Ausdruck einer Dramatisierung des Daseins aus der Dynamik widerstreitender Bestrebungen. Die heutigen Literaturwissenschaftler exemplifizieren die kunstvolle Verschränkung verschiedener Erzählperspektiven gerne mit Thornton Wilders "Die Brücke von San Luis Rey", auf der ein Bündel Menschen den Tod findet, Menschen, die ansonsten untereinander

ohne Verbindung waren, jedenfalls nicht in einer Verbindung, die sie durch die eigene Tat bewirkten. In den Dramen Shakespeares ließen sich in der kämpferischen Konkurrenz verschiedener selbstbehauptender Erzählungen bessere Beispiele der Perspektivierung in der Literatur finden, eine Perspektivierung, die ihren Grund eben in einer Dramatisierung des Daseins und einer Aktualisierung des Handelns hat, in der lebendigen Wechselwirkung der Protagonisten und nicht in ihrer gemeinsamen Auslöschung, die keine Gemeinsamkeit außer dem trübsinnigen Existential eines ins Dasein Geworfenseins schafft. Daß gerade der Unglücksfall auf der Brücke des Heiligen König Ludwig den Zeitgenossen als ein gelungenes Beispiel vorkommt, läßt vermuten, die Perspektivierung in der Literatur habe in unserer Zeit zwar einen hohen Grad der Kunstfertigkeit erreicht, zugleich jedoch den Zusammenhang mit ihren historischen Wurzeln verloren. Da hilft auch die pantragistische Interpretation Shakespeares nicht, also die Rückprojektion des eingetretenen Zustandes auf die früheren Verhältnisse. Diese murren in den neuen Kostümen vernehmlich über die Indienstnahme zur Rechtfertigung des Bestehenden.

Das Problem der Perspektive in der Literatur beschränkt sich allerdings nicht auf die Verschränkung von Erzählperspektiven bzw. auf die Einführung einer Erzählperspektive in Form eines Ich-Erzählers, der selbst am Geschehen Anteil nimmt und an die Stelle des allwissenden auktorialen Erzählers tritt. Es geht einfach auch darum, wie jemand und von wem etwas erfährt, ob er das gesehen, gespürt, gehört, erlebt haben kann, also um die Plausibilität, die Glaubhaftigkeit des in der Erzählung Vorgebrachten, die Einhaltung des mit der Leserin, dem Leser geschlossenen Pakts, daß da nicht Gedankenlosigkeit und Schlamperei die Feder geführt haben. Man könnte auch vermuten, daß Perspektive in der Literatur eine zeitliche Dimension hat, daß also eine Perspektivierung der Figuren und Geschehnisse in ihrer Entfaltung erfolgen kann. Schließlich spielt der mehr oder weniger abrupte Perspektivenwechsel gerade in der Lyrik des 20. Jahrhunderts, in der sogenannten modernen Lyrik, eine große Rolle und führt zu einer Verunsicherung von Rezipienten, die sich in der verkrampten Suche nach einem Sinn hinter den Zeilen häufig und vergeblich manifestiert. Statt zu schauen, möchte man sagen, wollen sie durchschauen, dahinter kommen, einen Verdacht bestätigt wissen, eine finstere Verschwörung der Worte aufdecken. Die Perspektiven scheinen wie einst schon in Piranesis *Carceri* verwirrend, und an die Stelle der freundlichen Einladung, das lichte Gefild der Erzählung zu betreten, tritt eine dunkle Faszination.

Ernst Jünger, der Soldat, Schriftsteller und Insektenkundler, und Andreas Gursky, der künstlerische Fotograf, was haben sie überhaupt gemein, außer dem Zufall, daß ihre Geburtsjahre gerade sechs Dezennien auseinanderliegen, 1895 und 1955? Mag sein, Gursky ist ein Kenner und Schätzer Jüngers; ich kann keine Auskunft darüber geben. Was sie verbindet, ist eine andere Brücke von San Luis Rey, nämlich die geschichtliche Kontingenz, vor deren Hintergrund sich ein Wandel der Anschauung zeigen läßt.

Dies betrifft mit Sicherheit nicht den Antisemitismus, also die ganze Aufregung um die "Judenfrage", an welcher sich Jünger vor 1933 aktiv, danach passiv beteiligt hat. Von dieser Aufregung ist bei Gursky anscheinend nichts zu bemerken. Immer wieder wird Jünger mit dem zitiert, was er 1930 in der national-aktivistischen Zeitschrift "Die Kommenden" geschrieben hat:

"Im gleichen Maße, in dem der deutsche Wille an Schärfe und Gestalt gewinnt, wird für den Juden auch der leiseste Wahn, in Deutschland Deutscher sein zu können, unvollziehbar werden, und er wird sich vor seiner letzten Alternative sehen, die lautet: in Deutschland entweder Jude zu sein oder nicht zu sein."²

