

Literatur und Psychotherapie

Gedanken zum Leben und Schreiben

Wahre und falsche Prämissen

■ Ruth Schweikert

Zürich

1. Das Leben ist keine Kunst.
2. Die Schönheit ist eine Tochter der Angst.
(Johann W. von Goethe)
3. Es gibt kein richtiges Leben im falschen.
(Theodor W. Adorno)
4. Literatur wird von Lebenden gemacht.
5. Kunst funktioniert als Ausgrabungs-, Verpackungs- und Entsorgungssystem einer Gesellschaft. Die entsprechenden Freiräume werden den Künstlern zu diesem Zweck bereitgestellt, die entstandenen Kunstwerke an einschlägigen Orten ausgestellt, aufgeführt oder zwischen zwei Buchdeckeln versorgt und verkauft. Aus Kunst wird Kultur. Unter «cultivare» versteht man die Zähmung, Beherrschung und Nutzbarmachung des Naturgegebenen durch und für den Menschen.
6. Schriftsteller und Schriftstellerinnen sind amoralische Träumer und sentimentale Arschlöcher.
7. A rose is a rose is a rose.
(Gertrude Stein)
8. Sprache ist ein in sich kohärentes Ordnungssystem, das unabhängig von der Realität funktioniert und eigene, tautologische Wirklichkeiten entgegen weit verbreiteter Annahmen nicht simuliert, sondern schafft.
9. Wenn ich lese, bin ich ein harmloser, stiller, netter Mensch und begehe keine Torheiten.
(Robert Walser)
10. Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.
(Volksweisheit)
11. Auschwitz ist ein Wort. Paris ebenfalls. Dito alles, was ich hier schreibe.
12. Mit jedem Menschen stirbt auch seine Erinnerung.
13. «Nothing is real» ist ein Satz. Die Unterscheidung von Schein und Sein ist irrelevant. Es gibt keinen Text hinter dem Text. Es gibt kein Gesicht hinter der Maske. Es gibt keine Maske

hinter dem Gesicht. Das Gesicht ist die Maske. Die Maske ist das Gesicht.

14. «Es ist ja nicht so, dass ich keinen Gegenstand, vom fürchterlichen Wort «Inhalt» ganz zu schweigen, traktiere.», schreibt Paul Nizon am 9. Juli 1998 in sein Journal. «Es ist so, dass ich meine Worte und Sätze auf der Suche nach dem mir verborgenen Gegenstand hetze wie eine Meute von Jagdhunden und dass er, wenn ich nur energisch genug dahinter her bin, in den Fängen meiner Wortmeuten meiner und des Lesers ansichtig werde. Das alte Lied gegen die Verpackungsliteratur und für das *action writing*, für den thematisierten Prozess, für die Schöpfung.»

Die rabiate Sehnsucht des Autors, den verborgenen Gegenstand, der mit dem Anlass seines Schreibens zusammenfällt, aufzuspüren und zu enthüllen (denn was macht ein Jäger anderes, als seiner Beute das Fell über die Ohren zu ziehen), korrespondiert mit seiner romantischen Sehnsucht, die Produktions- und Machtverhältnisse umzukehren, auf dass er selbst (und der Leser) von seiner Beute gestellt und enthüllt, das heisst: gesehen werde. In diesem Moment treffen Leser und Autor aufeinander. Der fertige Text nämlich unterscheidet nicht zwischen Autor und Leser. Beide stehen an demselben Ort und erhoffen sich dasselbe: die Erfahrung des Lesens. Der Jäger = Autor = Leser bietet dem Text = dem erbeuteten Tier seine ungeschützte Kehle dar, von ihm den Gnadenakt der Liebe erbittend.

