

Jonas Cantarella, Dina Emundts, Michael Gamper (Hg.)

Zeiten der Alltäglichkeit

Eine schwer fassbare
Erfahrung in
den Künsten und der
Philosophie

SCHWABE VERLAG





**Jonas Cantarella, Dina Emundts,
Michael Gamper (Hg.)**

Zeiten der Alltäglichkeit

**Eine schwer fassbare Erfahrung in
den Künsten und der Philosophie**

Schwabe Verlag

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung, keine kommerzielle Nutzung, keine Bearbeitung 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Jede kommerzielle Verwertung durch andere bedarf der vorherigen Einwilligung des Verlages.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei den Autor:innen; Zusammenstellung © 2024 Jonas Cantarella, Dina Emundts, Michael Gamper, veröffentlicht durch Schwabe Verlag Berlin GmbH.

Korrekturat: Constanze Lehmann, Berlin

Cover: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7574-0128-3

ISBN eBook (PDF) 978-3-7574-0129-0

DOI 10.31267/978-3-7574-0129-0

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche.

Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabeverlag.de

www.schwabeverlag.de

Inhalt

<i>Jonas Cantarella, Dina Emundts, Michael Gamper: Zeiten der Alltäglichkeit – Einleitung</i>	7
<i>Dina Emundts: Darstellung der Alltäglichkeit. Überlegungen dazu, wie und warum das Alltägliche Gegenstand der Kunst wird</i>	19
<i>Dirk Quadflieg: Heute ist nicht alle Tage. Zur differenziellen Zeitlichkeit des Alltäglichen</i>	37
<i>Holmer Steinfath: Die Zeit der Alltäglichkeit zwischen mechanischer Routine und gelungenem Gegenwartsvollzug</i>	53
<i>Martin von Koppenfels: Die Woche des Alonso Quijano. Zum Verhältnis von Abenteuer und Alltag in Cervantes' <i>Don Quijote</i></i>	69
<i>Britta Hochkirchen: Vielfältige Wiederholungen. Temporalitäten der Alltäglichkeit in Jean Siméon Chardins Genremalerei</i>	85
<i>Jonas Cantarella: Karl Philipp Moritz' <i>Blick auf das alltägliche Leben</i>. Zur Wahrnehmung und Gestaltung einer Zeiterfahrung um 1780</i>	103
<i>Livia Kleinwächter & Nicolas Pethes: «Exotik des Alltags». Siegfried Kracauers feuilletonistische Soziologie des verwalteten Angestelltenlebens</i>	123
<i>Johanna-Charlotte Horst: Zufällige Augenblicke. Erinnern des Alltäglichen bei Virginia Woolf und Annie Ernaux</i>	143
<i>Barbara Bausch: Alltag der Gewalt und Gewalt des Alltäglichen. Gisela Elsners <i>Die Riesenzwerge</i> als Reflexion des Verhältnisses von Literatur und Alltäglichkeit</i>	161
<i>Heike Klippel: Unterm Gummibaum. Auszeiten von der Alltäglichkeit</i> ...	181
<i>Andreja Novakovic: Zur endlosen Wiederholung der Hausarbeit bei Beauvoir, Federici und Akerman</i>	197
<i>Agnieszka Hudzik: Alltag und Krise im Gegenwartstheater: <i>Life and Times</i> des Nature Theater of Oklahoma</i>	213
<i>Michael Gamper: Das Journal als Alltäglichkeitsgenre. Wolfram Lotz' <i>Heilige Schrift I</i> als Beispiel</i>	233

Friedrich Balke: «Nivellierte Jetztfolge» und «ekstatische Erstrecktheit».
Medien und Zeit nach Heidegger 253

Bernhard Stricker: Die Nachträglichkeit des Alltäglichen.
Stanley Cavells Ethik der Implikation 269

Zeiten der Alltäglichkeit – Einleitung

Jonas Cantarella, Dina Emundts, Michael Gamper

Das Alltägliche ist zunächst einmal das alle Tage Notwendige und Gebräuchliche. Es fordert ein diesseitiges Denken heraus, das auf die Bewältigung dieser Erfordernisse gerichtet und bisweilen als ‹bon sens› und ‹sensus communis› positiv konnotiert ist, oft und verstärkt seit dem späten 18. Jahrhundert aber auch, wegen seiner mundanen Orientierung am Oberflächlichen, als banal und monoton abgewertet wird.¹ Gegenüber dieser Deutungstradition soll in diesem Band eine andere Dimension des Alltäglichen ins Zentrum gerückt werden, nämlich eine, die sich aus der Beobachtung ergibt, dass das Alltägliche als das Selbstverständliche, Offensichtliche, Bekannte sowohl der Wahrnehmung als auch der begrifflich-konzeptuellen Erfassung entgeht. Dreierlei Gründe für diese paradoxe Konstellation von Nähe und Entzug lassen sich nennen: Erstens mag dies so sein, weil das Alltägliche in einer Art Automatisierung sich dem Bewusstsein entzieht; zweitens, weil es jenseits des allgemein Repetitiven bei konkreter Betrachtung stets die Tendenz zur individualisierenden Spezifizierung und damit zur inkommensurablen Vervielfältigung aufweist; und drittens, weil es einer allgemeinen Geringschätzung verfällt und damit der weiteren Aufmerksamkeit aus (Be)Wert(ungs)-Gründen nicht würdig zu sein scheint. Es sind Autor:innen wie Karl Philipp Moritz, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Agnes Heller, Georges Perec oder Michel de Certeau, bei denen solche und ähnliche Diagnosen zu finden sind und die das Grundproblem formulieren, dass das Alltägliche gerade wegen seiner Oberflächlichkeit das Verdeckende und das Verdeckte zugleich sei.

Exemplifiziert werden kann diese Haltung kurz und knapp an Maurice Blanchots Überlegungen aus *La parole quotidienne* von 1962.² Dort heißt es zunächst: «Dans une première approche, le quotidien, c'est ce que nous sommes en

1 Peter Jehle: Art. «Alltäglich/Alltag», in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 1, 104–133, hier 110 f.

2 Siehe hierzu auch Michael Sheringham: *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford 2006, der ausgehend von Blanchot die bedeutende französische Linie des Nachdenkens über das Alltägliche erschließt und sie auch in Beziehung setzt mit Überlegungen von Lukács, Heidegger, Heller und Adorno.

premier lieu et le plus souvent».³ Aber bei genauerem Hinsehen, so Blanchot, zeigt sich eine irritierende Eigenaktivität des Gegenstands: «Il échappe.»⁴ Das Alltägliche ist deshalb stets auch «seltsam» («étrange»), und es unterhält eine eigentümliche Beziehung zur Bedeutungsproduktion: Es gehört «zum Bereich der Belanglosigkeit» («à l'insignifiance») und besitzt deshalb weder «Wahrheit» («vérité»), «Realität» («réalité») noch «Geheimnis» («secret»), ist dadurch aber auch «der Ort aller möglichen Bedeutung» («le lieu de toute signification possible»). Es ist mithin «le familier qui se découvre (mais déjà se dissipe) sous l'espèce de l'étonnant».⁵ Diese fundamentalen Erfahrungen der «ambiguïté» des Alltäglichen zwischen der durchschnittlichen Existenz und der Utopie,⁶ diese gegensätzlichen, in verschiedene Richtungen strebenden und kaum zusammen denkbaren und fassbaren Charakteristiken, die Blanchot in seinem Essay in immer neuen Wendungen durchspielt, sind es auch, die das Erkenntnisproblem des Alltäglichen begründen, das Blanchot bereits im Eröffnungssatz seines Textes adressiert: «Le quotidien: ce qu'il ya de plus difficile à découvrir.»⁷ – das Alltägliche also als das, was am schwierigsten zu entdecken sei.

Aus diesem Problemaufriss ergibt sich ein gewendetes, nicht-triviales Bild des Alltäglichen, das diesem Eigenschaften verleiht, die sich mit spezifischen methodischen Schwierigkeiten bei seiner Erfassung verbinden und die ein dezidiert epistemisches Interesse hervorrufen: so das Abgleiten in einen Bereich des Infra-Ästhetischen, des nicht mehr (bewusst) Wahrnehmbaren; die Tendenz zur Verstreuung von Qualitäten und Semantiken; weiter die komplexen Allianzen mit anderen Begriffen und Konzepten wie etwa dem Gewöhnlichen, dem Normalen, dem Durchschnittlichen und dem Mittelmäßigen. Blanchot betont aber auch, dass dem Gewohnten («le familier») ein Erstaunliches («l'étonnant») anhänge, das auch eine intellektuelle Neugier anstachle, es aufzusuchen und zu ergründen, unter anderem in seiner Verknüpfung mit sozialen Sphären (mit Häuslichkeit und Privatheit) sowie mit spezifischen Dimensionen des Sinnlichen und Ästhetischen (v. a. mit bestimmten Formen von Zeitlichkeit und Räumlichkeit).

Beschrieben werden kann das Alltägliche so nochmals neu als ein Zusammentreten verschiedener eigentümlicher Faktoren in Dingen, Artefakten, Vorgängen, Ereignissen und Handlungen, die Ausschnitte und Aspekte des Alltäglichen verdichtet ansichtig werden lassen, ohne es je als Ganzes repräsentieren zu

3 «Bei einer ersten Annäherung ist das Alltägliche das, was wir selbst an erster Stelle und am häufigsten sind.» Maurice Blanchot: *La parole quotidienne*, in: ders.: *L'entretien infini*, Paris 1969, 355–366, hier 355. Die Übersetzungen von Blanchot von den Verf.

4 «Er entwischt.» Ebd., 357.

5 «das Vertraute, das sich offenbart (oder gar sich vergeudet) in der Art des Erstaunlichen»; ebd.

6 Ebd., 356.

7 Ebd., 355.

können, weil ‹das Alltägliche› sich in den pluralen Facetten des ‹Alltags› verstreut. Die Analyse des Alltäglichen wiederum hat die Aufgabe, diese Verdichtung von Faktoren in ihrer Spezifität zu erkennen, zu beschreiben und zu reflektieren. Als beispielhaft für dieses Vorgehen kann Rita Felskis Ansatz in ihrem Aufsatz *The Invention of Everyday Life* gesehen werden. Bei ihr konstituiert sich Alltäglichkeit, mit einer deutlichen Gender- und Class-Schlagseite, welche die hinter dem Konzept stehende ideologische und reale Machtverteilung offenlegt, durch Formen der zeitlichen Wiederkehr, der häuslichen Räumlichkeiten und der habituellen Gewohnheiten.⁸ Dabei geht es Felski darum, diese oft pejorativ gesehenen Charakteristiken des Alltäglichen in Auseinandersetzung v. a. mit der Position von Henri Lefebvre als Motoren des Modernismus und als politisch-emanzipatorisches Potenzial freizulegen.

In diesem Band fragen wir nun spezifisch nach Felskis erstem Kriterium, nach den Temporalitäten der Alltäglichkeit.⁹ Dieser Fokus berücksichtigt den bereits etymologisch vorliegenden Zusammenhang von ‹All-Tag› und Zeit, der auf je unterschiedliche Weise für die Strukturierungen, Erfahrungen und Darstellungen des Alltäglichen kennzeichnend ist. So handelt es sich bei dem spätmittelhochdeutschen ‹altac› um eine Zusammenrückung von ‹all› und ‹Tag›, die im Sinne von ‹täglich› Werktag wie Festtag gleichermaßen inkludierte.¹⁰ In ebendiesem Sinne liegt der Bedeutungsakzent in den deutschsprachigen Wörterbüchern zwischen dem 15. Jahrhundert bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu meist auf der Zeitlichkeit. Noch im 18. Jahrhundert finden sich Varianten des Adjektivs ‹alltäglich› oftmals nicht als eigenständige Einträge, sondern als Derivate des Begriffsfeldes des Tages. So zählt etwa Christoph Ernst Steinbach in seinem *Vollständigen Deutschen Wörter-Buch* (1734) das Adjektiv ‹alltäglich› lediglich unter dem Überbegriff ‹täglich› auf und zwar neben Begriffen wie ‹achttäglich›, ‹dreytäglich›, ‹eintäglich›, ‹sechstäglich›. Damit leitet er es von einer Zählung der Tage ab.¹¹

⁸ Rita Felski: *The Invention of Everyday Life* (1999), in: dies.: *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York 2000, 77–104. Zugrunde gelegt ist diese Orientierung auch dem literaturwissenschaftlich ausgerichteten Band von Vanessa Briese, Christopher Busch, Alexander Kling, Tímea Mészáros (Hrsg.): *Alltag! Zur Literaturgeschichte eines Theorieservoirs*, Göttingen 2023, 8.

⁹ Diese Zuspitzung unterscheidet den vorliegenden Band auch von demjenigen von Bernhard Groß, Valerie Dirk (Hrsg.): *Alltag. Ästhetik, Geschichte und Medialität eines Topos der Moderne*, Berlin 2022, dessen Beiträge auch einen Fokus auf Moderne und ästhetische Darstellung legen, hierbei aber prononcierter nach den gesellschaftspolitischen Dimensionen der Thematik fragen.

¹⁰ Siehe Friedrich Kluge: Art. «Alltag», in: ders.: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 25. Auflage Berlin/Boston 2012, 34.

¹¹ Siehe Christoph Ernst Steinbach: Art. «Tag», in: ders.: *Vollständiges Deutsches Wörter-Buch*, Breslau 1734, Bd. 2: M–Z, 790–794, hier: 793.

Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts akzentuieren die Wörterbücher ergänzend zur temporalen Bedeutung eine modale Konnotation des Wortfeldes. Besonders deutlich zeigt sich das an Johann Christoph Adelungs *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der hochdeutschen Mundart* (1774–86, ²1793–1801), der mit <alltägig> und <alltäglich> zwei Varianten des Adjektivs anführt. Während er <alltägig> als das Produkt einer Tageszählung betrachtet, führt er die Bildung von <alltäglich> dagegen auf eine qualitative Spezifizierung nach dem Muster «täglich, festtäglich u. s. f.» zurück. Damit kommt dem Adjektiv laut Adelung auch eine figürliche Bedeutung zu im Sinne von «gewöhnlich, gemein, niedrig, im Gegensatze dessen, was selten, ausgesucht, vortrefflich ist».¹²

Von raren, in erster Linie lexikografischen Textbelegen abgesehen war <alltägig> gegen Ende des 18. Jahrhunderts aber bereits ungebräuchlich geworden. Die Verdrängung legt nahe, dass die temporale Bedeutung von <alltägig> bereits in das Bedeutungsspektrum von <alltäglich> eingemeindet war. Die semantische Reichweite des Adjektivs <alltäglich> dokumentiert damit einen sprachgeschichtlichen Zusammenhang zwischen den temporalen und den modalen Konnotationen des Wortfeldes, zwischen einer gleichmäßigen, an der Einheit des Tages orientierten Taktung von Zeit und qualitativen Zuschreibungen wie «gewöhnlich, gemein, niedrig». Insgesamt lässt sich am Verlauf der Wörterbucheinträge nachverfolgen, wie modale Zuschreibungen zu einer temporalen Ausgangsbedeutung hinzutreten und diese schließlich sogar dominieren. Damit geht eine Vervielfältigung der Verwendungsmöglichkeiten einher, die Alltäglichkeit zunehmend als abstrakte Daseinsverfassung erscheinen lassen.¹³

Auch wenn die pejorativen Konnotationen des Begriffsfeldes um 1800 bis heute keineswegs unangefochten geblieben sind, so lässt sich etwas allgemeiner festhalten, dass Alltäglichkeit einen spezifischen Modus der Erfahrung impliziert. Felski spitzt diesen Befund zu, indem sie das Alltägliche als «a way of experiencing the world»¹⁴ bestimmt und betont, dass es sich eben nicht um eine intrinsische Eigenschaft bestimmter Handlungen, Personen oder Dinge handle. Folgt man dieser Bestimmung, so sind nicht allein die Erfahrungsweisen des Alltäglichen ambivalent – je nach Position aktiv oder passiv, beschützend oder bedrückend, ermöglichend oder einschränkend –, sondern selbst die Frage, ob ein

12 Sämtliche Zitate des Absatzes: Johann Christoph Adelung: Art. «alltägig oder alltäglich», in: ders.: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Erster Theil, von A–E, 2. Auflage, Leipzig 1793, 218.

13 Das hier verkürzt anhand der Wörterbucheinträge entwickelte Narrativ wird von historisch nachweisbaren Wortverwendungen des Begriffsfeldes der Alltäglichkeit unterstützt. Siehe dazu die Dissertation von Jonas Cantarella zur Genealogie der Alltäglichkeit in der Literatur des 18. Jahrhunderts, die voraussichtlich 2024 erscheinen wird.

14 Felski (Anm. 8), 95.

spezifischer Daseinsbereich oder Handlungszusammenhang überhaupt als alltäglich wahrgenommen wird, wäre vom historischen und kulturellen Kontext sowie von der betreffenden Person und deren gesellschaftlicher Position abhängig. Alltäglichkeit wäre demzufolge keine anthropologische Konstante. Während die Zyklik der Körperfunktionen (Schlaf, Nahrungsaufnahme) oder der Lauf der Sonne immer schon Anlass zu einem Zeitmanagement gaben, das Routinen im Tagesrhythmus verstetigte, werden diese folglich nicht zu jeder Zeit und nicht für alle Menschen auf dieselbe Weise als Alltäglichkeitserfahrung diskursiviert. Sowohl die temporalen Strukturen selbst als auch ihre jeweilige Verbindung mit dem Alltäglichen sowie den damit einhergehenden Bewertungen sind historisch wandelbar. Demgemäß wäre nicht alles, was täglich wiederkehrt, für jede:n zu jeder Zeit alltäglich. Oder anders formuliert: Das tägliche Wiederholte kann, muss aber nicht als alltäglich erfahren werden. Terminologisch kann es deshalb sinnvoll sein, zwischen der Lebenswelt bzw. dem Alltag(-leben) und Alltäglichkeit zu unterscheiden.¹⁵

Ausgehend von diesen genealogischen Einsichten werden im vorliegenden Band historische Positionen und Konstellationen sowie systematische Entwürfe diskutiert, die zur Ergreifung derjenigen Zeitlichkeiten und Erfahrungsweisen beitragen, welche die Bereiche des Alltäglichen und ihre Repräsentationen auszeichnen. In den Blick rücken damit zum einen die Bild-, Schrift-, Schreib- und Darstellungszeitlichkeiten, welche die Beschäftigung mit dem Alltäglichen hervorrufen. Zum andern werden die komplexen, mit und zwischen Linearität, Zyklik und Rekursion sich bewegenden (eigen-)zeitlichen Figuren thematisiert, die sich in den Gegenständen, Handlungen, Ereignissen, Verfahren und Szenarien des Alltags ergeben. Und es sind vor allem die Wechselbeziehungen dieser beiden Dimensionen des Zeitlichen, die Interesse hervorrufen.

Die Beiträge beschäftigen sich mit der Darstellung und Reflexion des Alltäglichen und untersuchen die epistemischen, ethischen und ästhetischen Bestimmungen, die sich dabei zeigen. Ausgangspunkt der Überlegungen war, dass es philosophische und literarische Texte sind, die besonders reichhaltig und mit unterschiedlichen Gewichtungen die Bestimmungen in ihren Aussagen und ihrer Diktion, in Inhalten und Formen zum Ausdruck bringen. Andere Künste, die nicht in der Sprachlichkeit ihr primäres Ausdrucksmedium haben, ergänzen dies wesentlich durch ihre ausgeprägte materielle Involvierung und alternative semiotische Qualitäten ihrer Zeichenpraktiken, weshalb sich hier Malerei, Film und Theater (andere Sparten und Gattungen könnten dies erweitern) als unabdingbar erwiesen.