Hier wird einerseits dem Begriff einer politischen Nation, wie er aus dem 19. Jahrhundert stammt, eine Absage erteilt; im Zeitalter des Ethnozentrismus erweisen sich für Jünger die Vorstellungen einer gemeinsamen Staatlichkeit und einer Integration von Deutschen und Juden als Illusion. Die "Mordhöhlen" und "Schinderhütten", wie Jünger in den "Strahlungen" die Vernichtungslager nennt, sind hier nicht intendiert. Auch weiß sich Jünger von persönlichen antisemitischen Affekten frei, versichert, keine Berührungsangst mit Juden zu verspüren. Er hat, wie er noch 1993 meint, bloß ein Faktum konstatiert, nämlich "... nur festgestellt, daß sich die Deutschen und die Juden auf eine Weise entfremdet hatten, daß es besser gewesen wäre, sie wären auseinandergegangen. ... Die Juden hätten auswandern können. Das wäre sicher zu ihrem Vorteil gewesen."³ Die Geschichte, gibt der 98jährige zu verstehen, habe ihm doch recht gegeben.

Für unser Thema relevant sind hier zwei Beobachtungen. Zum einen erscheint hier der antisemitische Affekt an eine höhere Instanz delegiert, an die geschichtliche Notwendigkeit, den Daseinskampf des deutschen Volkes und die dafür organisierten staatlichen Machtmittel. Ich nenne dies einen strukturellen Antisemitismus; er zielt darauf ab, die Judenfeindschaft aus den dumpfen Niederungen eigener Verantwortlichkeit auf die lichten Höhen der notwendigen Ordnung zu heben: Diese garantiert nun die Separation und

Entfernung der Juden. Der Einzelne steht dem mit der bitteren Gewißheit gegenüber, daß geschehe, was geschehen muß, auch wenn er sich des Mitgeföhls mit individuellen Fällen widerfahrenen Leids nicht ent schlagen kann. Zwei voneinander völlig geschiedene Sphären sind entstanden, die der Deutschen und die der Juden. Zwischen diesen Sphären findet keine Interaktion mehr statt. Die Anderen, die Juden sind gewissermaßen auf ihre Sichtbarkeit reduziert (aus der allzu bald ihre Unsichtbarkeit werden sollte).

In ähnlicher Weise stehen sich dann auch in fataler Notwendigkeit Deutsche und Franzosen, Deutsche und Russen, die wahren Deutschen und der Pöbel gegenüber.

"Auf einer kahlen, mit Schnee bedeckten Fläche erhaschte das Glas" (das Fernglas) "ein Grüppchen Russen, die planlos auf ihr herumzukriechen schienen, bald hier-, bald dorthin ziehend wie Ameisen. (...) Gedanke: während des ersten Weltkriegs hätte man noch schießen lassen darauf."⁴

So Jünger in seinen "Kaukasischen Aufzeichnungen", Dezember 1942. Die Hinzufügung mit dem "schießen lassen" mutet wie eine kleine Trauer um verlorene Humanität an - in der Beschießung hätte sich ein letzter Rest menschlicher Interaktion realisiert.

Die Delegation des Affekts an die höhere Instanz ist also die eine Beobachtung. Die andere Beobachtung, die auch durch das letzte Zitat nahe gelegt wird, ist die der Distanzierung, für die das Schauen aus großer Höhe nur eine Metapher ist. Solche Blicke aus größerer Höhe werden von Jünger immer wieder beschworen. Die Perspektive konstituiert die Distanz; sie wird zum Blick aus der gesicherten Sphäre der Einen in die Sphäre der jeweils Anderen. Charakteristisch ist die Momentaufnahme: die Anderen haben keine Entwicklung, keine Geschichte, keine Persönlichkeit. Vor diesem Blick werden sie zu Gliederfüßlern, Insekten, denen bekanntlich Jüngers nie erlahmendes Interesse galt.

Die durch die Perspektive konstituierte Distanz wiegt den Leser bei gleichzeitiger Delegation selbstzerstörerischen Affekts und Ressentiments an eine höhere Notwendigkeit in Sicherheit. Sie täuscht verlässlich vor, daß sie uns aus dem Wirrwarr der Perspektivierungen der modernen Literatur herausführt in eine Welt, in der zwar Kampf und Tod unvermeidlich sind, dies aber alles in sichtbaren, greifbaren Konturen vor sich geht. Solch heroischer Realsimus bedient das aus den paranoischen Ängsten und Verdächtigungen gespeiste Bedürfnis der Leser nun zu durchschauen, was sich hinter den Kulissen abspielt.

Von Andreas Gursky wird ja auch mit Stolz berichtet, daß er weder Kosten, noch Mühe

scheut, seine Motive aus großer Höhe und angemessener Entfernung auf die Platte zu bannen. "Ich gehe", sagt er, "auf Distanz, um den Überblick zu behalten." Konstituiert bei Jünger die Perspektive die Distanz, so beruhigt sich Gursky mit der schönen Aussicht, in der Distanz schon die Perspektive gefunden zu haben. Während bei Jünger jedoch zwei voneinander geschiedene Sphären die Voraussetzung der Sichtbarkeit bilden, steht der menschlichen Sphäre bei Gursky keine andere menschliche Sphäre gegenüber.