Die romantische Sehnsucht des Autors entspringt nicht nur dem Allerweltswunsch (den er mit dem Leser teilt), eine verlorene Unschuld zurückzugewinnen; sie nährt sich aus der seltenen Erfahrung eines geglückten Schreibakts, an dessen Anfang stets die Scham über die eigene und die Nacktheit des Papiers oder Bildschirms steht. Der Mensch ist neun Monate lang verpackt, bevor er sich in die Welt traut. Wir sind in Nacktheit eingepackt, in die Haut. Die Haut ist das grösste Organ unseres Körpers, Grenze, Schutz und Verpackung zugleich, von seinem «Inhalt» untrennbare Oberfläche. Wird ein gewisser Prozentsatz

Korrespondenz:
Frau Ruth Schweikert
Zeunerstrasse 22
CH-8037 Zürich

der Haut zerstört (etwa durch Verbrennungen), sterben wir.

Schamlos nackt kommen wir zur Welt, doch die Erbsünde ist uns in diesem Kulturraum mit der Genesis eingeschrieben, ihr Mahnmal ist der Nabel, der an die erste Wunde erinnert, die die durchgetrennte Nabelschnur hinterlässt. Wir sind nicht Gottes Geschöpfe, sondern von Menschen gezeugt, die Gott gleich sein wollten. Die Nacktheit wird zur Blöße, die wir schamhaft bedecken.

Schreiben ist keine Entblössung, sondern der Versuch, die erste Wunde zu objektivieren und sie somit als zum eigenen Körper gehörend zu vergessen. Denn mit jedem geschriebenen Wort schwindet das Bewusstsein der unüberbrückbaren Distanz zwischen leiblicher, also sterblich-schuldhafter und Sprache gewordener Existenz. Am Ende des Schreibakts existiert nur noch die Sprache gewordene Wirklichkeit. Schamlos, sozusagen paradiesisch nackt steht der Autor nach beendeter Arbeit vor seinem einst schamhaft verborgenen Gegenstand, der, Sprache und Subjekt geworden, ihn anblickt, wie die Tiere Adam anblicken, nachdem er sie bei ihren Namen genannt hat, in der unvermittelten, magischen Sprache vor dem Sündenfall, der ein Fall in die Erkenntnis ist, ein Fall in die Sprache als (unzureichendes) Mittel. Indem sich der Autor unter Preisgabe seiner Souveränität jenem magischen Schöpfungszustand aussetzt, dessen Ausgang ungewiss bleibt, mag der «verborgene Gegenstand», so er ihn nicht (symbolisch) tötet, den Autor tatsächlich ein zweites, drittes, tausendstes Mal zur Welt bringen. Das vielleicht hat Walter Benjamin gemeint, wenn er über den Autor schreibt:

Die Schöpfung nämlich gebiert in ihrer Vollendung den Schöpfer neu. Nicht seiner Weiblichkeit nach, in der sie empfangen wurde, sondern an seinem männlichen Element. Beseligt überholt er die Natur: denn dieses Dasein, das er zum ersten Mal aus der dunklen Tiefe des Mutterschoßes empfing, wird er nun einem helleren Reiche zu danken haben. Nicht wo er geboren wurde ist seine Heimat, sondern er kommt zur Welt, wo seine Heimat ist. Er ist der männliche Erstgeborene des Werks, das er einstmals empfangen hatte.

So wird der Schöpfer zum Geschöpf seiner eigenen Schöpfung, was ihn die Blasphemie vergessen lässt, die jeder menschlichen Schöpfung innewohnt. «Du sollst dir kein Bildnis machen» kann als radikales Kunstverbot gelesen werden. Das demzufolge einzig mögliche Kunstwerk ist das eigene Leben. Es gibt wohl keine einzige Schriftstellerin, keinen Schriftsteller, der oder die nicht manchmal, schreibend über das Verrinnen und die Erbärmlichkeit seines/ihres Lebens gebeugt, darüber verzweifelt.

Die Sprache sehnt sich nach sprachloser Verständigung.

Der Geliebte soll die Blöße des Liebenden sehen, die er sich für ihn gibt. Es ist vielleicht das einzige Geschenk, das wir einander machen können.

Dem Websters Dictionary entnehme ich, dass es eine Bibliothérapie gibt, die dort definiert wird als «Einsatz ausgewählter Lesematerialien als therapeutische Hilfsmittel in Medizin und Psychiatrie, wovon sich gewisse Ärzte heilsame Wirkung auf Körper und Geist ihrer Patienten versprechen».