Der Band beginnt mit drei Texten, in denen die mit der Zeitlichkeit zusammenhängenden Grundzüge des Alltäglichen thematisiert werden. Dabei teilen die drei Beiträge die Annahme, dass es sich besonders lohnt, die Art der Wieder-

15 Siehe dazu ebenfalls die Dissertation von Jonas Cantarella.

holung zu analysieren, die für das Alltägliche konstitutiv ist. Der Beitrag von DINA EMUNDTS widmet sich unter besonderer Berücksichtigung der Zeitlichkeit den Fragen, wie man Alltag und Alltäglichkeit auf der Bühne darstellen, in einem Buch zum Thema machen oder sonst in eine künstlerische Form bringen kann und was mögliche interessante Motive für diese Darstellungen sind. Die Frage der Darstellbarkeit wird vor dem Hintergrund einer Ausführung zum Alltäglichen behandelt, in der die Wiederholungsstruktur des Alltäglichen als positiv und negativ erlebbar entwickelt wird. Mit dem Fokus auf die Motive für die Darstellung rücken politische Dimensionen in den Blick, für die auszuloten ist, wie sich die Wirkungen der Vermittlungen des Alltäglichen in der Kunst von realen Alltagserfahrungen unterscheiden und wie sich die philosophische These der Unfassbarkeit des Alltäglichen zu diesen gelungenen Darstellungen von Alltäglichkeit verhält.

In dem anschließenden Beitrag entwickelt DIRK QUADFLIEG – anhand von zwei Filmbeispielen – die These, dass die Thematisierung des Alltäglichen in der Moderne auf deren Begründungsproblem antwortet. Dem scheint zu widersprechen, dass das Alltägliche negativ konnotiert ist. Diese negative Konnotation wird zunächst auch in naheliegender Weise so als begründbar dargestellt, dass die Wiederholungsstruktur zirkulär sei und dem Fortschritt entgegenzustehen scheine. Demgegenüber arbeitet Quadflieg heraus, dass es sich gar nicht um einfache Wiederholungen handelt, sondern immer zugleich auch um Modifikationen. Das Alltägliche unterliegt, so die These, einer «differenziellen Zeitlichkeit». So wird verständlich, wieso die Zuwendung zum Alltäglichen eine Antwort auf das Begründungsproblem der Moderne enthält, indem das Alltägliche weniger als Raum der unterschiedslosen Wiederholung denn als Ort der Freiheit verstanden werden kann.

Bei HOLMER STEINFATH steht die Analyse der Wiederholung und ihrer Zeitstruktur im Mittelpunkt der Überlegungen. Zwei Formen der Wiederholung, die mechanische Routine und ein gelungener Gegenwartsvollzug, werden entwickelt. Steinfath bezieht diese Formen der Wiederholung auf ethische Fragen zum guten Leben, indem er die Differenz von gutem und schlechtem Alltag unter Rückgriff auf die temporale Struktur des Alltäglichen erläutert. Gelungener Gegenwartsbezug und Routine werden aber nicht einfach gegenübergestellt, sondern in ihrem Zusammenhang und ihrer <Dialektik> dargestellt. Die Analyse des möglichen Umschlagens des guten in schlechten Alltag erweist sich als zentral für die ethische Frage nach dem guten Leben. Bezugspunkt bei der Entwicklung der zwei Arten der Wiederholung ist Kierkegaards *Entweder-Oder*, wodurch sich für dieses Werk eine neue Interpretationsperspektive ergibt.

Die folgenden drei Beiträge gehen der Thematik in nun stärker hervortretenden geschichtlichen Zusammenhängen nach. Über weite Strecken der europäischen Kulturgeschichte war das Alltägliche aus den Bereichen von Kunst, Literatur, Philosophie oder Wissenschaft zumeist ausgeschlossen. Ganze

Gattungen definierten sich dadurch, dass sie das Außerordentliche und Besondere, eben das alles Alltägliche Überschreitende behandelten. Besonders prägnant gilt das im Bereich der Literatur etwa für die Hymne und die Tragödie oder im Bereich der Kunst für die Historienmalerei. Vor diesem Hintergrund stellen die Aufsätze mit Blick auf Darstellungen des Alltäglichen von der Frühen Neuzeit bis zur Epochenschwelle um 1800 die Frage, in welchen Kontexten und auf welche Weisen Alltäglichkeit in der Literatur erzählbar, in der Kunst sichtbar und in den Wissenschaften reflektierbar gemacht werden konnte.

Ausgehend von diesem Befund rückt MARTIN VON KOPPENFELS eine Lektüre der berühmten ersten Seite von Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605) ins Zentrum seines Beitrages. Der Beginn des Romans verortet seinen Protagonisten im Rahmen einer alltäglichen Existenz, deren monotone Zeitordnung der Rhythmus der Woche bestimmt. Für den Romanhelden ist sein Alltagsleben unhaltbar, weil es in ihm nichts zu erzählen gibt, und so bricht er, getrieben vom Begehren nach Erzählbarkeit, in mehreren Anläufen aus der statischen Ordnung seines Alltags aus. Die Welt der Abenteuer, deren literaturhistorischen Hintergrund Koppenfels mit Blick auf die hochmittelalterliche Erzählkultur der *aventure* beleuchtet, ist für Don Quijote allerdings nur noch vermittelt durch den Wahn zugänglich. Dieser eröffnet jedoch nicht allein den Weg ins Abenteuer, sondern er wirft gleichzeitig auch ein Licht auf jene alltägliche Welt, an der er sich reibt und von der er sich abzustoßen gezwungen ist. Nur über den Umweg dieses narrativen Wahns werde die Alltagswirklichkeit im *Don Quijote* in neuer Deutlichkeit darstellbar.

Mit der Genremalerei Jean Siméon Chardins nimmt BRITTA HOCHKIRCHEN gewissermaßen eine Gegenbewegung in den Blick: Nicht die fiktive Flucht aus dem Alltag, sondern die Einverleibung von realistischen Alltagsdarstellungen in bürgerliche Haushalte rückt bei ihr ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Beitrag geht vom Befund aus, dass Alltäglichkeit in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts inhaltlich und formal als Gattungskriterium der Genremalerei bestimmt wurde. Anhand zweier als Pendant angelegter Genregemälde Chardins – *Die fleißige Mutter* und *Das Tischgebet* (beide um 1740) – stellt Hochkirchen die Frage, wie es den Kunstwerken gelingt, etwas so Unscheinbares wie das Alltägliche wiedererkennbar darzustellen. Motivisch sind die Gemälde durch ihre Hinwendung zu den Ritualen des bürgerlichen häuslichen Lebens auf Wiederholbarkeit angelegt, und dieser Aspekt wird durch die formale und kompositionelle Gestaltung der Szenen hervorgehoben. Zugleich inszenieren die Gemälde aber kleine Abweichungen, die die ansonsten routinierten Praktiken *ex negativo* überhaupt erst augenfällig werden lassen. Durch ihre Vervielfältigungen in Form von Pendants, Repliken und Reproduktionsgrafiken konnte das erstarkende Bürgertum sich seiner selbst in ihnen vergewissern, und auf diese Weise trugen die Genrebilder dazu bei, die von ihnen thematisierten Rituale des Alltags zu formieren.

Der Beitrag von JONAS CANTARELLA untersucht im Anschluss daran die Problemwerdung von Alltäglichkeit im Kontext der empirischen Psychologie, die sich im deutschsprachigen Raum im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts herausbildete. Anhand von Beiträgen von Karl Philipp Moritz, Carl Christian Erhard Schmid, Immanuel David Mauchart und Jacob Friedrich Abel zeigt der Aufsatz, dass der Bereich des Alltäglichen für die empirische Erforschung des Seelengeschehens ein besonderes Erkenntnisversprechen barg: Dieses ergibt sich gleichermaßen aus der angenommenen Relevanz und der schwierigen Beobachtbarkeit des Alltäglichen. Vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen Beiträge liest Cantarella den Artikel *Ein Blick auf das alltägliche Leben* (1786) von Karl Philipp Moritz als Beobachtung zweiter Ordnung, der die Emergenz von Alltäglichkeit als epistemisches Ding reflektiert. Gemeint ist damit eine undifferenzierte Zeiterfahrung, die sich im Zuge der psychologischen Selbstbeobachtung überhaupt erst bemerkbar macht und die gleichzeitig zugunsten der Wahrnehmung individualisierter Augenblicke zu überwinden ist. Sofern Erfahrungen von Alltäglichkeit um 1800 also greifbar werden, zielt, wie sich zeigt, ihre Thematisierung zumeist auf ihre Umwertung ab.

Seit der Wende zum 20. Jahrhundert hat sich Alltäglichkeit nachhaltig als zentrales Diskursmoment mit beträchtlichem Innovationspotenzial in den verschiedensten gesellschaftlichen und disziplinären Feldern installiert, wesentlich ermöglicht durch die mit den gesellschaftlichen, epistemischen und ästhetischen Modernen einhergehenden Umbrüche. Die terminologische und diskursive Etablierung hat die Dringlichkeit der Fragen nach den darstellerischen Qualitäten und der reflexiven Durchdringung des Phänomens verstärkt und insbesondere den Künsten und der Philosophie einen für die inhaltlichen Verhandlungen und die Formenbildung äußerst produktiven Gegenstand verschafft, der in den verschiedensten Konstellationen und Verästelungen der Thematik verarbeitet wurde – und von denen im vorliegenden Band zwar nur einige, aber durchaus wichtige und prominente Beispiele in den Blick genommen werden können.

Am Anfang steht dabei einer der herausragenden Autor:innen der Alltagsbeobachtung im frühen 20. Jahrhundert. LIVIA KLEINWÄCHTER und NICOLAS PETHES befassen sich mit Siegfried Kracauers Studie *Die Angestellten* (1929/1930), die das Alltagsleben einer in den 1920er-Jahren rasant wachsenden Gruppe der arbeitenden Bevölkerung erschließen soll. Sie fokussieren sich dabei auf die rhetorischen und medialen Strategien des Schreibens und Veröffentlichens und analysieren zu diesem Zweck die Texte und Kontexte des Erstdrucks der Studie, die zunächst in zwölf Artikeln der *Frankfurter Zeitung* erschien. Ihnen geht es dabei um das Verhältnis und die spezifischen Temporalitäten von dargestelltem Alltag und Alltagsdarstellung, die wesentlich vom Medium der Tag für Tag erscheinenden Zeitung geprägt sind. Dabei wenden sie sich auch dem Problem des Zusammenhangs der im zeitlichen Abstand erschienenen Artikel zu, der sich nur als komplexes Ganzes, als ‚Mosaik‘, herzustellen vermag.

Kracauer ist auch für den Beitrag von JOHANNA-CHARLOTTE HORST eine wichtige Referenz, hier nun aber als Fotografie-Theoretiker. Horst setzt sich mit Figurationen der Erinnerung des Alltäglichen bei Virginia Woolf und Annie Ernaux auseinander und stellt dabei in den Mittelpunkt, dass für beide Autorinnen Fotografien wichtige Ausgangspunkte ihrer literarischen Erinnerungsarbeit sind. Herausgegriffen werden mit *The Years* und *Les années* zwei in ihren Titeln nur lingual differierende Texte, die beide auf die zunächst repetitive Aneinanderreihung von ›Jahren‹ referieren, diese aber in unterschiedlicher Weise durchbrechen und literarisch gestalten. Gezeigt wird, wie so Mosaiken alltäglicher Szenen entstehen, die ein intrikates Spannungsverhältnis zwischen beliebigen Augenblicken und historischen Großereignissen herstellen. Dass hier das ›Mosaik‹ erneut als Terminus für die spezifische Kohärenz der Texte verwendet wird, verbindet die Alltagsdarstellung der beiden Autorinnen mit der zunächst scheinbar ganz anders gelagerten Problemstellung bei Kracauer.

Der Beitrag von BARBARA BAUSCH führt dann in die Adenauer-Ära und thematisiert die zwanghaften Dimensionen der Alltäglichkeit der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit. An Gisela Elsners Debüt *Die Riesenzwerg* von 1964 zeigt sie auf, wie über die Darstellung von typischen Situationen in typischen Umständen ein Aspekt des zeitgenössisch Authentischen in Alltagssituationen gewonnen werden soll. Elsners ›grotesker Realismus‹ rückt dieser Zielsetzung entsprechend den Alltag einer Kleinfamilie ins Zentrum der Aufmerksamkeit und stellt sich so die Aufgabe, Alltäglichkeit als omnipräsentes und banales, aber auch flüchtiges und unter der Wahrnehmungsschwelle liegendes Phänomen literarisch zu ›fassen‹ – und entwickelt dabei ein literarisches Verfahren, das in der Monstrosität des geschilderten Alltags auch die Kontinuitäten mit der NS-Vergangenheit aufscheinen lässt.

Mit der Problematik der medialen Darstellbarkeit setzt sich auch, nun orientiert am Medium Film, der Aufsatz von HEIKE KLIPPEL auseinander, der von den Überlegungen zum Exotismus des Alltags bei Kracauer ausgeht und so methodisch-theoretisch eng an den Text von Kleinwächter und Pethes, historisch und phänomenal an denjenigen von Bausch anschließt. Im Zentrum steht bei ihr Elfie Mikeschs Film *Ich denke oft an Hawaii* (BRD 1977/78), an dem sie eine zweifache Darstellungsabsicht aufzeigt: Einerseits verfolgt die Kamera die Härte des Arbeitsalltags der dargestellten Personen, dieser wird aber andererseits zu einer bekannten und zugleich fremden Welt stilisiert, da deren Bewohner:innen Elemente des Exotischen in ihren Alltag einbinden. Der Film lässt sich aufgrund der Klassenzugehörigkeit der Protagonist:innen zu Kracauers Ideologiekritik in Bezug setzen, gehört aber zum kulturgeschichtlichen Umfeld der westdeutschen 1970er-Jahre mit ihren Aspirationen auf Individualität und Besonderheit. Klippel analysiert weiter, wie die filmische Gestaltung, sowohl visuell wie auch auditiv, immer wieder Zeitlichkeit in den Blick nimmt, und zwar diejenige der alltäg-

lichen Notwendigkeiten wie auch diejenige von Gegenbewegungen, die als Auszeiten von jenen aufgefasst werden können.

Ebenfalls auf die Deutungs- und Gestaltungskraft eines filmischen Beispiels zielt ANDREJA NOVAKOVIC in ihrem Beitrag zur Hausarbeit. Sie kontrastiert dabei das düstere Bild, das Simone de Beauvoir von der Hausarbeit zeichnet, mit aus der Mitte der 1970er-Jahre stammenden Perspektiven auf diesen räumlich und zeitlich eng restringierten Praxisbereich, die, durchaus auch geschlechterpolitisch engagiert, neue, andere und kontroverse Perspektiven auf die häusliche Alltagsbeschäftigung eröffnen. Zum einen geht es dabei um die Schriften von Silvia Federici, die als Aktivistin, Wissenschaftlerin und Gründungsmitglied der Kampagne *Wages for Housework* dafür eintrat, der Hausarbeit einen sozialen Wert zuzuerkennen, der auch einen Lohn verdiene. Zum andern wird an Chantal Akermans Film *Jeanne Dielman* über eine belgische Hausfrau gezeigt, welchen persönlichen Wert die aufmerksame Verrichtung der Hausarbeit haben kann, inwiefern sie den Geist beschäftigt und Halt gibt. Durch eine Analyse der Hausarbeit in verschiedenen Phasen des Films, die sich durch Ereignisse, die hintergründig passieren, unterscheiden, kann der Wandel der Bedeutung der Hausarbeit vor Augen geführt werden.

Dezidiert auf gegenwartskulturelle Phänomene zielen zwei weitere Fallbeispiele zur künstlerischen Reflexion der Alltäglichkeitstemporalitäten. AGNIESZKA HUDZIK wendet sich dabei dem Theater zu und widmet ihren Beitrag dem Theaterprojekt *Life and Times* des Nature Theater of Oklahoma, das eines der einschlägigsten aktuellen Beispiele der Künste zu dem Thema des Bandes darstellt. Hudzik legt anhand der verschiedenen Phasen und Repräsentationsformen des Projekts, den Bucherscheinungen ebenso wie den Aufführungen, mögliche künstlerische Strategien im Umgang mit dem Alltag und vor allem auch den Krisen des Alltags frei. Nachgezeichnet wird beispielsweise, wie das Scheitern der Darstellung selbst noch in der Darstellung thematisiert und so ein Teil von ihr wird. Der Vergleich mit Charlie Kaufmanns Film *Synecdoche*, der ebenfalls das Scheitern einer monumental angelegten Alltagsdarstellung verhandelt, profiliert die krisenaffine Ästhetik zeitgenössischer Alltagsinszenierungen. Die Künste, so Hudziks These, reflektieren also, dass viele Krisen heute als dauerhaft und global erfahren werden und daher auch Teil der Alltagsstruktur sind, und sie entwickeln in der Auseinandersetzung mit diesen Krisen Verfahren, die Erfahrungen des Scheiterns, der Prekarität und Unsicherheit explizit zum Gegenstand der Alltagsdarstellung machen.

Im folgenden Beitrag entwickelt MICHAEL GAMPER an Wolfram Lotz' *Heilige Schrift I* die Affordanzen des Genres *Journal* für die Alltäglichkeitsthema. Das knapp 1000-seitige Werk von Lotz zeichnet sich dadurch aus, dass es deutlich macht, wie das Genre *Journal* nicht bloß als Medium dient, um den Alltag und das Alltägliche zu verarbeiten, sondern wie darüber hinaus die Alltäglichkeit Grundlage und Voraussetzung für ein formorientiertes, aber formoffenes Jour-

nal-Schreiben ist, das nach einer neuen, ‹realistischen›, ‹authentischen› und ‹ad-äquaten› Zugangswiese zur Wirklichkeit sucht. Lotz entfaltet in seinem täglichen Schreiben, dass vor allem in den privaten und beruflichen Routinen und ihren spezifischen Kontingenzen klar hervortrete, wie sich die sprachliche Formwerdung in der Auseinandersetzung mit den kleinen Dingen entfaltet und wie gerade in der Verstreuung des täglichen Schreibens über die Dinge des Tages sich im Journal das realisiert, worum es im Schreiben eigentlich und überhaupt geht.

Den Abschluss bilden zwei Beiträge, die jeweils von konkreten historischen philosophischen Positionen aus allgemeine bzw. aktuelle Aspekte der Temporalitäten des Alltäglichen herausgreifen. BERNHARD STRICKER beschäftigt sich in seinem Beitrag mit einem der für das Thema der Alltäglichkeit wichtigsten Philosoph:innen, mit Stanley Cavell. Er rekonstruiert dessen Position und vor allem dessen These zur Nicht-Thematisierbarkeit des Alltäglichen, indem er sie zunächst von der *Ordinary Language Philosophy* herleitet, dann besonders durch einen Vergleich mit Freuds psychoanalytischem Unbewussten beleuchtet und schließlich mit Blick auf Shakespeares *Hamlet* weiter ausführt. Entwickelt wird hier die These, dass Alltäglichkeit sich genuin durch Nachträglichkeit auszeichne – also, dass man sich immer erst nachträglich auf sie beziehen könne. Dies wird auch als temporale Bestimmung erläutert. Durch diese Eigenart der Nachträglichkeit wird das Evasive und Ambivalente des Alltäglichen verständlicher, insbesondere weil die Nachträglichkeit nicht nur in der Deutung des Alltäglichen liege, sondern dem Alltäglichen selbst zukomme. So kann auch verständlich werden, wieso gerade in der Philosophie des Alltäglichen bei Cavell eine eigene Position zu den Themen ‹Freiheit› sowie ‹Aussagekraft der Künste› gefunden werden kann. Wie Stricker an Cavells *Hamlet-Essay Hamlet's Burden of Proof* nachvollzieht, analysiert dieser die Künste als Medien der Reflexion der menschlichen Daseinsweise.

FRIEDRICH BALKE deckt in seinem den Band abschließenden Beitrag auf, dass die auf Alltäglichkeit und Zeit bezogenen Problemstellungen der aktuellen Medienwissenschaft keineswegs erst mit den digitalen Medien in den Fokus gerückt sind. Vielmehr, so seine These, lassen sich die aktuellen Formen der Zeitorganisation in den sozialen Medien mit Martin Heideggers Analysen in *Sein und Zeit* in Zusammenhang bringen. Dies erkläre sich auch dadurch, dass Heideggers zeitkritische Behandlung des Seins ihrerseits einen sehr konkreten medientechnischen Hintergrund habe, der sich nicht in der berühmten und vielkommentierten Rundfunkstelle in *Sein und Zeit* erschöpfe, sondern sich durch die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Film ergeben habe. Der Beitrag führt weiter vor Augen, wie man mithilfe von Heideggers Begrifflichkeiten auch digitale Medien in ihren Strukturen und Funktionsweisen erhellen kann. So werden zunächst die Zeit des Films und dann der Screenshot auf ihre (nicht-vulgäre) Zeitlichkeit hin analysiert.