"Manchmal", berichtet Gursky, "habe ich das Gefühl, mit dem Blick eines außerplanetarischen Wesens durch den Sucher zu schauen." Dieses außerplanetarische Wesen ist offenbar kein Kollektiv, weder Rudel, noch Meute, noch Offizierskorps, noch deutsches Volk. Es ist etwas Einzelnes oder ein Einzelner, der eben außerhalb steht, nicht in das einbezogen ist, was er darstellt.

Während die literarische Perspektivierung die Aufgabe erfüllt, die Leser in die Erzählung mit hineinzuziehen, Anteil zu nehmen an den Gefühlen und Handlungen der Protagonisten, ermöglicht die Distanz-Perspektive Gurskys dem Beschauer eine Neutralität gegenüber dem Dargestellten, eine Neutralität, die zugleich durch die Monumentalisierung und serielle Vervielfältigung des Motivs, also durch einen Versuch der optischen Überwältigung (die ihre Analogie im forcierten Geschrei und Gebrüll theatralischer Bemühungen hat) in Unruhe versetzt, irritiert wird. Ein Ruhepol hingegen ist die komponierte Symmetrie, in der Gursky seine fotokünstlerischen Arbeiten vor uns ausbreitet. Es ist eine Symmetrie des links und rechts gleichermaßen Aufgehäuften. Sie verweist nicht auf einen Fluchtpunkt. Der Außenstehende scheint eine geheime Macht über das von ihm Dargestellte zu besitzen, denn es hat sich vor seinem Blicke geordnet. Dieses Machtgefühl wird zudem bestärkt durch die Herrschaft der Sichtbarkeit über das kleinste Detail. Gursky beteuert: "Meine Bilder sind immer von zwei Seiten komponiert. Sie sind aus extremer Nahsicht bis ins kleinste Detail lesbar. Aus der Distanz werden sie zu Megazeichen."

Gursky Arbeiten konfrontieren uns mit Massen, Massen von saudiarabischen Honoratioren in einem Börsensaal, von verwitterten Steinen der Cheops-Pyramide, von Regalwaren, von in ihren aufeinandergetürmten Wohnkabinen wie Korallen in ihrem Riff lebenden menschlichen Wesen. In dieser Massenhaftigkeit scheinen sie sich gegenseitig ein stummes Gesetz ihres Handelns bzw. ihrer Lage und Schichtung aufzuerlegen. Man könnte meinen, Gursky thematisiere Phänomene der Entfremdung, doch Entfremdung läßt sich nicht jenseits des tagtäglichen Widerspruch von Entfremdung und Selbstbestimmung, in dem das Leben der meisten Menschen keineswegs frucht- und sinnlos verläuft, darstellen. Das

Moment der Selbstbestimmung ist bei Gursky jedoch ganz auf die Seite des Betrachters gezogen. Dieser studiert, etwas irritiert, das Leben jener Massenwesen, zu denen selbst zu gehören er sich zugleich im Verdacht hat. "Ich arbeite", sagt Gursky, "an einer Enzyklopädie des Lebens."⁵

Gehen wir zu einer Schlüsselszene Ernst Jüngers zurück. Der Aufstand in Hamburg 1923. Ein Haufen marodierender Matrosen, dem ein blutjunger Leutnant oder Fähnrich mit einer kleinen Maschinengewehrabteilung gegenübersteht. Der Leutnant - das Individuum, das sich entscheidet. Die Matrosen - irgendwelche, deren Eigenschaften, Stärken und Schwächen, zu studieren sind. Es sind zwei Gruppen, die durch das Pathos der Distanz unüberbrückbar getrennt sind und getrennt bleiben sollen. Der blutjunge Offizier gibt den Feuerbefehl; die Marodeure, sofern sie nicht ohnehin niedergeschossen worden sind, werden in die Flucht geschlagen. Die Offiziersspangen bleiben auf den Schultern des Fähnrichs. Der Feuerbefehl gegen die Marodeure blieb im Werk Jüngers undementiert in Kraft. Verlangte ich von Andreas Gurskys Versuchen, die Massen im Ornament zu bewältigen, nicht zu viel, wenn ich von ihm erwarte, jenen Feuerbefehl von 1923 zu dementieren? Wo er doch, wie mir scheint, nur fortgesponnen hat an einer verhängnisvollen Geschichte, in der die Perspektive zur Distanz und die Distanz zur Perspektive wurde?

Anmerkungen

1 Das Epos ist nicht mythisch, sondern bezieht seine Plausibilität vom Mythischen. D.h., es verarbeitet Mytheme, bietet erzählerische Rekonstruktionen des Mythos an. Auch die Ananke des Anaximander als ein erster Verstand der Notwendigkeit entzieht sich dem Mythischen.

2 E. Jünger: Über Nationalismus und Judenfrage. In: Süddeutsche Monatshefte 9/1930, S. 845.

3 Zitiert nach André Müller: Texte Interviews. Ernst Jünger 1989 (<http://andremuller.computer.com>; Zugriff Oktober 2009).

4 E. Jünger: Strahlungen. Tübingen: Heliopolis Verlag 199. S. 236.

5 Die Zitate von A. Gursky stammen aus: Frank Nicolaus: Andreas Gursky: Reporter des Weltgeists. In: Stern, 26.2.2007.