Im Roman *Die Korrekturen* des amerikanischen Schriftstellers Jonathan Franzen sucht die Ehefrau eines Alzheimerpatienten während einer Kreuzfahrt den Schiffsarzt auf. Sie braucht medizinische Beratung, da ihr Mann gerade einen neuen Krankheitsschub erleidet, er macht ins Bett und in die Hosen, doch jedesmal, wenn die Frau vom Leiden ihres Mannes zu erzählen anhebt, unterbricht der Arzt sie sofort und fragt nach ihren eigenen Symptomen. Natürlich macht sie sich Sorgen um ihren Mann und um ihre Zukunft, und natürlich schläft sie deshalb schlecht. Nach einer Groteske über die Nicht-Kommunikation zwischen Arzt und Patientin (er weiss noch immer nichts von der Krankheit des Ehemannes) verlässt die Frau die schwimmende Praxis mit Tabletten für sich selbst, die angstlösend und schlaffördernd wirken; eine von sechs oder acht Standard-Behandlungen zu läppischen zwei Dollar pro Tag für die modernen KreuzfahrerInnen (des Lebens, könnte man hinzufügen), und bald, sagt der smarte Arzt, werde es zwanzig, der jeweiligen Lebenssituation angepasste Tabletten-Cocktails für sogenannt «ganz normale» Menschen geben. Nicht nur simple Tabletten, die vor Prüfungen entspannen und die Konzentration fördern, bei Börsen- und anderen Verlusten die Verzweiflung dämpfen, bei Müdigkeit anregen, bei Langeweile die Welt optisch bunter erscheinen lassen und Impotenzprobleme lösen, sondern auch solche, die «romantische Gefühle» evozieren, sollte eines Tages ein geeignetes Objekt auftauchen, auf das man nach reiflicher Überlegung und/oder nach einer umfassenden genetischen Untersuchung seine Libido und/oder seinen Fortpflanzungstrieb richten möchte. Dabei muss man nur aufpassen, dass man die Tabletten zum richtigen Zeitpunkt einnimmt und sich nicht etwa in einen Esel vergafft. Das erfolgreichste Medikament, stelle ich mir vor, wird aber eines gegen die Angst vor dem Tod sein, das nicht nur jeden Gedanken an den Tod stoppt, bevor er als Gedanke wahrgenommen wird, sondern, für die Dauer der Einnahme zumindest, generell das Be-

wusstsein der eigenen Sterblichkeit auslöscht und somit über die Hintertür komplexer chemischer Eingriffe in die menschliche Physis das ausgediente Konzept der Unsterblichkeit der Seele reaktiviert.

Sie mögen meine Zukunftsvision eines solchen Medikaments für übertrieben und unrealistisch halten, für ein typisches Horrorszenario einer per definitionem fortschrittskritischen Schriftstellerin, die befürchtet, die technologische Aufrüstung und Optimierung des Menschen könnte mit seiner Liquidation enden, der ein «Restart» als Maschine folgt? Aber vielleicht wäre eine mikrochipgesteuerte Maschine mit äusserlich humanoidem Chassis glücklich, oder sie würde zumindest aufhören über Glück und Unglück oder über Gerechtigkeit und Freiheit nachzudenken, weil diese Kategorien keine Rolle mehr spielten ... und damit würden wohl auch Kunst und Literatur obsolet, sowohl ihre Produktion wie ihre Rezeption. Der Autor, die Autorin läutert sich von den Leidenschaften, die er darstellt; eine Vorstellung, die ebenso alt ist wie die poetische Kunst selbst. Denn «der Glückliche phantasiert nie», sagte Freud bekanntlich, «nur der Unbefriedigte.» Die grosse italienische Autorin Natalia Ginzburg hat es anders formuliert. Wenn man als Autor, als Autorin unglücklich und verzweifelt sei, sei man dem Vergangenen verhaftet, und das Schreiben nähre sich von den vielleicht quälenden Erinnerungen, die sich so rückblickend in Möglichkeiten verwandelten, während man im fragilen Zustand des Glücks Möglichkeiten entwerfe, die sich, niedergeschrieben, später als vorweggenommene Wirklichkeiten entlarvten.