*

Dieser Sammelband geht zurück auf eine Tagung, die am 10./11. Oktober 2022 an der FU Berlin stattfand. Der Friedrich Schlegel Graduiertenschule der FU Berlin danken wir für die finanzielle und organisatorische Unterstützung, ebenso wie Claudia Ziegler und Ilona Anders, die den reibungslosen Ablauf der Veranstaltung ermöglicht haben. Unsere Beschäftigung mit dem Thema wurde wesentlich befördert durch einen Lesekreis, der sich 2021 und 2022 regelmäßig getroffen hat und an dem zahlreiche der Beiträger:innen dieses Bandes beteiligt waren, ebenso wie durch ein Seminar im WS 2020/21, in dem die Diskussion mit den Studierenden uns wertvolle Anregungen gegeben haben. Danken wollen wir auch Mona Kammer, Tobias Krüger, Ronja Liebenrodt, Clara Plantiko und Florian Völker für die Unterstützung bei den redaktionellen Arbeiten an diesem Band.

Darstellung der Alltäglichkeit

Überlegungen dazu, wie und warum das Alltägliche Gegenstand der Kunst wird

Dina Emundts

Zu den Verfahren, die Annie Ernaux in *Mémoire de fille* beschreibt, um sich an sich selbst als junge Frau zu erinnern und deren Alltag freizulegen, gehören Tagebucheinträge in einem Kalenderjahr, das dem des Jahres, das erinnert werden soll, parallel ist:

Je ne suis jamais allée au-delà de quelques pages, sauf une fois, une année où les calendrier correspondait jour pour jour à celui de 1958. Le samedi 16 août 2003, j'ai commencé d'écrire: «samedi 16 août 1958. J'ai un jean racheté 5000 francs à Marie-Claude qui l'avait eu chez Elda à Rouen pour 10000, et un pull sans manches bleu et blanc à rayures horizontales. C'est la dernière fois que j'ai mon corps.» J'ai continué d'écrire tous les jours, rapidement, en tâchant de faire coïncider exactement la date du jour où j'écrivais avec celle du jour de 1958, dont je consignais en désordre tous les détails qui resurgissaient.¹

Diese Idee impliziert Aspekte der Zeitlichkeit, welche mit der Darstellung von Alltäglichkeit eng verbunden sind und um die es im Folgenden unter anderem gehen wird: Das Alltägliche ist in aufeinanderfolgende Tage gegliedert, und das Tagebuch oder tagebuchähnliche Schreiben ist daher eine seiner naheliegenden Darstellungsformen. Zudem sind die Aneignung und die *Darstellung* anderer oder der vergangenen eigenen Alltäglichkeiten oft mit Techniken der zeitlichen Verschiebung verbunden: der Gleichzeitigkeit von etwas, das auseinanderliegt.²

1 Annie Ernaux: *Mémoire de fille*, Paris 2016, 17–18. Übersetzung: «Ich bin nie über wenige Seiten hinausgekommen, außer einmal, in einem Jahr, als der Kalender auf den Tag genau dem von 1958 entsprach. Am Samstag, dem 16. August 2003 begann ich zu schreiben: «Samstag, 16. August 1958. Ich trage eine Jeans, die bei Elda in Rouen 10 000 Francs gekostet hat und die ich Marie-Claude für 5000 abgekauft habe, und einen ärmellosen Pulli mit blau-weißen Querstreifen. Ich bin zum letzten Mal im Besitz meines Körpers.» Ich schrieb jeden Tag, sehr schnell, ich bemühte mich, alles aufzuschreiben, was mir von dem entsprechenden Tag des Jahres 1958 einfiel, alle Einzelheiten, völlig ungeordnet.» Erinnerung eines Mädchens, übers. von Sonja Finck, Frankfurt a. M. 2018, 15.

2 Dieser Text ist im Austausch mit vielen Menschen entstanden. Besonders danke ich Eva-Maria Baumeister, mit der ich seit längerem ein Gespräch zur Darstellung von Alltäglichkeit führe. Sie verfolgt in unserem Gespräch sowie in ihren Bühnenarbeiten besonders die Idee, dass man zum Aufzeigen alltäglicher Ungerechtigkeit verschiedene Alltage überlagernd darstel-

Die mit diesen Beobachtungen verbundenen Fragen möchte ich in meinem Beitrag aufgreifen: Wie kann man Alltag und Alltäglichkeit in einem Roman darstellen, wie auf der Bühne präsentieren oder sonst in eine künstlerische Form bringen?³ Und warum sollte man dies versuchen, was motiviert einen dazu? Der erste Teil dieses Aufsatzes soll Antworten auf diese Fragen geben. Im zweiten Teil werde ich verschiedene Dimensionen von Zeitlichkeit bei diesem Thema noch expliziter herausstellen.

Der Aufsatz beschäftigt sich damit insgesamt aus der Perspektive der Frage nach der Darstellung⁴ mit dem Thema des alltäglichen Erlebens von Zeitlichkeit. Er soll zumindest indirekt zeigen, dass die Reflexion der alltäglichen Zeitlichkeit einen Beitrag zur Frage danach liefern kann, was grundlegende menschliche Erfahrungen sind und was menschliche Freiheit ist. Hierauf werde ich mit einigen Hinweisen zwischendurch und dann am Ende, im Schlussabschnitt, eingehen.⁵ Ich setze bei meinen Ausführungen voraus, dass es Alltag, Alltägliches und Alltäglichkeit gibt und wir eine ausreichend konkrete Vorstellung davon haben, was mit diesen Ausdrücken gemeint ist, und dass wir uns nicht *vor* allen Überlegungen dazu, wie und warum wir dieses künstlerisch darstellen, den Fragen widmen müssen, ob es Alltägliches gibt (oder es nur ein Konstrukt ist) und was es ist.⁶

len kann. Zudem hat sie beispielsweise während der Pandemie ein Projekt mit akustischen Tagebüchern von Jugendlichen durchgeführt (<https://www.hoerspielundfeature.de/akustische-tagebuecher-einer-pubetaet-im-lockdown-i-feel-100.html>, konsultiert am 14.09.2023). Mit Holmer Steinfath teile ich das Thema seit längerer Zeit und wie er (im vorliegenden Band ausgeführt) sehe ich die zwei bei Kierkegaard angelegten Weisen des Wiederholens als eine zentrale Unterscheidung. Meine Überlegungen hierzu gehen zurück auf einen anderen Text zu Kierkegaard von mir: Dina Emundts: Alltäglichkeit in Kierkegaards *Entweder-Oder*, in: Philipp Schwab und Philipp Höfele (Hrsg.): Festschrift für Lore Hühn, Baden-Baden (Karl Alber), im Erscheinen. Außerdem danke ich für Kommentare und Anregungen zu diesem Text Arno Hielscher, Rolf-Peter Horstmann, Ruth zum Kley und Ronja Liebenrodt.

3 Für jede Darstellungsform kann man eigene Aspekte herausstellen, wofür im vorliegenden Band viele Beispiele (Film, Theater, bildende Kunst) zu finden sind.

4 Im Folgenden spreche ich oft undifferenziert von ‚Darstellung‘, nicht immer explizit von ‚künstlerischer Darstellung‘. Zwar geht es mir hier immer vor allem um diese, vieles trifft aber auf Darstellung überhaupt und auch besonders auf philosophische Darstellungen zu.

5 Die Literatur zu diesem großen Themenfeld ist unübersichtlich umfangreich – einen Überblick über die ‚Traditionen‘ gebe ich im Schlussabschnitt. Viele Aspekte werden in anderen Beiträgen dieses Bandes verfolgt. Ich werde hierauf und auf weitere Literatur nur sehr punktuell – und durchaus auch mit viel Kontingenz – eingehen können.

6 Ich bin durchaus der Meinung, dass man die Fragen, ob es Alltägliches gibt oder es nur ein Konstrukt oder nur ein Modus des Erlebens ist, sowie auch die, ob es unfassbar ist oder nur nachträglich rekonstruierbar, sinnvoll stellen kann. Ich werde auf sie zurückkommen.

I. Wie und warum stellt man Alltägliches künstlerisch dar?

Zum Zweck der Darstellung von Alltag, Alltäglichem oder Alltäglichkeit eignen sich vor allem Szenen und Gegenstände, die den (adressierten oder erwarteten) Betrachtenden vertraut sind, die eher einfach sind und in deren Wesen nichts Prägnantes liegt. Daher spielen etwa einfache Sprache und Kleidung eine besondere Rolle. Die Darstellung der Raum-Zeit-Struktur dieser Dinge und Szenen ist in jedem Fall auf Wiederholung, oft auch auf Vertrautheit und Geschlossenheit⁷ angelegt. Diese kann auch besonders in körperlichen Gesten oder Ritualen zum Ausdruck kommen.

Bei der Darstellung ist zu beachten, dass das Alltägliche für uns in sehr verschiedenen Weisen konnotiert sein kann. Es kann als etwas erlebt werden, in das wir unfrei eingebunden sind und das eine eher mechanische sowie unausweichliche Wiederholung ist. Das Alltägliche kann aber auch als lebendig erlebt werden, für Vertrautheit und Sicherheit stehen und, vor allem wenn man an fortlaufendes Arbeiten bzw. Handwerken oder das Üben einer Fähigkeit denkt, so kann Alltag und die Alltäglichkeit sogar mit Entwicklung und Schaffenskraft verbunden werden. Der Einfachheit halber unterscheide ich diese beiden Weisen zunächst als mechanische oder monotone versus lebendige Alltäglichkeit.

Diese beiden Weisen werden durch unterschiedliche Mittel dargestellt. Wartenummern und das Aufzählen von Statistiken steht beispielsweise für monotonen Alltag. Sonnige, freundliche Wetterstimmungen oder sonstige positive Lichteffekte weisen oft auf den als lebendig erlebten Alltag hin. In diesen beiden Weisen ist das Erleben der Räumlichkeit, vor allem aber der Zeitlichkeit unterschiedlich. Dass die Zeitlichkeit vor dem Räumlichen entscheidend ist, liegt daran, dass das Alltägliche vor allem das in der Zeit Wiederkehrende ist. Das Erleben des Alltäglichen kann einerseits als die Wiederholung von austauschbaren Momenten charakterisiert werden. Andererseits kann Alltägliches als eine kontinuierliche Fortsetzung von Vergangenheit in Gegenwart erlebt werden und die Erfahrung von Dauer implizieren oder sogar hervorbringen. Die Reihe sich wiederholender Jetztmomente einerseits und die auf andere Zeiteinheiten bezogene Dauer andererseits sind Formen des Erlebens der Zeitlichkeit des Alltäglichen. Demgegenüber ist die nicht als alltäglich erlebte Zeitlichkeit die von besonderen Augenblicken oder geschichtlich einzigartigen Momenten.⁸ Die Ausdrucksweise

⁷ Die Geschlossenheit bezieht sich auf die räumliche Struktur. Sie wäre, ähnlich wie hier die Wiederholung, noch näher auszuführen.

⁸ Kierkegaard strukturiert *Entweder-Oder* nach diesen drei (1–3) zeitlichen Dimensionen: Der Ästhetiker versucht, die leere Zeit (1) zu erfüllen und durch einzelne, kostbare Augenblicke zu ersetzen (2); der Ethiker versucht, den Alltag reflektiert wiederzugewinnen, indem er

dieser beiden Erlebnisweisen von alltäglicher Zeitlichkeit (auf die ich im nächsten Teil wieder zu sprechen kommen werde) muss völlig unterschiedlich sein.

Bisher habe ich zwei Formen von Alltäglichkeit unterschieden. Außer diesen beiden Weisen kann man auch noch die entlastende und ermöglichende Funktion von Alltag im Blick haben. An ihr wird oft der Wert von Alltag festgemacht. Während in den ersten beiden Beschreibungen (mechanisch versus lebendig) das Alltägliche selbst betrachtet wurde, wird hier eher eine Funktion und Rolle des Alltäglichen erfasst. Ein Beispiel hierfür wäre, wenn man die alltägliche Routine und Gewohnheit beim Erledigen von leiblichen Bedürfnissen zu schätzen weiß, weil sie die Basis für anderes – etwa für kreative Tätigkeiten – darstellt. Das Alltägliche ist hier eher etwas Hintergründiges, da die Entlastung unauffällig, gewohnheitsmäßig abläuft. Diese Charakterisierung als Hintergründiges steht allerdings überhaupt wegen der fortlaufenden wiederholenden Zeitstruktur oft im Vordergrund bei der Charakterisierung des Alltäglichen.

Bei dem, was ich bisher als monoton einerseits und lebendig andererseits beschrieben habe, ist diese Hintergründigkeit auch gegeben. Trotz dieser Hintergründigkeit kann aber das Alltägliche in den jeweiligen Erfahrungen auch als solches bewusst und die Person dem Alltäglichen auch zugewandt sein. Es gibt also, dem Bisherigen folgend, zwei grundlegende Unterscheidungen: Einen Unterschied kann man machen zwischen einem im Hintergrund bleibenden Alltag und einem bewusst erlebten Alltag, wobei dieser – in einer weiteren Unterscheidung – wieder durch Monotonie oder Lebendigkeit unterschiedlich charakterisiert sein kann. Im Leben entsprechen diese Unterscheidungen nicht verschiedenen Alltagen, sondern erstmal verschiedenen Weisen, wie Alltägliches für uns vorkommt, wobei das ‹im Hintergrund Bleiben› und ‹bewusst Sein› nur graduell unterschieden sind.

Für die Darstellung von Alltag oder Alltäglichkeit ist die Verschiedenheit der Erlebnisart von mechanisch und lebendig wichtig, da man die Muster der Darstellung entsprechend wählen kann (und natürlich auch mit Störungen oder Differenzen umgehen und spielen kann). Interessant für Möglichkeiten der Darstellung (und besonders auch für Fragen zum guten Leben, die hier keine Rolle spielen sollen) ist aber nicht nur das Aufmerken auf diese Variabilität, sondern auch die Frage, an welchen Bedingungen das jeweils liegt, also wodurch diese Verschiedenheit des Erlebens von Alltag oder Alltäglichkeit zustande kommt. Als Erlebnisweisen sind diese Weisen subjektiv und manchmal können sogar je nach Stimmung dieselben Abläufe entgegengesetzt erlebt werden. Dasselbe Ritual am Morgen kann mich erfüllen oder einengen. Allerdings ist der Deutungshorizont zumeist durch weit mehr als das erlebende Subjekt bestimmt – nämlich durch soziale Anerkennung und Werte und durch weitere Kontexte, in deren

ihn als Ort der Dauer (3) rehabilitiert. Davon kann man auch noch eine vierte Zeitform, nämlich die religiös geprägte Ewigkeit unterscheiden. Siehe Emundts (Anm. 2).

Zusammenhang die jeweiligen täglichen Tätigkeiten stehen. Ob Hausarbeit eine monotone oder lebendige Tätigkeit ist, hängt nicht nur von der subjektiven und momentanen Einstellung ab, sondern auch von sozialen und geschichtlichen Faktoren. Die Interpretationsoffenheit ist darüber hinaus nicht allein individuell oder subjektiv, sondern auch durch das Objekt (den Alltag, die alltäglichen Tätigkeiten selbst) mitbestimmt. Nicht alles Alltägliche ist interpretationsoffen. Bestimmte Arbeiten und bestimmte alltägliche Erfahrungen sind klarer als andere monoton oder lebendig. Das hängt unter anderem damit zusammen, wie aktiv und gestaltend das Subjekt in ihnen manchmal ist, wie ausgeliefert in anderen Fällen.⁹

Dass eine Tätigkeit im subjektiven Erleben von einer Weise des Erlebens in die andere kippen kann¹⁰ und dass es alltägliche Abläufe gibt, die deutungsoffener sind als andere, ist für ihre Darstellung wichtig. Alltägliche Diskriminierungserfahrungen sind kaum deutungsoffen – wenn sie vorliegen, ist es kaum möglich, gegenüber ihnen eine positive Einstellung zu gewinnen, wie wir das gegenüber manchen sich wiederholenden Dingen (wie den täglich vorbeifahrenden Zügen oder der Hausarbeit) vielleicht können. Das muss ihre Darstellung vermitteln, wenn der Charakter dieser Diskriminierungen erfasst werden soll. In anderen Zusammenhängen ist bei der Darstellung Folgendes zu beachten: Die Erinnerungen an gewohnten Alltag haben in der Möglichkeit der Deutung die doppelte Ebene: in den Erlebnissen und in den Erinnerungen. Die Erinnerung kann eine Umdeutung bewirken, wenn eine tendenziell monoton erlebte Wiederholung einen anderen Sinn in der Zusammenstellung mit anderem bekommt.

Auch die *Motive* für die künstlerische Darstellung von Alltag und Alltäglichkeit sind vielfältig. Ein naheliegendes Motiv ist die Darstellung des Alltags als Voraussetzung für eine Störung durch Ereignisse, die man eigentlich darstellen will. Das entspricht dem, was ich zum Alltäglichen als Hintergrund angeführt habe. Ein anderes Motiv ist generell die Darstellung des Lebens und einiger seiner Aspekte, weil es uns betrifft. Gerade bei diesem Motiv ist es eine interessante Frage, ob es sich im Laufe der Geschichte erst oder in besonderer Weise herausgebildet hat. Dass man darstellt, was im eigenen Leben vorkommen kann und einen in diesem Sinn betrifft, scheint beispielsweise für Zeiten, in denen vorrangig religiöse Inhalte oder historische Ereignisse dargestellt wurden, nicht glei-

⁹ Es scheint mir vielversprechend, bei den Überlegungen zu dem, was Arbeit in unserer Gesellschaft ist, den Blick auf deren interne Struktur zu richten und beispielsweise zu fragen, wie abwechslungsreich sie ist (Axel Honneth: *Der arbeitende Souverän. Eine normative Theorie der Arbeit*, Frankfurt a. M. 2023.), sowie bei Überlegungen zur Gerechtigkeit der Gesellschaft den Blick auch auf die Verteilung und Gestaltung von Zeit zu lenken (Teresa Bücken: *Alle Zeit. Eine Frage von Macht und Freiheit*, 3. Aufl., Berlin 2022.).

¹⁰ Mit einer solchen Kippfigur arbeitet Chantal Akerman im Film *Jeanne Dielman*, siehe den Beitrag von Andreja Novakovic in diesem Band.

chermaßen wie für uns heute zu gelten. Es gibt über dieses eher allgemeine Motiv hinaus mindestens zwei zentrale und häufig vorkommende, aber spezifischere andere Anliegen, die mit der Darstellung des Alltäglichen verbunden sind. Das eine ist die Darstellung aus Interesse an der politischen Dimension. Ungerechtigkeiten, Diskriminierung, Benachteiligungen und schlechte Bedingungen und die damit verbundenen Leiden lassen sich oft besser oder sogar nur durch eine Darstellung des Alltäglichen vor Augen führen. Das andere ist der erwünschte Prozess einer inhaltlichen Selbstverständigung. Dieser kann auch mit der Einordnung in eine Klasse oder Gruppe verbunden sein und natürlich auch eine politische Dimension oder kritische Pointe haben.¹¹

Zur politischen Dimension lässt sich in Verbindung zum Thema Alltäglichkeit und seiner künstlerischen Darstellung viel sagen. Das Darstellen von Alltäglichem kann selbst schon etwas Politisches sein, da man etwas, das im Hintergrund steht, ins Licht rückt. Das kann alltägliche Armut sein oder Lebensformen, die wir eher verdrängen (wie das Leben Obdachloser oder das in Gefängnissen).¹² Es können aber auch verschiedene Formen der Arbeit oder der Familien- und Geschlechterrollen sein. Die Darstellung des Alltäglichen soll hier eine kritische Pointe haben. Das Aufdecken durch ein aneignendes Erinnern an die eigene vergangene Alltäglichkeit ist ein anerkanntes Verfahren geworden, um Diskriminierungen zur Darstellung zu bringen.¹³ Auch kann es ein politisches Motiv sein, Besonderheiten von bestimmten Erfahrungen zur Darstellung zu bringen und auf diese Weise in den Vordergrund zu rücken. Es gibt beispielsweise Diskriminierungen, die unerträglich durch ihre tägliche Wiederholung werden. Denn diese macht sie zu etwas, dem man anders als einmaligen Ereignissen ausgeliefert ist. Dabei kann die Diskriminierung so subtil sein, dass sich ihre negative Kraft nur in der Wiederholung herstellt, gegen die man sich umso schwerer zur Wehr setzen kann, weil sie einzeln betrachtet beinahe belanglos wirkt. Es scheint mir für die Möglichkeit, darauf zu reagieren, schon eine wichtige Frage zu sein, ob die täglich gemachte Diskriminierungserfahrung eine alltägliche Erfahrung oder ob sie eine Störung der alltäglichen Erfahrung ist (oder beides – je nach Fall und Grad – sein kann).