Nein, das hat sie so nicht gesagt, das ist meine eigene Schreiberfahrung, die ich ihr in die Schuhe schiebe. Ich versuche nur, mich auf Umwegen dem gestellten Thema zu nähern, der literarische Umgang mit dem Leiden, das mir selbst noch nach zehn Jahren kontinuierlichen Schreibens ein Rätsel ist. Laut weit verbreiteter Ansicht geht dem Schreiben eine Mangel Erfahrung voraus: Es befreit das Ungestaltete und Amorphe zu Gestalt und Form. Und es mündet in eine Verlusterfahrung: Was seine Form gefunden hat, was geglückt und gelungen ist, geht dem schreibenden Ich verloren. Bei den *Korrekturen* von Jonathan Franzen scheinen die Dinge relativ einfach zu liegen. In der Tradition des grossen realistischen Romans bildet er eine Welt ab, in der wir uns und unsere Zeit dank akribischer Recherchen des Autors im World Wide Web wiedererkennen (das Wiedererkennen ist eine der beglückendsten Lese-Erfahrungen), er zeigt uns Figuren mit ihren Stärken und Schwächen, bringt ihre grossen und kleinen Leiden zur Sprache. Geht also die Literatur, und allgemeiner gefasst, die Kunst, «mit dem Leiden um», indem sie

es mehr oder weniger mimetisch abbildet, oder ist der Vorgang der Kunstproduktion und -rezeption nicht doch komplexer? Denn der Ort des Schreibens liegt in der deutschen Sprache zum Glück schon im Wort selbst, unverborgен geborgen und offenkundiger noch als rot und tot und der pränatal bald ausgemerzte Tor, und beginge man denn einen Tort, behauptete man, was im Wort verortet werde, aurait lieu, werde also irgendwann an jenem Ort stattfinden, den wir Realität nennen oder besser noch: die Realitäten, denen sich die Politik so zuvorkommend beugt? Das Zirkuszelt der Wortakrobaten ist aufgespannt, und die Autorin verschwindet in der Zauberkiste, wo sie beim Schreiben vom Schreiben zersägt wird, um nach Stunden oder Lichtjahren mit einer halben Nikotinvergiftung, aber ansonsten unversehrt aus der Kiste zu steigen und vors Publikum zu treten, den Text wie ein Feigenblatt vor den Kopf haltend und um Verzeihung bittend. Doch die Blösse, die sie damit verdecken will, gibt sich der Text, wenn er denn etwas taugt. Denn Worte kommen nicht nur aus der Zauberkiste. «O könnte ich einen Augenblick lang, nur ein einziges Mal, die göttliche Natur sehen», ruft der Maler Frenhofer in Balzacs Novelle «Das unbekannte Meisterwerk» aus, «ich würde mein ganzes Vermögen dafür hingeben, ja Dich in Deinem Schattenreich suchen gehen, himmlische Schönheit. Wie Orpheus stieg ich in die Hölle der Kunst hinab, um aus ihr das Leben zu entführen.» Aus der Hölle der Kunst, aus dem Totenreich also will er das Leben entführen; wie ist das scheinbare Paradox zu verstehen? Und warum ist die Kunst in der Hölle beheimatet? Balzac verweist hier explizit auf den Urmythos des Schreibens und Erzählens, auf die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Auf der Suche nach seiner verstorbenen Geliebten überquert Orpheus den Styx und bekommt dank der Schönheit seines Gesangs die einmalige Chance, Eurydike aus dem Totenreich ins Leben zurückzuführen, wenn er es denn schafft, sich auf dem langen Weg nach oben nicht nach ihr umzudrehen. Bekanntlich tut er aber genau das. Kurz bevor Orpheus es geschafft hätte, dreht er sich nach Eurydike um und wirft einen letzten Blick auf die Geliebte, bevor sie für immer im Hades verschwindet. Orpheus selbst aber kehrt ins Leben zurück. Und dort angekommen, verwandelt er, was als seine persönliche Tragödie gelesen werden kann (er hat seine Geliebte zum zweiten Mal verloren), in seinen künstlerischen Triumph. Er wird zum grössten Sänger aller Zeiten. Die Schönheit seines Gesangs hat eine weitere Dimension hinzugewonnen. Irgendetwas transportiert er also vom Jenseits ins Diesseits, aber was genau? Die Erfahrung der Hölle, aber noch etwas