Es ist allerdings besonders zu beachten, dass auch der Begriff des Alltäglichen selbst diskriminierend wirken kann, insbesondere wenn er bestimmten

11 So etwa ist die niederländische Genre- und Stillleben-Malerei so gedeutet worden, dass ein Bürgertum sich in diesen Bildern selbst darstellt und reflektiert. Siehe Britta Hochkirchen in diesem Band. Siehe auch Dina Emundts: Hegel on the Everyday in Art, erscheint vorauss. in: Special Issue zu Hegels Ästhetik, hrsg. von C. Allen Speight und Sally Sedgwick.

12 Siehe die Ausführungen zu Federici von Novakovic in diesem Band. Ein Beispiel hierfür ist weiterhin das (sich noch in Arbeit befindende) Projekt *Same but different – Angriffe auf den Alltag* von Eva-Maria Baumeister (siehe Anm. 2), bei dem das Thema Mutterrolle aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird.

13 Beispielhaft Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*, London 2017, v. a. 33.

Gruppen zugeordnet wird und diese in Kontrast zu anderen gesehen werden. So hat der Feminismus zu diesem Begriff zu Recht eine eher ambivalente Beziehung. Die Zuordnung des Alltäglichen zu Haus, Hausarbeit und einem zyklischen Zeitschema kann schnell in einen Kontrast zum gesellschaftlichen Leben gesetzt werden, das eine Art weiblicher Zeitlichkeit von einer männlichen unterscheidet. Das finden wir zweifellos als Schema bei Hegel und Kierkegaard ausgeführt, kann sich aber durch eine Hervorhebung des Alltäglichen als Häusliches und Gewohnheitsmäßiges fortsetzen.¹⁴

Es ist hier weniger an die zeitlichen als an die sozialen Konnotationen zu denken, die der Begriff des Alltäglichen auch hat (und in seiner Geschichte vielleicht noch stärker gehabt hat): das Durchschnittliche als etwas, das den Zusammenhang mit der undifferenzierten Masse hervorhebt¹⁵ und das Alltägliche als das Gemeine und Ordinäre meint, wobei diese Wörter nicht zufällig die doppelte Konnotation haben, da beispielsweise in «gemein» das Gemeinsame und das «Niedrige», «Schlechte» liegt. Auch wenn manche dieser Einschätzungen über Arbeit, Geschlecht und Klassenzugehörigkeit mehr ins neunzehnte und die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu passen scheinen, sind die entsprechenden Muster heute keineswegs verschwunden, sondern haben sich eher verschoben (zum Beispiel vom Häuslichen in den Hintergrund des Öffentlichen) und wirken verdeckter. Gerade diesem kann man im Alltäglichen aber auch nachspüren und es in der Darstellung aufdecken wollen. Diesem Anliegen, Muster aufzudecken, widerspricht die hier im Zentrum stehende zeitliche Dimension nicht, sondern gerade durch den Blick auf sie kann man Verschiebungen sehen.¹⁶

Die Darstellbarkeit und die Thematisierung des Alltäglichen werden besonders von Seiten der Philosophie oft grundsätzlich infrage gestellt.¹⁷ Dies deshalb,

14 Rita Felski: *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York 2000. Daher wird der Begriff des Alltäglichen trotz der Ambivalenz auch positiv in Anspruch genommen. Auf Seite 89 sagt Felski etwa: «A feminist theory of everyday life might question the assumption that being modern requires an irrevocable sundering from home, and simultaneously explicate the modern dimensions of everyday experiences of home.»

15 Deutlich etwa in Heideggers «Man» und «Durchschnittlichkeit». So heißt es in *Sein und Zeit* (Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen 1993, 127.) beispielsweise: «Das Man, das kein bestimmtes ist und das Alle, obzwar nicht als Summe, sind, schreibt die Seinsart der Alltäglichkeit vor.»

16 Exemplarisch sei hier noch einmal auf Honneth (Anm. 9) und Bückler (Anm. 9), aber auch Felski (Anm. 14) verwiesen. Zu den Thesen, dass eine Erfahrung durch raum-zeitlich strukturierte Wiederholungen als für uns prägende Erfahrung stabilisiert werden kann, dass dies für uns nicht transparent sein muss und dass dies auch mit Blick auf Geschlechtszuschreibungen relevant sein kann, vgl. Maren Wehrle: *Normale und normalisierte Erfahrung. Das Ineinander von Diskurs und Erfahrung*, in: Hilge Landweer, Isabella Marcinski (Hrsg.): *Dem Erleben auf der Spur: Feminismus und die Philosophie des Leibes*, Berlin 2016, 235–257.

17 Emmanuel Alloa: *Die Hintergründigkeit des Alltags. Überlegungen zu einer Phänomenologie der Alltagserfahrung*, in: *Phänomenologische Forschungen* 1 (2018), 7–26.

weil das Alltägliche das Hintergründige ist und daher nicht als Gegenstand im Zentrum stehen kann, zumindest nicht, ohne etwas zu verlieren, was ihm gerade wesentlich ist. Folgt man meinen Ausführungen, so ist dieses Infragestellen der Möglichkeit des Thematisierens und Darstellens durchaus sinnvoll.¹⁸ Die Grenzen der Darstellbarkeit können dann aber auch differenzierter ausgeführt werden. Es gibt demnach mindestens drei Weisen des Erlebens und damit der Darstellung des Alltäglichen, und es gibt jeweils entsprechend andere Grenzen der Darstellbarkeit. Bei dem Alltäglichen, das als mechanisch und unausweichlich erlebt wird, kann die Unausweichlichkeit (die auch eine zeitliche Struktur hat) einerseits gut dargestellt und verstanden werden. Die Bühne beispielsweise hat dafür Mittel, die selbst schon eine Geschichte haben, und die Stagnation kann etwa in einem dargestellten Warteraum sogar besonders intensiv zum Ausdruck kommen. Da die Möglichkeit der Ausflucht für die Betrachtenden aber besteht – schon wegen der zeitlichen Begrenzung der Darstellung –, ist die Erlebnisstruktur beim Betrachtenden immer eine andere als bei dem, dessen Erfahrungen dargestellt werden. Die intensive Darstellung muss daher zugleich mit einer gewissen zeitlichen Verdichtung einhergehen, die ihr eine wesentliche Erfahrungsdimension auch nimmt.

Ähnlich gibt es bei der Darstellung der vertrauten Gewohnheit nicht die Möglichkeit des ins Fleisch und Blut Übergehens bei den Betrachtenden, obwohl Gewohnheit und Häuslichkeit wiederum gut beschrieben und kenntlich gemacht werden können. Auch hier kann der dargestellte Habitus besonders klar hervortreten, bleibt aber zugleich extern und wirkt daher anders.

Als Hintergrund schließlich – wie er vor allem in der Dimension der Entlastung erlebt wird – ist das Alltägliche einerseits einfach darzustellen, da es dann in der Darstellung wiederum aufgefasst wird als dasjenige, was den Hintergrund für etwas bildet. Auch hier kommt es aber dadurch zu einer Differenz, dass das Darstellen als eine Art von Hervorhebung der Alltäglichkeit diesem Hintergrundcharakter entgegensteht – weshalb diese Darstellung auch durch die

¹⁸ Bei den Thesen der Nicht-Thematisierbarkeit des Alltäglichen findet sich auch die, dass Alltäglichkeit sich genuin durch *Nachträglichkeit* auszeichne – also, dass man sich erst nachträglich auf sie bezieht und sie daher als ‚gegeben‘ nie angenommen werden kann. Wie bereits deutlich geworden sein dürfte, halte ich das so für zu pauschal. Zustimmung würde ich, dass Alltäglichkeit diffus mit Blick auf Anfang und Ende ist und dass eine zeitliche Verschiebung eine Rolle spielt, indem ich mich im Thematisieren auf etwas beziehe, das sich als etwas zeigt, das auch schon gewesen ist. Das, worauf ich mich beziehe, kann aber noch anhalten, es ist in diesem Sinn ‚da‘ und nicht nur nachträglich. Zudem – und das scheint mir teils auch in diesen Ansätzen selbst impliziert zu sein – gehört die Thematisierung oft zum Alltäglichen. In meinen Augen gehört sie dies in einer Weise, die man nicht mehr als nachträglich bezeichnen kann: Das Alltägliche und das Thematisieren stehen in einem variablen Verhältnis, in dem sie sowohl zusammenfallen als auch getrennt voneinander auftreten können. Zum Thema Nachträglichkeit und der entsprechenden These bei Cavell siehe Stricker in diesem Band.

Erwartung dessen, was passieren soll, oft eher Spannung als Langeweile erzeugt und damit einen Gegensatz zum Charakter des Dargestellten behält.

Offenbar will die Darstellung des Alltäglichen manchmal (aber nicht immer) etwas nicht nur erkennbar, sondern auch nachvollziehbar machen. Damit meine ich, dass man nicht nur versteht, was dargestellt wird, sondern das Dargestellte auch in seinem gezeigten Erlebnischarakter versteht und miterlebt. Das kann der Darstellung in einer Verdichtung der Unausweichlichkeit oder der Gewohnheit auch gelingen. Dann fehlen ihr aber dennoch gleichzeitig durch die jeweiligen Grenzen der Darstellbarkeit Dimensionen der Erfahrung von demjenigen, der dies selbst als unausweichlich erlebt, gewohnt ist oder so lebt. Der Nachvollzug ist möglich, aber zeitlich anders strukturiert. Dies ist vor allem bei der politisch motivierten Darstellung von Alltäglichkeit relevant. Die Darstellungsmöglichkeit und ihre Grenzen lassen sich so außerdem für den Erfahrungs- und Erlebnisbegriff und die Diskussion der Möglichkeit der Aneignung fruchtbar machen, da man durch die Frage nach der Darstellung gut zwischen Erkennbarkeit und Erlebnisgehalt unterscheiden kann und da man sehen kann, wie es möglich ist, dass das Alltägliche sich durch die Unabgeschlossenheit und Hintergründigkeit zwar nicht schwer erkennen und auch nachempfinden lässt, aber die Darstellung dennoch in einer Differenz zum Erlebten der Zeitlichkeit dessen, der das wirklich erlebt, bleiben muss.¹⁹

II. Das Erleben und Darstellen der Zeitlichkeit der Alltäglichkeit

Die Weisen des Erlebens der Alltäglichkeit wurden im letzten Teil bereits mit Blick auf das Erleben ihrer Zeitlichkeit behandelt. Die Zeitlichkeit soll nun noch einmal genauer in den Blick genommen werden. Gemeinsam ist den beiden Weisen, dass sie in irgendeinem Sinn als unabgeschlossene Wiederholungen aufgefasst werden. Das Alltägliche hat keinen klaren Anfang und aus der Erlebnisperspektive heraus auch kein absehbares klares Ende, es ist sozusagen dem Anfang und Ende nach diffus. Beispielsweise kann die Fixierung eines Endes den angeblichen Endpunkt des Alltäglichen dadurch tangieren, dass das Bewusstsein des Endes des Alltäglichen dem Alltäglichen schon vorher seinen Charakter als Alltägliches nimmt. Mit dem Ende des Alltäglichen meine ich allerdings hier keine «sonntägliche» Unterbrechung, die in den Rhythmus eingebunden sein kann, sondern eine größere Veränderung oder Erschütterung des Lebens. Wie diese

¹⁹ So würde ich durch Überlegungen zur Zeitlichkeit an meine früheren im Zusammenhang mit Hegel gemachten Überlegungen zur Struktur der Erfahrung anschließen, Dina Emundts: *Erfahren und Erkennen. Zu Hegels Theorie der Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 2022 (2. Aufl.).

Unabgeschlossenheit des Alltäglichen in den verschiedenen Weisen erlebt wird, unterscheidet sich trotz dieser Gemeinsamkeit stark voneinander.

Im monotonen Alltag wird in der unabgeschlossenen Wiederholung keine Entwicklung gesehen, erlebt wird Stagnation und Wiederholung gleicher Momente. Man sieht die so erlebte Zeit als leere, inhaltslose Zeit an und stellt sie auch als äußeres Messsystem vor. Mechanische Uhren, monotone Geräusche, ins Leere laufende Bewegungen sind Bilder dafür. Der Zeit wird außerdem oft eine Dominanz über den Menschen und die Wirklichkeit zugeschrieben. Dies vielleicht gerade, weil die Unterschiede der Momente nicht durch den Inhalt, sondern nur durch die äußere Form oder Messung zustande kommen, der man alternativ- und unterschiedslos unterworfen ist. Vor allem wenn diese Messung eigener Aktivität irgendwie entgegensteht, wird die Zeit als eine unausweichliche Form oder Macht angesehen, der man passiv ausgeliefert ist.²⁰ Dieses Gefühl des Ausgeliefertseins wird durch die Unabgeschlossenheit der Reihe der Momente des Alltäglichen zweifellos verstärkt und das Leiden darunter (dass es immer so weiter geht) kann auch in den Vordergrund rücken. Genauer betrachtet kann die Zeit als externe Macht wiederum unterschiedlich erlebt oder auch nur dargestellt werden: eher personalisiert wie bei Chronos mit dem Bild des alles Verschlingenden (dem auch oft die Darstellung von Essen folgt)²¹ oder eher mechanisch gleichmäßig wie in riesigen Uhrwerken. In beiden Fällen ist das Erleben durch das Gefühl des Ausgeliefertseins, der Hilflosigkeit, der Passivität und der Zwecklosigkeit gekennzeichnet und stellt ein Erleben des ungewollt Immergleichen dar.²² Die zeitlichen Wiederholungen wirken bedrückend zeitlos, weil keine Veränderung möglich scheint. Es gibt wohlgerne auch in einigen Fällen ein eher positives Ansehen einer Monotonie des Alltäglichen, aber dann wird diese

20 Man kann hier an Fälle von Antriebslosigkeit und Depression denken. Zu denken ist aber auch an Lebenssituationen, in denen die basalsten Vorgänge unter Fremdeinwirkung in ein enges und möglichst lückenloses Raum-Zeit-Korsett gebracht werden (wie in Gefängnissen, aber teils auch in der Pflege). Zu dieser Perspektive nach wie vor einschlägig: Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. von W. Seitter, Frankfurt a. M. 1994, 183–190.

21 Etwa bei Essensszenen, wie sie von Barbara Bausch in diesem Band analysiert werden.

22 Man könnte nach weiteren Unterscheidungsmerkmalen suchen, wie etwa schnelles oder langsames Vergehen. Mir scheint diese Unterscheidung aber gegenüber der von leerer, mechanischer und erfüllter, lebendiger Zeitlichkeit auf einer anderen Ebene zu liegen: Beide hier unterschiedenen Weisen des Erlebens, also die mechanische und die lebendige, können so sein, dass das Verstreichen der Zeit in der Geschwindigkeit variiert. So kann langsam vergehende Zeit bei mechanischem Zeiterleben innere Unruhe und bei erfüllter Zeit Muße bedeuten.

unter einer anderen Perspektive gesehen. Auf einige solcher Fälle komme ich zu sprechen.²³

Das Erleben der Zeitlichkeit des lebendigen Alltags ist so, dass die Momente trotz der Wiederholung als inhaltlich verschieden wahrgenommen werden. Hier spielen im Erleben der Wiederholung Erinnerung und Wiedererkennen eine Rolle, selbst dann, wenn das wenig reflektiert wird. Man setzt einerseits Arbeiten oder Tätigkeiten aus der Vergangenheit in der Gegenwart fort, bereitet die Zukunft vor usw., man findet sich selbst andererseits damit auch in der Zeit wieder, indem man vergangene Tätigkeiten in dem, was einem begegnet, erkennt. Die Unabgeschlossenheit wird so in der Regel eher als Bezugszusammenhang und Einbettung wahrgenommen und daher eher als etwas, das Stabilität und Vertrauen gibt und einen mit vielem in Verbindung setzt.

Man kann hier von erfüllter Zeit reden. ‹Erfüllte Zeit› soll heißen, dass es einen Reichtum an Bezügen gibt und die Zeit inhaltlich ausgefüllt ist, aber auch, dass man sie so wahrnimmt, dass man sie gestalten und in ihr handeln kann. Es hat auch die Konnotation von sinnvoller im Unterschied zu sinnloser Zeit. Bei dieser These ist zu bedenken, dass erfüllte Zeit keine alltägliche sein muss. Ein einmaliger Augenblick kann auch als erfüllte Zeit gelten. Bei einer Tätigkeit wie dem Flanieren ist etwa klar, dass es zu erfüllter Zeit zählen müsste, aber nicht klar, ob man dies als ein alltägliches Konzept konzipieren könnte – wir reden heute vielleicht von dem Flanieren wie von etwas möglicherweise Alltäglichem, aber klassisch ist es doch eher dem Sonntag vorbehalten oder emphatisch in Anspruch genommen für Personen, die gerade ‹außerhalb› der alltäglichen Welt und ihrer Zeitlichkeit stehen, wie durch die Schildkröte symbolisiert werden sollte.²⁴

Hierbei betone ich noch einmal, dass es mir darum geht, wie die Zeitlichkeit des Alltäglichen erlebt wird. Zwar kann man mit diesem Erleben verschiedene Verständnisse von Zeit parallel setzen, die das schnell wie eine metaphysische These aussehen lassen: In der lebendigen Zeit situiert und orientiert²⁵ man sich

23 So kann man sich auch danach sehnen, einen anderen Inhalt zu haben, ohne dass man hier das Muster der Monotonie anders denken muss. Zum Beispiel könnte man eine tägliche monotone Arbeit durch ein monotones tägliches Strandliegen ersetzen wollen.

24 So führt Benjamin aus: ‹Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gerne sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen.› Walter Benjamin: *Der Flaneur*, in: Charles Baudelaire. *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hrsg. Von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, 33–66, hier 52–53.

25 Zur Orientierung in der Zeit und ihrer Funktion lässt sich auch einiges sagen, das für unsere menschliche Erkenntnis und Erfahrung relevant ist. Man denke an Kants Text zur Orientierung im Denken. Zur Funktion der Orientierung in unserer Erfahrung siehe Andrea Lailach-Hennrich: *Der orientierende Wert von Erfahrung*, in: *Cultura & Psyché – Journal of Cultural Psychology*, Springer-Verlag (im Erscheinen).

mit Blick auf Vergangenheit und Zukunft, während die leere Zeit wie ein Bezugsrahmen des Vorher und Nachher erscheint – daher kann man hier an die Unterscheidung der A- und B-Reihe in der Philosophie²⁶ denken, durch die zwei aufeinander nicht reduzierbare Begriffe von Zeit entwickelt werden sollten. Es geht mir hier aber nicht darum, was Zeit ist und ob zwischen diesen Konzeptionen Widersprüche bestehen, sondern nur darum, dass die Alltäglichkeit in ihrer Zeitlichkeit verschieden erlebt wird und wir in der Darstellung daher verschiedene Formen dafür suchen.

Als Bild für diese zeitlich lebendig erlebte Alltäglichkeit kann man vielleicht an einen Fluss denken – obwohl dieses alte Bild in der Einordnung nicht so klar ist –, an Wachstum von etwas Lebendigem (Pflanzen oder vielleicht noch besser Kindern), manchmal auch an das Bild der Tageszeiten, da das Hervortreten von diesen die Struktur und Abwechslung des Tages hervorhebt wie etwa in der bildenden Kunst oder auch in der Dichtung. In der Darstellung wird hier oft Ruhe im Kontrast zur steten Unruhe ausgedrückt und etwa ein kontemplativer Moment in der Arbeit erfasst. Dies ist bei vielen Genrebildern der Fall. Dazu passt, dass in der erfüllten Zeit sehr oft Erinnerung und das Sich-etwas-gegenwärtig-Halten eine entscheidende Rolle spielen. Man ist also nicht nur oft involviert, handlungsfähig und in diesem Sinne aktiv in dem, was man tut, wenn man Alltäglichkeit als lebendig erfährt, sondern aktiv ist man auch mit Blick auf das Verhältnis zum Alltäglichen: Man nimmt es wahr. Man knüpft zum Beispiel bewusst an die Arbeit anderer oder an die eigene in der Vergangenheit an.²⁷

Dieser Punkt, dass man das Alltägliche aktiv deutet und es bewusst erlebt, ist mit Blick auf die Frage der Darstellbarkeit natürlich relevant. Dies nicht nur, weil es Eingang in die Darstellungsform finden muss. Darüber hinaus stellt die Darstellung auch wieder eine Form des Bewusstmachens, Deutens und vielleicht sogar Erinnerens dar. Es kann in der Darstellung des Alltäglichen daher (beabsichtigt oder nicht) eine Überlagerung (von gelebtem und dargestelltem Alltäglichen) stattfinden, in der das Erleben des gelebten Alltäglichen transformiert

26 Dies ist eine mittlerweile gängige Unterscheidung, die zurückgeht auf: John M. E. McTaggart: *The Unreality of Time*, in: *Mind* 17/4 (1908), 457–474. In der A-Reihe ist die Zeit ein System, in dem sich vorher und nachher verorten lässt, in der B-Reihe beziehen wir uns auf etwas mit Blick auf Vergangenes und Zukünftiges.

27 Ich unterscheide diese beiden Erlebnisweisen des Alltäglichen als zwei gleichstufige Formen des Erlebens. Oft wird dagegen die zweite (lebendige) als Resultat des Reflektierens und Bewusstmachens der ‹ersten› Alltäglichkeit aufgefasst. So etwa bei Kierkegaard in *Entweder-Oder* (siehe Anm. 2 und 8) und Heidegger (worauf ich im Schluss noch eingehen werde), ebenso ist dies zum Beispiel bei Karl Philipp Moritz so, wie Jonas Cantarella in diesem Band überzeugend aufzeigt. Ich werde das hier nicht eingehender diskutieren, aber mir scheint diese Zweistufigkeit problematisch, wengleich sie auch bei mir vielleicht nahegelegt wird, weil bei der lebendigen Alltäglichkeit ein stärkerer Bezug auf mentale, repräsentierende Vorgänge festgehalten wird.

wird. Das, woran man sich erinnert, ist in der Erinnerung nichts, das unabhängig davon, wie man sich erinnert, zur Verfügung stünde.²⁸

Generell ist bei der Darstellung der Alltäglichkeit zu bedenken, dass die Darstellung in einer anderen Zeit ist. Nicht nur fallen die Zeit der Darstellung und die Zeit des Dargestellten auseinander und können sich auch stark unterscheiden, die Zeitlichkeit der Darstellung ist auch eine andere. Dies ist sie erstens, insofern sie Zeitspannen hervorhebt und etwas aus dem Fluss der Alltäglichkeit gerade heraushebt. Dadurch generiert sie eine eigene Zeit. Sie stellt dann zweitens auch eine eigene Form der Zeitlichkeit dar, indem sie nur eine relativ geringe Zeitspanne ausfüllt und keine endlose Alltäglichkeit ist. Die Reflexion auf die Darstellungsweise der Zeitlichkeit des Alltäglichen gehört jedenfalls zu den grundlegenden Reflexionen bei der Darstellung des Alltäglichen: So kann man die literarische Form der Prosa – im Unterschied zu Gedicht und Drama – als bewusst unbegrenzte Rede unter dieser Perspektive betrachten.²⁹ Ungleiche Tagesabläufe gleichzeitig darzustellen kann ein Mittel zur Darstellung von Ungerechtigkeit sein.³⁰ Die Reflexion auf den Unterschied von dargestellter, darstellender und der (Welt-)Zeit, in der die Darstellung stattfindet, gehört zu vielen Darstellungen dazu. Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem kann ein Mittel sein, um sich etwas Vergangenes (wieder) anzueignen (wie im Beispiel von Ernaux am Anfang des Aufsatzes).

Einzubeziehen ist auch in diese Überlegungen wieder, dass die Darstellung des Alltäglichen auch noch andere Funktionen haben kann als die, in denen es irgendwie um den Charakter des Alltäglichen selbst, um dessen Thematisierung als monoton oder lebendig geht. Hervorgehoben habe ich vor allem hier die Hintergrundfunktion des Alltäglichen: Um etwas anderes darzustellen, entwirft man ein alltägliches Szenario als Hintergrund und Einstieg. Dies ist einer der

28 Dies kann die Fragen aufwerfen, in welchem Sinne es «den Alltag» und «die Alltäglichkeit» überhaupt gibt, also inwiefern sie nicht Konstrukte sind, sowie inwiefern das Alltägliche nicht sowieso immer erst nachträglich gegeben ist. Vgl. hierzu Anm. 6 und 17 und 18. Ich gehe in meinen Überlegungen davon aus, dass das Alltägliche in der Praxis (auch der unserer Sprache) etwas ist, das wir trotz der Flüchtigkeit als gegeben annehmen. Hiervon auszugehen ist meines Erachtens auch in der philosophischen Analyse sinnvoll.

29 Angedeutet wird hier eine Verbindung von Alltäglichkeit zur literarischen Form der Prosa aufgrund der Form und des Charakters der Prosa (eher wenig Gattungsregeln, der Form nach unbegrenzt, weniger feierlich). Diese Bemerkung ist nicht unkontrovers und man müsste sie in eine Reflexion der Form der Prosa einbetten. Siehe hierzu die Einleitung der Herausgeberin und des Herausgebers in: Prosa. Zur Geschichte und Theorie einer vernachlässigten Kategorie der Literaturwissenschaften, hrsg. von Svetlana Efimova, Michael Gamper, Berlin, New York 2021, 1–13.

30 So könnte etwa die Darstellung von Alltagssituationen und ihrer zeitlichen Strukturierung in einer Stadt oder in einem Haus die unterschiedlichen Chancen der dort aufwachsenden Kinder aufzeigen.

Fälle, in denen selbst ein monoton erlebter Alltag (oder die Reste von ihm) im Kontrast zu dem, was nicht alltäglich ist, positiv wahrgenommen werden kann. Entweder direkt, weil das, was ihn unterbricht – eine Katastrophe – selbst die Sicherheit der Monotonie wünschenswert erscheinen lässt. Oder indirekt, weil der monotone Alltag oder Teile von ihm (wie die Arbeit) die Basis oder Entlastung für kreative Tätigkeiten darstellen.³¹ Die Störung oder Ablösung des Alltäglichen ist mit Blick auf das zeitliche Erleben meistens in einen Kontrast gesetzt, beispielsweise indem etwa Langsamkeit und Schnelligkeit des Vergehens der Zeit durch die Film- oder Textlänge unproportional verteilt werden. Oder indem das Verstreichen des Alltags fast stillzustehen scheint, während dann sehr viel auf einmal in einem Moment einbricht. Da der Alltag hier eine Hintergrundfunktion hat, wird darauf, wie er spezifischer erlebt wird, auch gar nicht immer Bezug genommen, sondern mit Blick auf seine Zeitlichkeit steht vor allem die oben grundlegend angeführte Form der unabgeschlossenen Wiederholung von Tagen, Zeitabschnitten oder Momenten im Vordergrund.

Bisher habe ich das Thema Zeitlichkeit der Alltäglichkeit so betrachtet, dass ich die Zeitlichkeit in dem Erleben der Alltäglichkeit und in ihrer Darstellung behandelt habe. Es gibt weiterhin noch die Frage nach der Zeitlichkeit des Konzepts der Alltäglichkeit, also seiner Entstehung, seiner Geschichte und Aktualität. Auch wenn das schon im Zusammenhang mit der Frage, warum man Alltäglichkeit darstellt, anklang, ist das selbst ein neues Thema, das ich hier nur flüchtig streifen kann. In den folgenden Bemerkungen zu diesem Thema liegt mein Fokus wiederum auf der Darstellung des Alltäglichen.

Die künstlerische Darstellung des Alltäglichen ist zu unserer Zeit (lokal, aber wohl auch global) ziemlich selbstverständlich. Man wundert sich beispielsweise im Theater nicht, wenn auf der Bühne die Sprache nicht artifiziell wirkt, die Kleidung alltäglich ist. Dies war sicherlich nicht immer so. Diese Wandlung liegt an vielen verschiedenen Aspekten. Es liegt auch daran, dass das gesellschaftliche Leben sich so verändert hat, dass es schwerer geworden ist, überhaupt einen Unterschied von Alltäglichem und Nicht-Alltäglichem zu machen. Im Tagesrhythmus fällt der Sonntag beispielsweise nicht mehr so heraus wie das früher unter anderem in vielen europäischen Gegenden der Fall war. Beim Theaterpublikum ist Sprache und Kleidung auch weniger vom Alltag abgehoben, als

31 De Certeau hat die in der Hintergründigkeit liegende Möglichkeit, den monotonen Alltag selbst durch kleine Eingriffe zu verwandeln, aufgedeckt. Michel de Certeau: *L'Invention au quotidien*, tome 1: Arts de faire (Collection Folio), Paris 1980. Siehe auch die filmische Interpretation dieser Alltäglichkeit mit Blick auf die Arbeit von Charlies Vater in *Charlie and the Chocolate Factory*, in: Tillmann Heide: *Ware und Gabe – Ein Videoessay*, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ex5FwWQQKUY> [konsultiert am 31.08.2023]. Hier ergibt sich die interessante Frage, wo Kreativität genau zu verorten ist und welchen Bezug sie zur Kunst hat.

es üblich war. Die vor allem für das neunzehnte Jahrhundert angenommene Bildung einer Struktur von Arbeit und Freizeit war für die Ausprägung des Konzepts des Alltäglichen wahrscheinlich wichtig, mittlerweile ist diese durch die Optimierung der Freizeit, die auch in der Freizeit ein neues Erleben der Zeitlichkeit etabliert hat,³² aber nicht mehr so deutlich; ebenso ist die für die europäische Prägung dieses Konzepts wichtige Trennung von privat und öffentlich – wohl vor allem durch die Art der heutigen Medien – verändert. Selbstverständlich zählen hierzu auch die Globalisierung und die virtuelle Welt. Das geht mit einer Änderung der Raum-Zeit-Orientierung einher. Wenn dies alles auch nicht dazu geführt hat, dass das Konzept der Alltäglichkeit obsolet geworden ist – es ist, im Gegenteil, durchaus sehr gebräuchlich –, hat sich seine Konnotation zweifellos in mancher Hinsicht verschoben. Daher haben sich auch die Muster und Bilder der Darstellung verändert.

Diese Verschiebungen sind komplex und wenig transparent. Die geschichtliche Wandlung dieses Begriffs – auch die der letzten dreißig Jahre – ist ein interessantes Thema. Mehr aufzudecken wäre beispielsweise, welche Rolle verschiedene Religionen und Säkularisierungen dafür spielen. Religion ist besonders für die Vorstellung einer ›erfüllten Zeit‹ relevant. Ebenso müssten Änderungen mit Blick auf die soziale Umdeutung analysiert werden. Zweifellos hat sich hier gegenwärtig im Vergleich zu vor hundert Jahren viel geändert. Das hängt, wie schon erwähnt, damit zusammen, dass dieser Begriff auch durch die Frage, wer arbeitet und wer sich überhaupt zu Wort melden kann, eine politische Dimension gehabt hat, die er jetzt nicht mehr in derselben Weise hat. Das heißt sicherlich nicht, dass diese politischen Fragen aufgehört haben relevant zu sein. Die Unterschiede sind nur weniger plakativ oder auch einfach nur anders kodiert. Sie drücken sich beispielsweise in der Möglichkeit der zeitlichen Erlebbarkeit des Alltäglichen aus oder auch in der Redezeit – sowohl Zeitpunkt als auch Dauer –, die jemand hat. Gerade auch um diese Umkodierungen und Verschiebungen kann es im Nachspüren des und in der Darstellung von Alltäglichem gehen. Auch hierdurch bekommen Darstellungen unseres konkreten gegenwärtigen Lebens in der Kunst Aktualität.

Schluss: Der Blick auf das Alltägliche als philosophische Pointe

Zu Beginn habe ich gesagt, dass das Reflektieren auf das Erleben und die Darstellung der Zeitlichkeit zu philosophischen Überlegungen zum menschlichen Leben, grundlegenden Erfahrungen und zur menschlichen Freiheit beitragen kann. Beschäftigt habe ich mich mit dem Erleben von Zeitlichkeit in diesem

32 Bückler (Anm. 9).

Aufsatz vor allem in einer letztlich ästhetischen Perspektive: der Frage nach seiner künstlerischen Darstellung. Abschließend möchte ich noch einmal die andere Perspektive einnehmen und andere philosophische Überlegungen ins Zentrum rücken. Das Thema Alltäglichkeit ist nicht nur in der Ästhetik wichtig, es betrifft direkt auch Fragen zum guten Leben, außerdem hat es vor allem in der Phänomenologie eine große Tradition, weiterhin aber in der marxistischen, am Arbeiterbegriff orientierten Literatur sowie in sozialphilosophischen Studien – besonders zu Klasse, Habitus und Gesellschaftsstrukturen. Weniger prominent, aber doch auch bemerkenswert ist das Thema in politischen Arbeiten, vor allem zu Widerstand, aber auch zu Ungerechtigkeit, im Feminismus, aber auch in der Sprachphilosophie – Letzteres vor allem von Wittgenstein ausgehend. Nicht selten ist in diesen Philosophien beim Thema Alltäglichkeit eine methodische Pointe wichtig: Die Philosophie soll auf das Alltägliche, auf die alltägliche Praxis gerichtet sein. Dies soll sie beispielsweise, weil das Befragen des Alltäglichen uns vor abstrakten, lebensweltlich unzulänglichen Theorien bewahrt³³ oder/und weil die Philosophie es mit etwas zu tun hat (der menschlichen Erfahrung, dem menschlichen Leben, der Gesellschaft, der Bedeutung unserer Ausdrücke), das sich nicht abstrakt, sondern nur in den jeweiligen Zusammenhängen verstehen lässt. Das würde etwa Wittgenstein über Bedeutung sagen. Zudem gilt: Wenn das Alltägliche das Selbstverständliche ist, werden Ressourcen in ihm übersehen, die wichtig für die Gesellschaft sein können, daher ist es gut, die Aufmerksamkeit auf es zu richten.³⁴ Der Blick auf das Alltägliche hat auch oft einen gewünschten entlarvenden, kritischen Charakter. Ich habe in diesem Sinn unter meiner Fragestellung verschiedentlich herausgestellt, dass wir die Darstellung von alltäglichen Prozessen brauchen, um Veränderungen dessen, was unser alltägliches Leben ausmacht, angemessen wahrzunehmen. Wo Probleme mit Ungerechtigkeiten neu entstehen, können wir beispielsweise oft in einer Darstellung des Alltäglichen sehen. In all diesen Perspektiven ist es so, dass die Beachtung der zeitlichen Aspekte einen Gewinn bringt und auch immer wieder stattfindet, wie ich beispielsweise mit Blick auf das Thema der Arbeit schon erwähnt habe.

Das Thema der *Darstellung* des Alltäglichen in den Vordergrund zu rücken, hat philosophisch darüber hinaus mindestens zwei Pointen. Die eine liegt darin, dass das Alltägliche in seinem positiven Zeiterleben oft damit verbunden ist, dass wir in einer bestimmten Weise bewusst auf es Bezug nehmen. Es hat etwas mit In-Bezug-Setzen, Gegenwärtig-Halten, Synthetisieren und Erinnern zu tun. Dies ist in meinen Ausführungen schon vorgekommen. Darstellen ist eine Weise des Bewusstmachens, allerdings eine mit einer besonderen Struktur. Mit Blick auf

33 So verstehe ich etwa Heidegger (Anm. 15); aber auch Georges Perec: *L'infra-ordinaire*, Paris 1989.

34 Etwa im Anschluss an James Scott: Stellan Vinthagen und Anna Johansson: *Conceptualizing 'Everyday Resistance'*, London 2019.

die Themen des guten Lebens und menschlicher Freiheit kann man diese geistigen Haltungen oder Tätigkeiten (des In-Bezug-Setzens, Gegenwärtig-Haltens) auch noch anders thematisieren. Am ambitioniertesten scheint mir dies bei Kierkegaard und Heidegger der Fall zu sein. Beide entwickeln (in verschiedener Weise) die These, dass die Zuwendung zum Alltäglichen dieses immer voraussetzt und wir (daher) zunächst immer unfrei und eingeengt sind (nicht kausal determiniert, sondern eher durch das soziale Gefüge). Ein selbstbestimmtes Leben können wir demnach nur gewinnen, wenn wir uns aus diesem Leben heraus gegen es wenden, aber so, dass wir uns ihm auch wieder zuwenden.³⁵ Mir scheint dies – was vielleicht strittiger ist – auch die Pointe von Hegel zu sein.³⁶

Vor dem Hintergrund meiner Ausführungen kann man diese Überlegungen einerseits vielleicht verstehen, weil die lebendige Zeit bereits mit Aktivität und Zuwendung in engem Zusammenhang steht und die verschiedenen Ambivalenzen des Alltäglichen bereits Thema waren. Kierkegaard spitzt das Verhältnis der Wiederholungen paradigmatisch zu, indem er die Verneinungsstruktur Hegels einträgt: Die leere Zeit des allgemeinen alltäglichen Lebens wird durch den einzigartigen Augenblick des Ästhetikers verneint und dieser wiederum durch das Ringen um eine dauerhafte Fülle im Leben durch den Ethiker. Heidegger greift die Ambivalenz des Alltäglichen abermals beispielhaft auf, indem auch hier das gelungene Selbstsein als eine Art Rückkehr zur Alltäglichkeit verstanden wird, wobei dafür erforderlich ist, dass man den Charakter des Alltäglichen philosophisch versteht, da er sonst – gerade aufgrund dessen, dass das Alltägliche immer schon da ist –, als unveränderbar missdeutet wird. Beide tragen so der Bedeutung der Alltäglichkeit Rechnung und verknüpfen dies mit dem Thema Freiheit. Das besondere ihrer Konzeption der Freiheit liegt unter anderem darin, dass sie den Menschen innerhalb von Lebenssituationen verstehen, in denen dieser immer schon ist, bevor er sich zunehmend frei zu ihnen verhalten kann. Beide reflektieren dabei auf die Zugänglichkeit des Alltäglichen in und durch die Darstellung – sie machen dies zum Thema und sie versuchen, der Bedeutung der Darstellung auch in ihrer Art des Philosophierens, zum Beispiel in ihrer Sprache beim Philosophieren, Rechnung zu tragen.

Auch wenn (oder gerade weil) man diese Ausführungen vor dem, was ich gesagt habe, vielleicht gut verstehen kann, möchte ich mich von diesen Konzeptionen distanzieren. Die Fülle wird von Kierkegaard als fragil angesehen und in

35 So heißt es bei Heidegger in *Sein und Zeit* (Anm. 15), 129: «Das Selbst des alltäglichen Daseins ist das *Man-selbst*, das wir von dem *eigentlichen*, das heißt eigens ergriffenen *Selbst* unterscheiden. Als *Man-selbst* ist das jeweilige Dasein in das *Man zerstreut* und muß sich erst finden.» Zu Kierkegaard vgl. Anm. 2 und 8.