anderes. Der tote Körper Eurydikes wird als Nahrung dem Gesangstext einverleibt. Zur Vollendung seines Gesangs brauchte Orpheus den Schmerz über ihren Verlust. Das Orpheus-Motiv zieht sich explizit und implizit durch die halbe Literaturgeschichte, die immer auch eine Geschichte weiblicher Toter ist.

«Agnes ist tot.» So beginnt *Agnes*, der erste Roman meines geschätzten Kollegen Peter Stamm. «Eine Geschichte hat sie getötet. Nichts ist mir von ihr geblieben als diese Geschichte.» Diese Geschichte aber, hat der Ich-Erzähler selbst geschrieben ... Der Ich-Erzähler lernt (ausgerechnet in der Public Library von Chicago) eine Frau kennen. Die beiden verlieben sich ineinander, und der Ich-Erzähler, bis dahin ein Sachbuchautor, beginnt, auf Wunsch seiner Freundin!, ihre gemeinsame Geschichte zu schreiben, die mit der Zeit der realen Geschichte vorausseilt und eine Eigendynamik entwickelt, die der Autor nicht mehr unter Kontrolle hat. Schliesslich beschreibt er, wie sich Agnes in einem Nationalpark im Winter unter einen Baum legt und einschläft. Agnes liest die Geschichte heimlich und verlässt eines Nachts die Wohnung, um genau jene Handlung zu vollziehen ... Madame Bovary ist eine süchtige Leserin, deren Selbstbild sich aus der Literatur speist und zu ihrer Lebenswirklichkeit nur einen fragmentarischen Bezug hat. Die Arztgattin, deren Libido und Fantasie durch die Romanlektüre angefacht wird, scheitert an ihrem Wunsch nach einem Leben voller Liebesabenteuer und Romantik. Als alle Affären beendet, ihre Ehe zerrüttet, und ihr Mann – aufgrund ihrer Kaufräusche – vor dem finanziellen Ruin steht, stiehlt sie bei einem Apotheker Gift und bringt sich damit um. Statt eines raschen, vor allem schönen und mitleiderregenden Endes, wie es viele Romane und Opern der Zeit inszenieren, durchleidet sie ein elendes, langes und überaus schmerzhaftes Sterben. Der Karikaturist A. Lemot stellt Gustave Flaubert, den Autor von Madame Bovary, als grossen Sezierer dar, mit einem Schnurrbart, gewetzt wie eine Rasierklinge: Aus der Tasche seines Kittels ragen eine Schere und eine Säge, in der rechten Hand hält er eine Lupe und schwenkt mit der linken Hand auf der Spitze eines Küchenmessers das Herz einer Frau (von der man auf dem Operationstisch nur die Beine sieht, die Füsse mit hohen Absätzen beschuht), aus welchem Blutstropfen in das Tintenfass auf dem Boden fallen ...

Gottfried Benn wiederum verdreht konsequent die Sachlage des weiblichen Opfers, wenn er im Gedicht «Orpheus' Tod» schreibt: «Wie du mich zurücklässt –».

Tatsächlich hatten Benn und seine zweite Ehefrau, Herta von Wedemeyer in den letzten Kriegs-

monaten vereinbart, sollte einer von ihnen den Krieg nicht überleben, würde der andere (oder eben die andere) dem Ehepartner in den Tod folgen. Aus nicht nachvollziehbaren Gründen liess Benn seine Ehefrau, die vor den Bombenangriffen aufs Land geflohen war, über Wochen ohne Nachricht, was für Herta Benn einem Todesurteil gleichkommen musste, das sie prompt an sich selbst (mit einer Überdosis Morphinum) vollstreckte. So wurde die reale Eurydike der beschriebenen geopfert, und ihr toter weiblicher Körper verwandelte sich posthum in lebendige männliche Kunst.