36 Daher denke ich, dass er den Begriff der zweiten Natur vor allem auch kritisch verwendet. Das bewusste Leben, in dem wir Vollzüge geistig annehmen, ist für Hegel das Leben, in welchem wir eigentlich gelingend mit Widersprüchen umgehen können.

seiner Konzeption wird sie maßgeblich durch strikte Geschlechteraufteilungen und durch religiös gestiftete Fülle unterfüttert. Bei Heidegger ist die Rückkehr zur Alltäglichkeit vor allem eine Abkehr von der Durchschnittlichkeit, was mir, nicht nur politisch, bedenklich und überholt vorkommt. Beide setzen zudem – wie wohl auch andere³⁷ – die Unterschiede des Erlebens des Alltäglichen, die ich hier auch aufgemacht habe, also monoton und lebendig, in ein Verhältnis der Wiedergewinnung und daher in eine Stufung: Man gewinnt den erfüllten Alltag durch eine bestimmte Aneignung des profanen Alltäglichen. Diese Setzung scheint mir, wie ich verschiedentlich angedeutet habe, problematisch.

Die andere Pointe des Themas der Darstellung liegt klarer in der Perspektive der künstlerischen Darstellung. Mir scheint die Darstellung des Alltäglichen, vor allem auch diejenige mit den zeitlich ausgeführten Methoden der Gleichzeitigkeit und Überlagerungen, der beste Weg zu sein, auf dem wir bestimmte Aspekte vor Augen geführt bekommen. Man kann daher anhand des Themas der Darstellung des Alltäglichen einsehen, inwiefern die Philosophie in ihrem Verstehen von Phänomenen auf künstlerische Formen angewiesen ist und mit diesen arbeiten muss.³⁸

37 Vgl. Anm. 27.

38 Dies scheint mir etwas zu sein, das Cavell mit seinen Arbeiten über das Alltägliche auch vorgeführt hat. Stanley Cavell: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago 1994. Den ‹späten› Heidegger könnte man sicherlich als jemanden nennen, der den Bruch mit dem Alltäglichen durch die künstlerische Darstellung vermittelt sieht.

Heute ist nicht alle Tage

Zur differenziellen Zeitlichkeit des Alltäglichen

Dirk Quadflieg

Viele kennen den Ausspruch «Heute ist nicht alle Tage» noch als ersten Teil einer Verabschiedungssequenz, die die Zeichentrückfigur der Rosarote Panther – allerdings nur in der deutschen Synchronisation – am Ende einer jeden Folge wiederholt. «Heute ist nicht alle Tage», diese etwas eigenwillige Formulierung ist mit der Zeit zu einer alltäglichen Redewendung geworden, und untrennbar mit ihr verbunden auch der zweite Teil: «Ich komm’ wieder, keine Frage.» Nun könnte man einwenden, dass sich der erste Teil nur bedingt als launiger Titel eines Beitrags über die Zeitlichkeit des Alltäglichen eignet, da «alle Tage» hier gar nicht auf den Alltag anspielt, sondern so etwas wie: «Das ist nicht das Ende aller Tage», meint. Das Ende der Episode ist nicht das Ende, weder das Ende des Panthers noch das Ende der Zeit, denn etwas – hier der Rosarote Panther – wird wiederkehren. Insofern stimmt es sicherlich, dass die Wendung «alle Tage» trotz aller Homonymie gerade nicht auf den Alltag verweist, sondern, ganz im Gegenteil, in der Negation auf das absolute Ende des Alltäglichen und der Zeit überhaupt vorgreift. Und doch zeigt die Verknüpfung zwischen dem «Heute», das dem «alle Tage» vorhergeht, und dem fraglosen «ich komm’ wieder» eine Wiederholungsstruktur an, die durchaus jene des Alltags trifft, bezeichnet das seit dem 16. Jahrhundert gebräuchliche Adjektiv «alltäglich» doch erstmal nichts anderes als «Tag für Tag», d. h. die sich jeden Tag wiederholenden Abläufe.¹

Obwohl die Aussage «Heute ist nicht alle Tage, ich komm’ wieder, keine Frage» den Alltag also nicht direkt zum Gegenstand hat, enthält sie dennoch eine zeitliche Logik, die ich im Folgenden als die der Alltäglichkeit entfalten möchte. Dabei werde ich die Negation «nicht alle Tage», die im Satzaufbau das Heute von seiner Wiederholung trennt und das Ende aller Tage und damit auch das Ende des Menschen anklingen lässt, beim Wort nehmen und zu zeigen versuchen, dass die Wiederholung im Alltag, die alltägliche Zeitlichkeit, notwendigerweise eine Negation oder Differenz in sich schließt, die – zu Ende gedacht –

1 Vgl. «alltäglich», in: Wolfgang Pfeifer u. a.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/allt%C3%A4glich> [konsultiert am 23.09.2023].

auf das Ende des Menschen verweist.² Und das durchaus in einem doppelten Sinne, denn es geht hier nicht nur um den alltäglichen Tod, der in der Wiederholung des Immergleichen lauert, sondern auch um eine historische Figur des Menschen, ein Nachdenken über sein freiheitliches Wesen, das auf dem Spiel steht. Ich werde jedenfalls versuchen, die etwas eigenartige Verbindung von einem Spruch, den eine Trickfilmfigur in den 1970er-Jahren (nur auf Deutsch) gesagt hat, zur Zeitlichkeit des Alltäglichen und zum Ende des Menschen so weit wie möglich auszuschlachten.

Zunächst möchte ich jedoch einen Schritt zurücktreten und nach der spezifischen Situation fragen, in der die europäischen Geistes- und Sozialwissenschaften im 20. Jahrhundert beginnen, sich intensiv mit dem Alltagsleben auseinanderzusetzen. Meine These lautet, dass dieses Interesse am Alltag bei näherem Hinsehen weit mehr ist als eine akademische Modeerscheinung, antwortet es doch auf ein tiefgreifendes Begründungsproblem der Moderne selbst. Einer solchen Deutung steht allerdings eine weitverbreitete Abwertung des Alltäglichen gegenüber, die, wie im zweiten Schritt dargelegt werden soll, damit zu tun hat, dass die Wiederholungsstruktur des Alltags als bloß zirkuläre Zeitlichkeit erscheint, die weder Entwicklung noch Fortschritt kennt. Dagegen möchte ich im letzten Schritt anhand eines weiteren Filmbeispiels den bereits skizzierten Gedanken weiterentwickeln, dass die Wiederholung des Alltäglichen einer differenziellen Zeitlichkeit unterliegt, wobei die Differenz oder Negativität, die die reine Wiederkehr durchbricht, zugleich den Ort der Freiheit und damit eine zentrale Wesensbestimmung des Menschen markiert.

I. Alltagsleben und Gesellschaftstheorie

Anlässlich einer Debatte über die damalige Konjunktur einer ‹Soziologie des Alltags› hatte Norbert Elias schon 1978 verwundert festgestellt, dass die zahlreichen Untersuchungen, die sich diesem Feld zuordnen, gar keinen einheitlichen Gegenstandsbereich aufweisen.³ Ablesen lässt sich das für ihn an den heterogenen

2 Eine solche differenzielle Wiederholung findet sich auch in der Reimform der Sequenz, in der das Wort ‹Frage› die vorhergehenden ‹Tage› in veränderter Weise wiederholt – und so die gleiche Wiederholung der Tage buchstäblich infrage stellt (ich danke Michael Gamper für diesen Hinweis).

3 In gewisser Weise handelt es sich bei dieser Debatte um eine Wiederholung oder Wiederentdeckung jener gesteigerten Aufmerksamkeit für den Alltag, die bereits das 19. und frühe 20. Jahrhundert an den Tag gelegt hatte (vgl. Philipp Felsch: Die Nervensäge. Hundert Jahre Alltag, in: Ästhetik & Kommunikation, 34 (2003), Heft 122/123, 63–67; zur älteren Diskussion s. u).

Gegenbegriffen, von denen das Alltägliche jeweils abgehoben wird.⁴ Als Beleg listet Elias nicht weniger als acht verschiedene Gegenbegriffe zum Alltag auf, die vom Festtag und außergewöhnlichen Gesellschaftsbereichen über das «Leben der Hochgestellten», die großen geschichtlichen Ereignisse bis zur Kunst und dem «richtigen Bewußtsein» reichen.⁵ Angesichts dieser uneinheitlichen Fülle hegt Elias den vermutlich nicht ganz unbegründeten Verdacht, dass es sich bei der Mehrzahl der Ansätze in erster Linie um eine Absetzungsbewegung von den beiden seinerzeit vorherrschenden soziologischen Großtheorien, dem Systemfunktionalismus und dem Marxismus, handelt. Gegen deren vermeintliche Tendenz, mit objektiven Modellen und abstrakten Begriffen die Gesellschaft als Ganzes erfassen zu wollen, möchte die Soziologie des Alltags das subjektive Erleben und die konkreten Sinngehalte, die Menschen mit dem alltäglichen Zusammenleben verbinden, in den Blick nehmen. Die Gefahr, die Elias in einer solchen Frontstellung sieht, ist eine immer größer werdende Lücke zwischen der Fülle des empirischen Materials, das die Soziologie des Alltags anhäuft, und der theoretischen Reflexion, der es dann nicht mehr gelingt, mit dem Material produktiv zu arbeiten. An die Stelle einer «dialektischen» Durchdringung von Theoriebildung und soziologischer Beobachtung der Alltagswelt, die Elias für einen Erkenntnisfortschritt unerlässlich hält, treten aus seiner Sicht immer häufiger bloß dogmatische Setzungen. Entsprechend lautet sein wenig freundliches Fazit: «So mögen dann auch gelegentlich einige geglückte Einzelideen wie die Fettaguen auf einer dünnen philosophischen Suppe schwimmen.»⁶

Elias' polemischer Abgesang auf eine Soziologie des Alltags zielt indes auf eine sehr spezifische Debatte innerhalb der Soziologie, und man kann durchaus fragen, ob aus einer größeren Rückschau auf das 20. Jahrhundert nicht doch mehr mit der Hinwendung zum Alltag verbunden ist als eine theoretisch unterkomplexe akademische Modeerscheinung. Dafür spricht, dass sich ungefähr zur selben Zeit wie in der Soziologie auch in den Geschichtswissenschaften eine Alltagsgeschichte als «Geschichte von unten» gegen die großen historischen Erzählungen der Kultur, Staats- oder Wirtschaftsgeschichte zu etablieren beginnt.⁷ Und ist man weiterhin bereit, auch ältere philosophische Ansätze wie Heideggers Analyse der Alltäglichkeit in *Sein und Zeit* oder die von Wittgenstein in seinem späteren Werk verfolgten philosophischen Untersuchungen der gewöhnlichen

4 Vgl. Norbert Elias: Zum Begriff des Alltags, in: Kurt Hammerich, Michael Klein (Hrsg.): Materialien zur Soziologie des Alltags, Opladen 1978, 22–29.

5 Ebd., 26.

6 Ebd., 25. Auch Erving Goffman, dessen Arbeiten Elias zwar explizit würdigt, wird nichtsdestotrotz mit dem wenig schmeichelnden Titel «Meister der empirisch-soziologischen Kleinkunst» bedacht (ebd., 23).

7 Vgl. Wolfgang Behring: Alltag, in: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 1, Stuttgart 2005, Sp. 215–235.

Sprache in diese Konjunktur aufzunehmen, wird deutlich, dass man es vielleicht doch mit einer größeren geistesgeschichtlichen Wende zu tun hat. Die Frage ist dann allerdings, ob und, wenn ja, auf welches gemeinsame Problem die verschiedenen und durchaus heterogenen Betrachtungen des Alltags antworten.

Ein erstes Stichwort ist bereits gefallen, nämlich das von Jean-François Lyotard in den 1980er-Jahren auf den Begriff gebrachte «Ende der großen Erzählungen»⁸, das der Sache nach auch das neue Interesse am Alltäglichen in der Soziologie und den Geschichtswissenschaften umgetrieben hatte. Zwar scheint der Verweis auf Lyotards Charakterisierung der Postmoderne zunächst den von Elias gehegten Verdacht zu bestätigen, dass es sich bei den zahlreichen Rückgriffen auf die Alltagswelt in erster Linie um eine Gegenbewegung des späten 20. Jahrhunderts handelt, die sich kritisch an den bislang vorherrschenden Großtheorien abarbeitet. Es braucht aber nicht viel, um zu sehen, dass entscheidende Impulse für die Betrachtung des Alltags gerade aus diesen Großtheorien selbst, namentlich dem Marxismus, stammen.⁹ Henri Lefebvres *Critique de la vie quotidienne*, E. P. Thompsons *The Making of the English Workingclass* oder Agnes Hellers Buch *Das Alltagsleben* stehen ebenso in dieser Tradition wie die Arbeiten der frühen Frankfurter Schule oder die britischen Cultural Studies, die sich beide – wenngleich mit etwas anderen Vorzeichen – intensiv mit der alltäglichen Massen- und Konsumkultur auseinandergesetzt haben. In allen diesen Ansätzen aber ist der Alltag nicht einfach ein weiterer Gegenstand, auf den eine bereits etablierte Methode angewandt würde. Vielmehr ging es umgekehrt darum, eine dogmatische Verengung des Marxismus aufzubrechen, weil das starre Festhalten an einigen scheinbar unverrückbaren Grundannahmen dazu führte, dass neuere gesellschaftliche Entwicklungen gar nicht mehr richtig in den Blick genommen werden konnten. Die Rückwendung auf das Alltagsleben diente entsprechend auch dazu, die dialektische Methode erneut auf die konkrete Gegenwart zu verpflichten und so dem Dogmatismus entgegenzuarbeiten.

Das dahinterstehende methodische Problem lässt sich besonders gut bei Louis Althusser nachvollziehen, der es – wenn auch nicht explizit auf die Frage des Alltagslebens bezogen – in den Mittelpunkt seiner Marx-Lektüren gerückt hat. Seine Ausgangsthese lautet, dass Marx keine überzeitliche Logik des historischen Materialismus hinterlassen hat, die unabhängig von den konkreten sozialen Verhältnissen Gültigkeit besitzen würde.¹⁰ Stattdessen möchte er jenen wandelbaren Begriff der Kritik ernst nehmen, den Marx u. a. in der Einleitung seiner *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* entfaltet hatte. Marx insistiert dort auf den historisch spezifischen Bedingungen der «deutschen Zustände von 1843», die sich nicht mehr wie in der Französischen Revolution von 1789 einfach abs-

8 Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 1999, 112.

9 Vgl. Felsch (Anm. 2), 63.

10 Vgl. Louis Althusser: Für Marx, Vollständige und durchgesehene Aufl., Berlin 2011, 42–44.

trakt verneinen lassen, und verpflichtet in diesem Zuge auch die Mittel der Kritik auf den «Brennpunkt der Gegenwart».¹¹ Entsprechend steht jede kritische Kultur- und Gesellschaftstheorie, die dem marxischen Ansatz treu bleiben will, vor der schwierigen Aufgabe, die Grundlagen und Mittel ihrer Kritik jeweils aus der konkreten historischen Situation neu zu erschließen. Weit mehr als eine Modeerscheinung wäre der besondere Stellenwert, den das alltägliche Leben in so vielen geisteswissenschaftlichen Ansätzen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts erhält, folglich als eine kritische Anstrengung zu verstehen, sich einen theoretischen Zugang zu den gesellschaftlichen Verhältnissen der eigenen Gegenwart zu verschaffen. Kaum jemand hat die Fundierung der marxistischen Gesellschaftstheorie im Alltagsleben dann so apodiktisch auf den Punkt gebracht wie Agnes Heller: «Das Alltagsleben und das damit verbundene Denken sind die Basis der Geschichte; es gibt keine Gesellschaftstheorie – es kann keine geben –, die sich dem entziehen könnte.»¹²

Dass eine solche Einsicht nicht nur auf im engeren Sinne marxistische Ansätze zutrifft, belegt schon der Hinweis auf Heidegger und Wittgenstein, beide eines orthodoxen Marxismus unverdächtig. Doch auch sie finden – trotz der unterschiedlichen Herangehensweisen – im alltäglichen Umgang mit der Welt bzw. in der Alltagssprache die alleinige Grundlage für jedes, auch das wissenschaftliche Verstehen. Die theoretisch-wissenschaftliche Reflexion zeichnet sich also gerade nicht dadurch aus, dass sie vom Alltagsleben klar getrennt wäre, sie bezieht vielmehr ihre eigenen Begriffe, Kategorien und Denkfiguren genau aus dieser Sphäre und muss sich deshalb zur Aufklärung ihrer eigenen Voraussetzungen und Grenzen intensiv mit dem alltäglichen Weltverstehen auseinandersetzen.

Als gemeinsamer Problemhorizont der verschiedenen geisteswissenschaftlichen Beschäftigungen mit dem Alltag zeichnet sich so eine fundamentale Begründungsschwierigkeit ab, die man mit einer umfassenden Historisierung des Denkens in Verbindung bringen und bis zu den Anfängen der Moderne zurückverfolgen kann. Mit Historisierung ist dabei gemeint, dass auch die Grundlagen der Erkenntnis als historisch wandelbar erkannt werden, auch sie sind gleichsam eingezogen in die Immanenz der Gegenwart. Weil scheinbar überzeitliche Ideen, Kategorien und Begriffe ebenso hinterfragt werden können wie die Gewissheiten der Religion oder die absolute Macht der politischen Autoritäten, wird es zunehmend unmöglich, gegenüber der eigenen Gegenwart einen äußeren Standpunkt einzunehmen. Georg Lukács hat das auf den schönen Begriff der «transzenden-

11 Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, in: MEW Bd. 1, Berlin 1961, 378–391; hier 379.

12 Agnes Heller: Das Alltagsleben. Versuch einer Erklärung der individuellen Reproduktion, Frankfurt a. M. 1981, 96.

talen Obdachlosigkeit»¹³ gebracht, etwas prosaischer, aber nicht minder dramatisch kann man mit Hans Blumenberg von einem «Verlust an Substanz»¹⁴ sprechen. Wie immer man diesen Auflösungsprozess begrifflich fasst, seine Folge ist ein wachsendes Kontingenzbewusstsein, das nach und nach alle Bereiche des Lebens durchdringt und die Moderne als solche auszeichnet.¹⁵ Wollte man es auf zwei Schlagworte bringen, könnte man sagen, Immanenz und Kontingenz seien das Signum der Moderne.

Wenn dieser Befund zutrifft, kann man Elias' Skepsis gegenüber einer Alltagssoziologie, die sich in einer empirischen Materialsammlung verliert, zumindest insoweit zustimmen, als in der Tat nicht jede Untersuchung des Alltags die von Agnes Heller konstatierte notwendige Rückbindung der Theorie an ebendiesen Bezirk – mit anderen Worten die Immanenz des Alltäglichen – klar vor Augen hat. Das erklärt die vielen, teils widersprüchlichen Definitionen des Alltäglichen. Umkehrt aber stellt sich die Frage, ob sich die hermeneutische Fundierungsfunktion, die der Alltag in der Moderne einzunehmen beginnt, weiter präzisieren lässt. Dazu soll im nächsten Schritt etwas näher auf die Zeitlichkeit des Alltäglichen eingegangen werden, die zu Beginn bereits kurz umrissen wurde.

II. Die alltägliche Zeitlichkeit der Reproduktion

Ebenso wie die Episoden des Rosaroten Panthers zeichnen sich auch die alltäglichen Tätigkeiten dadurch aus, dass sie zwar in ihrem Vollzug abgeschlossen werden, aber als vollzogene gerade nicht an ein definitives Ende gelangen – auch sie kommen wieder, keine Frage. Vieles spricht deshalb dafür, den Alltag ausgehend von einer spezifischen Zeitlichkeit der Wiederholung zu definieren, insbesondere, wenn man das Alltagsleben mit Agnes Heller als «die Gesamtheit der Tätigkeiten der Individuen zu ihrer Reproduktion»¹⁶ begreift. Das entspricht auch unserem gewöhnlichen Verständnis des Alltags, das neben den alltäglichen Abläufen vor allem durch die Routinen der Arbeit geprägt ist. Ihre Wiederholung sichert die materielle Grundlage des Lebens, das, um sich selbst zu erhalten, wiederkehrender Verrichtungen bedarf. Allerdings scheint man mit dieser allgemeinen Bestimmung unversehens in einen Widerspruch zu der neuen historischen Bedeutung des Alltäglichen zu geraten, denn mit der Notwendigkeit der

13 Vgl. Georg Lukács: *Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Darmstadt/Neuwied 1971, 32.

14 Vgl. Hans Blumenberg: *Legitimität der Neuzeit*, Erneuerte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1996, 14.

15 Vgl. Niklas Luhmann: *Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft*, in: ders.: *Beobachtungen der Moderne*, 2. Aufl., Wiesbaden 2006, 93–128.

16 Heller (Anm. 11), 24.

Selbsterhaltung, der «Not des Lebens»¹⁷, wie Freud das einmal ausgedrückt hat, waren zweifellos alle Menschen zu allen Zeiten konfrontiert, sodass die alltägliche Wiederholungsstruktur gleichsam endlos und universal dem menschlichen Leben selbst zugehören müsste. Wäre das der Fall, bliebe schwer nachvollziehbar, warum sich ausgerechnet mittels einer Analyse dieser zeitlosen Struktur ein Verständnis der jeweils konkreten historischen Situation gewinnen lassen soll.

Man sollte die Spannung, die sich hier auftut, nicht vorschnell auflösen. Im widersprüchlichen Zugleich von einer Sphäre der bloßen Reproduktion und der Fundierung allen Verstehens scheint vielmehr gerade der Schlüssel für die moderne Bedeutung des Alltags zu liegen. So hat Heller durchaus recht, den Alltag ausgehend von einem Begriff der Reproduktion zu verstehen, der eine spezifische Weise der Wiederholung in sich einschließt. Die Schwierigkeit liegt jedoch darin, dass diese repetitive Struktur allzu häufig als zirkuläre Rückkehr verstanden wird, die dann in einen falschen, nämlich abstrakten Gegensatz zu einem modernen Fortschritts- und Freiheitsgedanken gerät. Wie sich an zwei eng zusammenhängenden Deutungskomplexen veranschaulichen lässt, steht die Abwertung der repetitiven Zeitlichkeit des Alltags in einer Reihe mit anderen hierarchischen Gegenüberstellungen, die das moderne Selbstverständnis stützen und zugleich immer wieder unterminieren.

Die beiden häufig anzutreffenden Deutungskomplexe gehen von einer klaren Trennung des Alltags vom Außeralltäglichen aus. Weil aber das Außeralltägliche ebenso wie alle anderen Fixpunkte im Prozess der Moderne fraglich wird, hat das Nicht-Alltägliche in der Tat gar keine unabhängige Existenz, es kann – wie schon die Verneinung anzeigt – nur als das Andere des Alltags in Erscheinung treten und bleibt deshalb ebenso wesentlich wie unbemerkt auf die Alltagswelt bezogen. Das erklärt, weshalb tendenziell alles, was den Bereich der bloßen Reproduktion übersteigt oder ihn unterbricht, als das Außeralltägliche erscheinen kann: Fest- oder Feiertage, aber auch grundlegendere Tätigkeiten wie das Herstellen von Neuem, die Kontemplation, die Religion, die Kunst und die Wissenschaft, ja letztlich Kulturleistungen aller Art, die nicht unmittelbar für die Reproduktion des Lebens notwendig sind.

Ausgehend von dieser Entgegensetzung entsteht ein erster Deutungskomplex, der den Alltag vor allem mit der rein reproduktiven Tätigkeit der Arbeit identifiziert und diese wiederum, wie man exemplarisch bei Hannah Arendt sehen kann, mit der endlosen Kreisbewegung der Natur. Das reproduktive Arbeiten, so Arendt, ist «niemals <fertig>, sondern dreht sich in unendlicher Wiederholung in dem immer wiederkehrenden Kreise, den der biologische Lebensprozeß ihm vorschreibt».¹⁸ Die intime Nähe des Alltäglichen mit dem

17 Vgl. Sigmund Freud: Zeitgemäßes über Krieg und Tod, Studienausgabe Bd. IX, Frankfurt a. M. 1974, 37.

18 Vgl. Hannah Arendt: Vita activa oder Vom tätigen Leben, München 1967, 117 f.

Natürlichen, die an der für die Reproduktion notwendigen Arbeit festgemacht wird, lässt das Alltägliche buchstäblich langweilig werden, denn die Veränderungen, die auf dieser Ebene stattfinden, entsprechen denen der menschlichen Natur selbst. Deren Grundlagen und basale Funktionen, wie etwa die Nahrungsaufnahme oder die Fortpflanzung, wandeln sich allenfalls in langen evolutionären Prozessen, die sich über Jahrhunderte, wenn nicht Jahrtausende erstrecken und deshalb nicht zum Gegenstand politischen Handelns werden können. Die damit verbundene Naturalisierung der Zeitlichkeit des Alltags lässt ihn dann in einen schroffen Gegensatz zu den sogenannten höheren Kulturleistungen treten, ja er rutscht tendenziell auf jene Seite des Lebens, die der Mensch mit anderen Tieren teilt, die also gerade nicht spezifisch für die menschliche Tätigkeit ist. Im bloßen Alltagsleben versunken scheint der Mensch deshalb gar nicht wirklich bei sich zu sein, sondern von seinem Wesen entfremdet, er existiert lediglich in Routinen und Gewohnheiten, deren Ziel nichts anderes als die möglichst geräuschlose Selbsterhaltung ist. Dass trotz aller Aufwertung des alltäglichen Weltverstehens eine ähnliche Denkfigur noch in Heideggers Unterscheidung von eigentlicher und uneigentlicher Existenz auftaucht, zeigt, wie wirkmächtig sie geblieben ist.¹⁹

Der zweite Deutungskomplex schließt an den ersten an und entfaltet diesen zu einem Paradox, denn streng genommen weist die zirkuläre Zeitlichkeit des Alltags gar keinen zeitlichen Verlauf mehr auf, jedenfalls nicht im Sinne eines Fortschreitens oder eines Prozesses mit Anfang und Ende. Das reproduktive Tun des Alltags muss immer wieder von vorne anfangen, ohne je etwas Neues hervorzubringen. Oder wie Arendt festhält:

Vom Standpunkt der Lebensnotwendigkeiten [...] gesehen, folgen Arbeiten und Konsumieren so schnell aufeinander, daß sie kaum noch als getrennte Tätigkeiten auftreten, sondern wie eine einzige Bewegung erscheinen, die, kaum beendet, schon wieder von vorne beginnt.²⁰

Das sich schnell drehende Hamsterrad des Alltags kann daher wie eine Zeit ohne Fortschritt, eine stillgestellte Zeit oder Zeitlichkeit im Zustand der Stagnation erscheinen.

Die Ambivalenz dieser Deutung tritt erneut eindrucksvoll an Heideggers *Sein und Zeit* zutage. Mit der dort am Schluss vorgelegten, erstaunlich verschlungenen Analyse der alltäglichen Zeitlichkeit gerät das gesamte Projekt von *Sein und Zeit* ins Stocken und wird schließlich mit einer Reihe von offenen Fragen abgebrochen. Den Ausgangspunkt der Analyse bildet aber zunächst eine Schlussfolgerung, mit der Heidegger die vorangehenden Teile des Buches zusammenfasst. Das Verstehen der Welt ist durch das, was Heidegger die «Alltäglichkeit des Daseins» nennt, fundiert. Nach dem Durchlaufen dieser Grundstruktur

19 Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen 1996, 376.

20 Arendt (Anm. 17), 118.

des Daseins wird deutlich, dass sich die Alltäglichkeit, deren Bedeutung vorher eher vage geblieben ist, durch einen spezifischen zeitlichen Sinn auszeichnet. Entsprechend hofft Heidegger nun, mit einer Aufklärung der alltäglichen Zeitlichkeit des Daseins zumindest einen Weg für die Beantwortung der Leitfrage nach dem «Sinn von Sein» zu finden. Zum Problem wird dabei jedoch der von ihm als «vulgär» titulierte Zeitbegriff der Alltagserfahrung, durch den die Zeit wie in einem Container-Modell als der bloß äußerliche Rahmen aller Dinge und Verhältnisse erscheint. Weil das Alltagsleben in einer Zeit ohne Ausdehnung und einem unbestimmten «Einerlei der Alltäglichkeit»²¹ verschwimmt, wird Zeit lediglich als die endlose Aneinanderreihung von immer gleichen Jetzt-Punkten wahrgenommen. Zukunft und Vergangenheit verlieren darin ihren Sinn und werden austauschbar: «Das Morgige, dessen das alltägliche Besorgen gewärtig bleibt, ist das <ewig Gestrige>»²²

Es bedürfte einer eingehenderen Untersuchung, warum es Heidegger nicht gelingt, aus den Ursprüngen der alltäglichen Zeitvorstellung eine «eigentliche Zeitlichkeit» abzuleiten.²³ Für den vorliegenden Zusammenhang ist von Interesse, dass er versucht, die Punktualität der alltäglichen Zeitlichkeit auf eine ursprüngliche Zeitrechnung zurückzuführen, die sich am Wechsel von Tag und Nacht orientiert.²⁴ Das ist nicht nur mit Blick auf den ersten Deutungskomplex erstaunlich, weil Heidegger offenbar die «vulgäre Zeitvorstellung» des Alltags in Bezug auf genau jenen natürlichen Kreislauf aufbrechen will, den Arendt später mit der repetitiven Tätigkeit der Arbeit verbinden und deshalb als unfrei abqualifizieren wird. Heidegger, der alle Fragen der materiellen Reproduktion des menschlichen Daseins ausblendet, glaubt hingegen, auf diese Weise einen Zugang zu einer fundamentalen Zeitwahrnehmung zu bekommen, von der die mechanischen und abstrakten Formen der alltäglichen Zeitmessung abgeleitet sind. Indem er, ohne dies weiter zu reflektieren, überhistorische natürliche Prozesse an den Anfang der menschlichen Zeitwahrnehmung stellt, kann er zwar die historisch spezifische, nämlich moderne Alltagserfahrung, die unausgesprochen seine gesamte vorherige Analyse der Alltäglichkeit und des Uneigentlichen durchzieht, hinter sich lassen, allerdings um den Preis, dass er aus den einfachen Rhythmen der Natur keinen überzeugenden Weg mehr zurück zur spezifischen Geschichtlichkeit des Menschen zu finden vermag.²⁵

21 Heidegger (Anm. 18), 371.

22 Ebd.

23 Vgl. u. a. Jacques Derrida: Ousia und gramme. Notiz über eine Fußnote von *Sein und Zeit*, in: ders.: Randgänge der Philosophie, 2. Aufl., Wien 1999, 57–92.

24 Vgl. Heidegger (Anm. 18), § 80.

25 Es ist daher durchaus bezeichnend, dass *Sein und Zeit* schließlich mit einer eher klassischen Auseinandersetzung mit Hegels Zeitbegriff endet und damit auch auf der Textebene deutlich macht, dass die zuvor entwickelte existenzial-ontologische Analyse des Daseins – die

Trotz der unterschiedlichen Perspektiven sind sich Heidegger und Arendt jedoch darin einig, dass die auf die Piktualität des Jetzt zusammenschrumpfende Zeitlichkeit des Alltags bzw. der Arbeit ein wesentliches Moment des menschlichen Daseins verdeckt, nämlich die Möglichkeit, etwas Neues hervorzubringen und sich neu in die Zukunft zu entwerfen. Genau das macht aus beider Sicht den Kern der menschlichen Freiheit aus. Diese aber, so Arendt, ist nicht ohne Kontingenz zu haben, da Freiheit nichts anderes bedeutet, als «etwas Neues anzufangen, von dem wir wissen, daß es ebensogut auch nicht sein könnte».²⁶ Wenn die alltäglichen Tätigkeiten der Reproduktion also tatsächlich nach dem Muster einer kreisförmig auf den Jetztpunkt zurückkehrenden Zeitlichkeit verlaufen, bleibt im Alltag gar kein Platz für eine so verstandene freie Selbstentfaltung – alles beginnt hier einfach immer wieder von vorne. Die Konsequenz aus einer solchen Schlussfolgerung lautet selbstverständlich nicht, dass der Mensch überhaupt nicht frei sei, wohl aber, dass seine Freiheit in einer anderen Sphäre, jenseits des Alltags liegen muss.

Genau diese Schlussfolgerung erlaubt es Simone de Beauvoir in *Le Deuxième Sexe*, der Verknüpfung aus reproduktiver Arbeit mit der in sich selbst kreisenden Zeitlichkeit des Alltags eine feministische Wendung zu verleihen. Denn historisch betrachtet waren es Frauen, die auf die Sphäre der alltäglichen häuslichen Tätigkeiten reduziert und damit der Möglichkeit beraubt wurden, etwas Neues hervorzubringen:

Es gibt wenig Aufgaben, die der Sisyphus-Qual verwandter sind als die Hausfrauenarbeit. Tag für Tag muß das Geschirr abgewaschen werden, müssen die Möbel abgestaubt, muß die Wäsche geflickt werden, die schon morgen wieder verschmutzt, staubig, zerrissen ist. Ständig auf der Stelle tretend, verbraucht sich die Hausfrau. Sie bringt nichts vor sich. Sie verewigt nur die Gegenwart.²⁷

Obwohl de Beauvoirs gesamte Kritik darauf fußt, dass diese geschlechtliche Rollenverteilung gerade nicht natürlich gegeben ist und deshalb aufgebrochen werden kann, folgt auch *Le Deuxième Sexe* der Abwertung der alltäglichen Zeitlichkeit, die als bloße Wiederholung des Immergleichen keine Öffnung der Zukunft und damit keine freie Selbstentfaltung erlaubt: «So verleiht die Arbeit, welche die Frau im Inneren der Häuslichkeit verrichtet, ihr keine Autonomie. Sie dient nicht unmittelbar der Allgemeinheit, sie mündet nicht in eine Zukunft, sie er-

Sein und Zeit bis heute einzigartig macht – an dieser Stelle buchstäblich zu einem Ende kommt.

²⁶ Hannah Arendt: *Vom Leben des Geistes. Das Denken, das Wollen*, hrsg. von Mary McCarthy, München 1979, 421.

²⁷ Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg 1951, 428.

zeugt nichts.»²⁸ Kritisch ist diese Feststellung allerdings nur dann, wenn es jenseits der privaten häuslichen Sphäre, auf die Frauen beschränkt werden, noch eine gesellschaftlich allgemeine gibt, die eine freie Betätigung und deren öffentliche Bestätigung ermöglicht, die nur Männern vorbehalten bleibt.

Die eigentümliche Verknüpfung des Alltags mit der Reproduktion und einer kreisförmigen, gleichsam um den Punkt der Gegenwart leerdrehenden Zeit, die in unterschiedlicher Ausprägung in allen drei angesprochenen Ansätzen auftaucht, lässt verständlich werden, warum es auf der einen Seite so scheinen kann, als würde sich das alltägliche Leben wie eine universale anthropologische Konstante in allen Kulturen und Epochen wiederfinden lassen. Auf der anderen Seite und zur gleichen Zeit steht das Aufgehen im alltäglichen Leben und seinem rasenden Stillstand für eine moderne Figur der Entfremdung, da der Mensch hier von den kreativen Potenzialen und den offenen Möglichkeiten einer freien Tätigkeit, letztlich von der ihn auszeichnenden Freiheit getrennt scheint.²⁹ Mit dieser letzten Überlegung zeichnet sich schemenhaft eine erste Variante jener zu Beginn angekündigten Verknüpfung der Zeitlichkeit des Alltags mit dem Ende oder doch zumindest mit einem Sich-Verfehlen des Menschen ab: Seine ihm wesentliche Freiheit, seine Fähigkeit, sich selbst zu entwerfen und zu bestimmen – und das ist ein sehr moderner Freiheitsbegriff – droht, in der Notwendigkeit der Reproduktion ebenso wie in den monotonen Alltagsroutinen und den Automatismen der Gewohnheiten unterzugehen.

Allerdings kann man seine Freiheit im Alltag nur wirklich vollständig verlieren, wenn Alltag und Außeralltägliches, Wiederholung und Unterbrechung, Stagnation und Fortschritt, Notwendigkeit und Freiheit, letztlich Natur und Kultur starre Gegensätze bilden, deren Glieder sich wechselseitig ausschließen. Solche Dualismen sind keineswegs unmodern, auch wenn man durchaus bezweifeln darf, dass sie, wie Bruno Latour es gerne hätte, deren alleiniges Kennzeichen sind.³⁰ So oder so, man stößt hier auf die widersprüchliche Gleichzeitigkeit, dass das Alltagsleben einerseits erst mit der spezifisch modernen Situation, die sich stark verkürzt auf die beiden Schlagworte Immanenz und Kontingenz bringen lässt, seine herausragende Bedeutung für die Fundierung des Wissens erhalten hat und dass andererseits die nicht minder moderne Vorstellung von der wesentlichen Freiheit des Menschen die Wiederholungsstruktur des Alltags als Entfremdung erscheinen lässt.

²⁸ Ebd., 437.

²⁹ Vgl. bspw. Hartmut Rosa: Kritik der Zeitverhältnisse. Beschleunigung und Entfremdung als Schlüsselbegriffe der Sozialkritik, in: Rahel Jaeggi, Thilo Wesche (Hrsg.): Was ist Kritik?, Frankfurt a. M. 2009, 23–54.

³⁰ Vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a. M. 2008.

III. Differenzielle Wiederholung: Befreiung im Alltag

Die weitverbreitete Identifikation des Alltagslebens mit einem Verlust an Freiheit bleibt jedoch wie gesehen an zwei durchaus hinterfragbare Annahmen geknüpft: Erstens muss die alltägliche Zeitlichkeit so verstanden werden, dass sie sich in einer endlosen Wiederholung des Immergleichen und einer differenzlosen Rückkehr in sich selbst erschöpft. Davon abgeleitet muss dann zweitens eine klar vom Alltag getrennte Sphäre des Außeralltäglichen angenommen werden, wenn Freiheit überhaupt möglich sein soll. Dass eine solche Sicht auf den Alltag nur bedingt zutrifft, zeigt sich durchaus in der alltäglichen Erfahrung selbst, denn weder ist das, was als das Außeralltägliche erscheint, gänzlich ohne Routinen und Gewohnheiten noch wiederholen sich die alltäglichen Verrichtungen und Arbeitsabläufe auf die immer exakt gleiche Weise wie am Vortag. Das ist nicht einmal in dem zum Sprichwort avancierten Film *Und täglich grüßt das Murmeltier* (engl. *Groundhog Day*) von Harald Ramis der Fall, in dem der Fernsehmoderator Phil Conners, gefangen in einer Zeitschleife, jeden Tag aufs Neue am 2. Februar aufwacht. Der Film wäre kein Film, er hätte keinen Plot, wenn sich dieser 2. Februar absolut exakt, ohne jede Differenz wiederholen würde. Schon alleine die Tatsache, dass dem Protagonisten bewusst wird, dass er sich in einer Zeitschleife befindet und sich der 2. Februar nur für ihn wiederholt, macht aus dem 2. Februar einen auf unheimliche Weise wiederholten 2. Februar und diese Einsicht eine Differenz ums Ganze. Gleichwohl verkehrt sich für Phil Conners die beruhigende Abschiedsformel des Rosaroten Panthers in ihr Gegenteil, für ihn ist das Heute buchstäblich zum «alle Tage» geworden, und wäre diese Wiederholung ohne jede Differenz, wäre das in der Tat zugleich das Ende aller Tage.

Ich greife nicht nur deshalb wiederholt auf popkulturelle Referenzen zurück, weil der Pop in gewisser Weise stets eine Form der differenziellen Wiederholung ist, sondern auch, weil sich der Ausweg, den die Hauptfigur in *Und täglich grüßt das Murmeltier* schließlich aus dem 2. Februar findet, als durchaus passende Allegorie für das Verhältnis von Alltag und Außeralltäglichem lesen lässt. Obwohl die im Film dargestellte Lösung bzw. Erlösung nicht ohne moralische Untertöne und auch nicht ohne *Lovestory* auskommt, sind es am Ende die vielen kleine Variationen im Umgang mit den unterschiedlichen Menschen, denen Phil Conners an diesem scheinbar immer gleichen 2. Februar begegnet, die aus ihm selbst einen anderen Menschen machen und schließlich den nächsten Tag anbrechen lassen. Die gnadenlose Wiederholung des Alltags, die den Protagonisten gefangen hält, wird folglich innerhalb der alltäglichen Abläufe, durch die darin eingebundene Person und in ihrem Verhältnis zu anderen durchbrochen. Drastisch zeigt sich diese Immanenz des Alltags für Phil Conners daran, dass auch seine zunehmend verzweifelten Versuche, der Zeitschleife durch die radikale Überschreitung im Selbstmord zu entfliehen, wirkungslos bleiben – er

wacht trotzdem immer wieder am 2. Februar in seinem Hotelzimmer zu dem immer gleichen Musikstück aus dem Radiowecker auf.