Seit der Dialektik der Aufklärung gilt für weite Kreise, dass sich die Konstitution des vernünftigen Subjekts bzw. des überlebenswilligen Selbst der Unterwerfung und Überwindung von Natur, Mythos, Magie und Weiblichkeit verdanke. Die weibliche Schöpfung im Symbolischen bleibt demzufolge monströs; und die eigene Monstrosität zu ertragen, erzeugt ein Gefühl der Beschämung; und die weibliche Scham erhob Rousseau passenderweise zum Pendant der männlichen Vernunft, die beide der Triebeindämmung dienen ... Silvia Plath, die amerikanische Lyrikerin, wählte sich einen Ehemann, den Dichter Ted Hughes, dessen Begabung sie so viel grösser einschätzte als ihre eigene, dass sie die Entfaltung ihres «kleinen Talents» nicht bedroht sah, während sie in früheren Beziehungen stets die eigene Überlegenheit fürchtete, die ihrer Meinung nach nur zur Zerstörung des Partners hätte führen können. Die eigene Zerstörung hat sie dabei offensichtlich in Kauf genommen. «He-he, sagte ich mir. Du wirst ins häusliche Leben flüchten und ersticken, weil du kopfüber in eine Schüssel Kuchenteig fällst.» schreibt sie 1957 in ihr Tagebuch. Einige Jahre später wird sie sich das Leben nehmen. Und obwohl Freud betont, dass das spezifisch Künstlerische von der Psychoanalyse nicht ohne Rest aufgelöst werden könne, liegt hier ein Hund begraben. Als verschiebe sich bei KünstlerInnen der Narzissmus vom Ich auf das Werk; nicht das Leben möge glücken, sondern das Schreiben oder das Komponieren. Und das (männliche) narzisstische Ich will ja, wie Freud betont, von allen Frauen geliebt sein; es will auf seiner phantastischen Strasse lieber unter steten eigenen Schmerzen viele, viele schluchzende oder tote Wesen zurücklassen, als mit einem einzigen zusammen bürgerlich glücklich sein. Hier, am Nullpunkt des Udenkbaren, des verbotenen Look back, der scheinbar bloss in Aporie enden kann, liegt der Hund begraben. Es ist Cerberus, der Höllenhund, Wächter der Toten, und er bewacht auch die Schwelle, den Eingang zum Hades, den wir beim Schreiben überschreiten müssen. Und so berührt das Rätsel des Schreibens, das Rätsel jeder Kunst

das Rätsel der Existenz und deren grösster, unbewältigbarer Skandal: die Sterblichkeit, die allen technologischen Anstrengungen zum Trotz noch immer unser Dasein begrenzt.

Und je mehr der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele in unseren Gesellschaften verblasst, desto stärker wird das Interesse am Körper, der zunehmend die ganze Existenz umfasst. Körperdesign bedeutet dabei längst mehr als Heilung von Krankheiten oder Schönheitsoperationen; auch neuronale Prozesse sollen per Mikrochip stimuliert und optimiert werden. Der Körper (und damit das Denken und Fühlen, die als chemische und physikalische Prozesse gesehen und behandelt werden) wird für seine Technisierung freigegeben. Das Leben braucht nicht geführt, es braucht nur behandelt zu werden. Der wissenschaftlichen Welt sind menschliches Sprechen und Denken, Intentionen und Präferenzen, Willensakte und Kommunikationen nichts anderes als auf eine Körpermachine montierte Bewusstseins- und Lebensvorgänge, die als komplex organisierte Software-Programme verstanden werden.

Im Programmheft zu diesem Kongress sind elf ganzseitige Anzeigen von Pharmakonzernen zu finden, die so die Veranstaltung zu ermöglichen helfen, offenbar eine klassische Win-win-Situation für beide Seiten. Viermal lindern Medikamente verschiedene Depressionen (neu auch gegen: generalisierte Angst und posttraumatische Belastungsstörung), viermal wirken sie gegen Schizophrenie, je einmal wird Migräne bekämpft, der Verlauf von Alzheimer gebremst und schliesslich eine mögliche Nebenwirkung von Antidepressiva, die erektile Dysfunktion, therapiert.

Die beigefügten Versprechen lauten: «Rasch wieder aktiv», «natürlich weitergehen» oder «Ich bin wieder ich». Dazu Bilder von einer blonden Frau mit rosa Boxhandschuhen vor der Kapellbrücke Luzern, von elf abenteuerlustigen Menschen, die ihre Freizeit im Schlauchboot sinnvoll und rauchfrei geniessen, und von Joe, der trotz vermeintlich therapieresistenter Schizophrenie wieder im Käsekeller arbeiten kann.

Es käme wohl keiner Agentur in den Sinn, mit Künstlern für die Wirksamkeit von Antidepressiva zu werben; oder stellen Sie sich einen Werbespot mit Louise Bourgeois vor, die vor einer ihrer Skulpturen sitzt, die an aufgehängte Fleischstücke beim Metzger erinnern, oder mit Franz Kafka, der gerade Gregor Samsa als hilflosen Käfer erwachen lässt, oder Edvard Munch, der an seinem Bild

«Der Schrei» malt und zwischendurch in die Kamera lächelt, und sie alle sagen: Dank Zolof oder Lexotanil kann ich wieder arbeiten.

Im Gegenteil.

Wir sind ungesund, mittleren Alters, zotiger Gesinnung, exzentrisch, lüstern, depressiv, zynisch, leer, ausgebrannt, schäbig, hundsgemein, verträumt, ungehobelt, unmännlich, arrogant, intellektuell, wehleidig, ehrlich, erfolgreich, tüchtig, zuvorkommend, künstlerisch, religiös, faschistisch, blutrünstig, neckisch, destruktiv, ehrgeizig, farbenprächtig, verdammt, stur, pervertiert und gut. Wir sind Künstler.

Das behaupten Gilbert und George, die seit Jahren als Künstlerduo zusammen arbeiten, von sich selbst.

Natürlich ist diese Aussage selbst ein Kunstwerk, eine Selbst-Inszenierung, die mit den Bildern und Vorstellungen spielt, die sich «die Gesellschaft» von ihren Künstlern macht, die so als geduldete, ja vielleicht benötigte Outlaws, als Fremdkörper ausserhalb der geschriebenen und ungeschriebenen Gesetze einer Gemeinschaft stehen und eben damit diese Gesetze zu zementieren helfen. Nur unter dem Label Kunst darf ich behaupten, ich sei faschistisch und gut. Die Kunst ist frei, oder sollte man sagen, sie sei vom Staat dafür bezahlt, den Spielraum der Freiheit seiner Bürgerinnen und Bürger zu simulieren, einen Spielraum, der je nach Bedarf und willkürlich, das heisst zur blossen Machtdemonstration, beschnitten wird durch Zensur und Verbote, durch die Brandmarkung als entartet, oder aber zur Demonstration der liberalen Gesinnung vereinnahmt wird. Das war zum Beispiel im letzten deutschen Wahlkampf zu sehen. Während Bundeskanzler Schröder von seinen zahlreichen Künstlerfreundschaften schwärmte und sich mit Dichtern umgab, die ihn schon mal nach Lateinamerika begleiten durften, hat sein Herausforderer Stoiber in den achtziger Jahren, wie dem Magazin «Der Spiegel» zu entnehmen ist, Literaten als «Ratten und Schmeissfliegen» bezeichnet. Seine Einschätzung wird sich nicht geändert haben, aber sie mit diesen Worten zu äussern, schien ihm zur Zeit des Wahlkampfes offenbar nicht opportun. Beinahe wäre er gewählt worden. Und wenn man es genau nimmt, hat er sogar recht. Ratten und Schmeissfliegen fressen Abfälle und Kadaver. Und hier berühren sich vielleicht Anfang und Ende meiner Überlegungen: die Bibliothek führt nicht bloss eine Randexistenz, sie trifft, auf andere Weise als zunächst gedacht, ins Zentrum der menschlichen Existenz.