Man sollte die Allegorie sicher nicht zu weit treiben, dennoch ist der Kontrast zwischen der Befreiung, die Phil Conners in der differenziellen Wiederholung des Alltag findet, und den Abenteuern des Odysseus aufschlussreich. Der antike Held befindet sich fern der Heimat und muss, um nach Hause zurückzukehren, eine Reihe von außergewöhnlichen Prüfungen durch übernatürliche Mächte bestehen, die er mit Verstand und List meistert. Bekanntlich haben Horkheimer und Adorno die Sirenen-Episode aus der Odyssee in ihrer *Dialektik der Aufklärung* als Urbild einer bestimmten Form moderner Subjektivität gelesen, deren Identität sich durch eine dreifache Unterwerfung konstituiert: Odysseus gewinnt Macht über die Natur (die Sirenen), indem er sich selbst an den Mast des Schiffes fesseln lässt und so seine eigenen Leidenschaften unterdrückt. Und damit das Schiff weiterhin an den Felsen der Sirenen vorbeifahren kann, muss er ebenfalls Macht über die Mitreisenden ausüben, deren Ohren er mit Wachs verstopft und die für ihn rudern, also eintönig arbeiten, während er dem Gesang der Sirenen zuhören kann, ohne ihm zum Opfer zu fallen.³¹ Die Freiheit des Subjekts ist, mit anderen Worten, durch die Herrschaft über die Natur, die anderen und sich selbst erkaufte. Gleichwohl ist ebendiese Subjektform und das mit ihr verbundene Menschenbild, um den Bogen zurück zum Anfang zu schlagen, spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts unter massiven Druck geraten, wenn nicht sogar, wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfach behauptet, an ein Ende gekommen.³² Das zeigt sich auch an dem bisher nachgezeichneten Wandel, den der Alltag im Verhältnis zur Freiheit durchlaufen hat. Die Freiheit des Odysseus bewährt sich nur jenseits des Oikos, ja sie besteht gerade darin, die Natur, die der reproduktiven Arbeit den Rhythmus vorgibt und sich im Subjekt als Affektivität äußert, an jeder Stelle zu überwinden. Entsprechend gerät für diese heroische Subjektform der Alltag, sofern er wie bei Arendt oder de Beauvoir mit der Natur assoziiert wird, notwendig in einen Gegensatz zur Freiheit.

Ganz anders hingegen verhält es sich für Phil Conners, dessen Befreiung gerade nicht von einer Bewährung in einer vom Alltag abgehobenen Sphäre abhängt. Für ihn wird im Gegenteil der allzu bekannte Alltag durch seine schiere Wiederholung zu einer schicksalhaften Prüfung, aus der er sich nur immanent und durch alltägliche Mittel befreien kann. Die Bedingung der Möglichkeit einer

31 Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M. 38 ff.

32 Emblematisch hallen weiterhin Foucaults berühmt gewordene letzte Worte aus *Die Ordnung der Dinge* nach, denen zufolge bei der nächsten Welle der Geschichte «der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand» (Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1971, 462).

solchen Befreiung besteht jedoch darin, dass nicht alle Tage absolut gleich sind, dass sich nicht alles einfach wiederholt, dass es, mit anderen Worten, eine Differenz in der Wiederholung gibt. Obwohl sich also, wie im ersten Abschnitt angedeutet wurde, der Alltag zu einer Totalität ausdehnt, die kein Außen mehr kennt, bedeutet die Immanenz des Alltäglichen dennoch keine absolute Ausweglosigkeit oder schiere Notwendigkeit. Selbst in der extremen Wiederholung einer (fiktiven) Zeitschleife, in die Phil Connors in *Und täglich grüßt das Murmeltier* gerät, bleibt der sich wiederholende Tag weiterhin gewissermaßen durchlöchert von Abweichungen und Kontingenzen, die alle potenzielle Möglichkeiten der Befreiung beinhalten. In der stets differenziellen Wiederholung des Alltags liegt daher nicht weniger als die Freiheit im und zugleich vom Alltag. Wenn also das Wesen des Menschen der modernen Bestimmung zufolge in seiner Freiheit besteht, dann existiert diese Freiheit nicht jenseits des alltäglichen Handelns, der Reproduktion des Lebens und den Routinen der Gewohnheit, sie ist vielmehr als Potenzialität integral in deren Wiederholungsstruktur eingeschrieben.

Das hat eine Reihe von weitreichenden Folgen, auf die ich abschließend nur stichwortartig verweisen kann:

- 1) Um zwei im Vorhergehenden bereits angeschnittene Gedanken zusammenzufassen, könnte man nun sagen, dass das moderne Alltagsleben sowohl einen Raum der Immanenz als auch den der Gegenwart bildet. Das Außeralltägliche kann daher immer nur als immanente Transzendenz und in Abhängigkeit von der jeweiligen historischen Situation des Alltäglichen erscheinen – eben als ihr anderes. Insofern wäre Agnes Hellers apodiktischer Feststellung durchaus zuzustimmen, dass sich eine kritische Gesellschaftstheorie notwendigerweise mit dem Alltagsleben auseinandersetzen muss, wenn sie sich ihrer historischen Situiertheit, und das heißt ihrer eigenen Grundlagen und Grenzen versichern will. Es kann in der Tat «keine Gesellschaftstheorie [geben], die sich dem entziehen könnte.»³³
- 2) Hält man ebenfalls mit Heller daran fest, dass der Alltag «die Gesamtheit der Tätigkeiten der [...] Reproduktion»³⁴ umfasst, kann die Zeitlichkeit des Alltäglichen nicht einfach in der kreisförmigen Zeit der Natur bestehen. Das Alltagsleben muss vielmehr als eine zweite Natur verstanden werden, als jener historisch gewordene und verfestigte Horizont, in dem die Reproduktion ihre je konkrete Ausprägung erhält. Wenn man diesen Gedanken weiterverfolgt – und dazu wäre eine eingehende Auseinandersetzung mit Hegels ambivalentem Begriff der Ge-

33 Heller (Anm. 11), 96.

34 Ebd., 24.

wohnheit hilfreich³⁵ –, würde deutlich werden, warum der Alltag in der Moderne beides zugleich sein kann: sowohl Ort der Entfremdung als auch unhintergebares Fundament der Gegenwart.

- 3) Zweifellos ist jenes Moment, das bislang als Differenz oder Negativität angesprochen und mit dem freiheitlichen Wesen des Menschen in Verbindung gebracht wurde, am schwersten zu fassen. Wenn sich der Mensch, wie es Christoph Menke einmal ausgedrückt hat, nur als die «Lücke in der Natur»³⁶, d. h. negativ oder als Negativität begreifen lässt, dann bedarf es einer speziellen Form von negativer Anthropologie, um diese Verbindung weiter auszubuchstabieren. Aufgabe einer solchen negativen Anthropologie wäre es, das Wesen des Menschen von allen überzeitlichen positiven Bestimmungen und Festlegungen zu befreien, wodurch allerdings auch der Begriff des Wesens in seinem Gegensatz zur Erscheinung an ein Ende kommt. Als radikal historisch situierte Erscheinung wäre der Mensch dennoch nicht vollständig ohne Eigenschaften. Das Menschliche wäre vielmehr das, was sich heute im Alltag und als Alltag wiederholt, aber in der Wiederholung notwendig von sich selbst unterscheidet. In diesem unbestimmten Spielraum liegt nicht weniger als die Freiheit, anders zu werden. Das Alltägliche bedeutet daher nicht den endgültigen Tod des Menschen, sein Heute ist noch nicht das Ende aller Tage, er kehrt – vorerst – wieder, keine Frage.

³⁵ Vgl. Christoph Menke: *Autonomie und Befreiung. Studien zu Hegel*, Berlin 2018, Kap. 4., 119–148.

³⁶ Christoph Menke: *Die Lücke in der Natur. Die Lehre der Anthropologie*, in: ders.: *Am Tag der Krise. Kolumnen*, Berlin 2018, 27–39.

Die Zeit der Alltäglichkeit zwischen mechanischer Routine und gelungenem Gegenwartsvollzug

Holmer Steinfath

I. Alltäglichkeit und Philosophie

Phänomene des Alltäglichen stehen in einer doppelten Spannung zur Philosophie. Sie werfen sowohl epistemische als auch ethische Fragen auf.

In epistemischer Hinsicht ergeben sich Schwierigkeiten entlang überwiegend metaphorischer Kontraste von ›Oberfläche‹ und ›Tiefe‹ sowie von ›Unbestimmtheit‹ und ›Bestimmtheit‹. Das Alltägliche steht im Verdacht, ein Oberflächenphänomen zu sein. Es ist das, hinter das zurückgegangen werden muss, um zu wahrer Erkenntnis zu gelangen. In der parmenideisch-platonischen Tradition kann es wahre Erkenntnis nicht vom Veränderlichen und Zeitlichen geben, sondern nur vom ›Sein‹ oder dem Ewigen und Unveränderlichen.¹ Damit fällt das stets wandelbare alltägliche Treiben als Gegenstand echter Erkenntnis aus. Zugleich erscheint das Alltägliche eigentümlich diffus. Es ist kein Objekt, das sich klar bestimmen ließe. Vielmehr bildet es den Hintergrund für die Bestimmung von Objekten, der sich als solcher dem bestimmenden Zugriff entzieht.² So gehen wir beispielsweise alltäglich mit Gebrauchsgegenständen um, die erst zum auffälligen Objekt werden, wenn sie nicht mehr so funktionieren, wie wir es gewohnt sind. In Momenten der Störung leuchtet etwas von dem Hintergrund auf, der sonst unthematisch bleibt.³

In ethischer Hinsicht steht das Alltägliche im Verdacht, einem aufgeklärten und insoweit guten Leben entgegenzustehen. Selbstverständlich ist das Alltägliche nur, solange es unreflektiert bleibt. Die kritische Reflexion erhellt das Alltägliche jedoch nicht nur, sondern löst es auf. Deswegen widerspricht es einem philosophischen Leben im Sinn eines geprüften Lebens.⁴ Wer nur im Alltäglichen lebt, lebt im Medium eingespielter Routinen und blind übernommener Traditionen. Diese verlieren ihre reibungslose Handlungsleitung in dem Augenblick, wo sie sich gegenüber der kritischen Reflexion legitimieren müssen. Dass wir etwas

1 Das zeigt, dass die epistemische Hinsicht auch ontologische Implikationen hat. Ich wähle als Einstieg eine bewusst simplifizierende Problemskizze.

2 Zum Hintergrundcharakter des Alltäglichen vgl. Emmanuel Alloa: Die Hintergründigkeit des Alltags, in: Phänomenologische Forschungen (2018), 7–26.

3 Siehe zu dieser Beobachtung Martin Heidegger: Sein und Zeit, Tübingen 1977, 73 ff.

4 Für Sokrates ist bekanntlich ein ungeprüftes Leben nicht wert, gelebt zu werden; Platon: Apologie 38a.

nun einmal so machen, wie wir es machen, oder dass wir es immer schon so gemacht haben, kann kein guter Grund dafür sein, es weiterhin zu machen. In der klassischen antiken Philosophie, die um die Frage nach dem guten Leben kreist, wird das gute Leben konsequent vom alltäglichen Leben abgehoben. Reproduktion und Produktion, also Familie und Arbeit, als Sphären des Alltags, in denen Verrichtungen alltäglich werden, haben für das gute Leben eine lediglich infrastrukturelle Funktion.⁵ Sie sichern das Überleben, ohne das es kein gutes Leben geben kann. In ihnen selbst wird aber eben nur das Leben, *zēn*, reproduziert, nicht das gute Leben, *eu zēn*, erreicht. Das wahrhaft gute Leben kann sich erst in den vom Alltag entlasteten Sphären der Politik und der Philosophie entfalten.⁶

Beide Themenkreise – der epistemische und der ethische – sind offensichtlich miteinander verflochten. Gerade weil das Alltägliche epistemisch fragwürdig ist (oder genauer: in seiner vorausgesetzten Selbstverständlichkeit nicht einmal fragwürdig wird), kann sich das ethisch gute Leben als Leben der kritischen Reflexion nicht im Modus des Alltäglichen vollziehen. Indessen hat es in der Philosophie – zumal der neueren – auch Versuche der Rehabilitierung des Alltäglichen gegeben. In ihrer Opposition gegen die Erkenntnisideale der klassischen Metaphysik setzen Wittgenstein wie Heidegger methodisch beim Alltäglichen an. «*Wir* führen die Wörter von ihrer metaphysischen, wieder auf ihre alltägliche Verwendung zurück», heißt es programmatisch bei Wittgenstein.⁷ Zwar ist auch für Wittgenstein das Alltägliche unerkannt, aber nicht, weil es ein hinter ihm liegendes Wesen verdeckt, sondern «weil man es immer vor Augen hat».⁸ Da die «für uns wichtigsten Aspekte der Dinge durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit [...] verborgen [sind]», fielen dem Menschen «die eigentlichen Grundlagen seiner Forschung [...] gar nicht auf.»⁹ In dieser Sicht ist das Alltägliche gerade nicht bloße Erscheinung, sondern das eigentliche Fundament unserer Erkenntnisbemühungen. Ähnlich moniert Heidegger, dass die «durchschnittliche Alltäglichkeit», weil sie «das ontische Zunächst» des Daseins ausmache, «immer wieder in der Explikation des Daseins *übersprungen*» wurde

5 Siehe Charles Taylor: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989, 211.

6 Die damit verbundene Abwertung des bloßen Besorgens und Herstellens findet sich noch – oder wieder – bei Hannah Arendt, die Arbeit und Handeln, Produktion und partizipative Politik gegenüberstellt (Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, hrsg. von Thomas Meyer, München 2020). Der Alltag steht dann für das Reich der Notwendigkeit, für das, wozu wir genötigt sind, die davon unterschiedene politische Praxis der Teilhabe an einer gemeinsamen Welt für das Reich der Freiheit.

7 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: Ludwig Wittgenstein *Werk* Ausgabe Band 1, Frankfurt a. M. 1989, 225–580, § 116.

8 Ebd., § 129.

9 Ebd.

und wird.¹⁰ Demgegenüber sollen das «In-der-Welt-sein und sonach auch die Welt im Horizont der durchschnittlichen Alltäglichkeit [...] zum Thema» der Daseinsanalytik werden, auch, um überhaupt so etwas wie «Welt» in den Blick zu bekommen.¹¹

Die methodische Privilegierung des Alltäglichen zieht allerdings nicht notwendig seine ethische Aufwertung nach sich. Bei Heidegger sind typische Erscheinungsweisen des alltäglichen Lebens Verfallsformen, Modi des «Verfallens des Daseins».¹² Das Alltägliche tritt in Form des «Man» zutage. Als «alltägliches Miteinandersein» stehe das Dasein «in der Botmäßigkeit der Anderen», die «ihm das Sein abgenommen» haben.¹³ Das Man halte «sich faktisch in der Durchschnittlichkeit dessen, was sich gehört, was man gelten läßt und was nicht [...]»¹⁴ Das alltägliche Dasein zeige eine «wesenhafte Tendenz» zur Nivellierung von Unterschieden, zur «Einebnung aller Seinsmöglichkeiten».¹⁵ Auch wenn Heidegger behauptet, mit solchen Charakterisierungen keine Wertung vornehmen zu wollen,¹⁶ so sind die kulturkritischen Obertöne bei ihm doch unüberhörbar. Das alltägliche Leben ist das «uneigentliche» Leben.¹⁷ Andererseits gibt es für Heidegger kein Leben – und somit auch kein gutes Leben – ganz getrennt vom Alltäglichen. Auch das «eigentliche Selbstsein» beruhe «nicht auf einem vom Man abgelösten Ausnahmezustand des Subjekts, sondern ist eine existenzielle Modifikation des Man als eines wesenhaften Existenzials».¹⁸

Die ethisch schillernde Natur des Alltäglichen, die bei Heidegger angedeutet ist (er selbst verwendet ja kein ausdrücklich evaluatives Vokabular), spiegelt eine verbreitete Ambivalenz in dessen Beurteilung. Spätestens mit der Reformation und der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft kommt es zu einer «Affirmation des gewöhnlichen Lebens»,¹⁹ sodass Glück und gelingendes Leben nun im Alltäglichen als dem Unspektakulären²⁰ und Unheroischen gesucht werden.

10 Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 3), 43.

11 Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 3), 66. In Gadamer's Hermeneutik wird dieser Ansatz gegen die Aufklärung gewendet, die übersehen habe, dass es Verstehen nur «durch die Gemeinsamkeit grundlegender und tragender Vorurteile» geben könne; siehe Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975, 279.

12 Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 3), §§ 35–38.

13 Ebd., 126.

14 Ebd., 127.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd., 167.

17 Dazu wieder besonders deutlich ebd., §§ 35–38.

18 Ebd., 130; Kursivierung aufgehoben H. S.

19 Charles Taylor: *Sources of the Self, Part III: The Affirmation of Ordinary Life*, Cambridge 1989.

20 Vgl. Stanley Cavell: *The Ordinary as the Uneventful*, in: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*, Chicago/London 1988, 184–194.

Es steht für das Beständige, Vertraute, das, worin man heimisch werden und Halt finden kann.²¹ Zugleich bedeutet die Aufwertung des Alltäglichen eine Demokratisierung von Vorstellungen des guten Lebens, bleibt es doch nicht mehr denen vorbehalten, die andere für sich arbeiten lassen können. Nur gilt eben auch, dass das Beständige, Haltgebende zum Stillstand führen, zum Grau in Grau des Alltagstrotts verbleichen, in Konformismus und Abstumpfung enden kann. Ins Aufgehobensein im Häuslichen und Heimischen kann sich die Sehnsucht nach dem Fremden schleichen. Und vielleicht leuchtet der Glanz, den Szenen der Alltäglichkeit auszustrahlen vermögen, nur vor der Folie ihrer Bedrohung.

Wie können wir uns aber einen Reim aus der ethischen Ambivalenz des Alltäglichen, um die es im Weiteren gehen soll, machen? Einer Antwort versuche ich mich auf dem Weg einer Analyse der spezifischen Zeitlichkeit von Alltag und Alltäglichkeit anzunähern. Ich möchte fragen, ob sich die Differenz von gutem und schlechtem Alltag unter Rückgriff auf temporale Kategorien aufhellen und sich darüber auch Aufschluss über das mögliche Umschlagen der guten in die schlechte Alltäglichkeit gewinnen lässt.²²

II. Die Wiederholung als Strukturmoment der Zeitlichkeit des Alltäglichen

Für die Bestimmung der Zeitlichkeit alltäglicher Verrichtungen bietet sich zunächst die Figur der Wiederholung an. Ein Moment der Wiederholung steckt ja schon im Begriff des Alltags als dem, was alle Tage ist, was man von Tag zu Tag tut. Frühstück, die Kinder in die Kita bringen, zur Arbeit gehen, mit Kollegen sprechen, zu Abend essen, fernsehen – all diese Tätigkeiten werden täglich wieder aufgenommen. Ob sie gut oder schlecht sind, bereichern oder belasten, hängt natürlich von ihren Gehalten ab. Das Frühstück kann köstlich oder miserabel, die Arbeit anregend oder stumpfsinnig, das Fernsehprogramm spannend oder öde sein. Aber eine Wertung kann auch unter dem formalen Gesichtspunkt der zeitlichen Struktur dieser Tätigkeiten vorgenommen werden. Sofern es sich dabei um die der Wiederholung handelt, ist Wiederholung nicht gleich Wiederho-

21 Zu diesem Alltag haben wir eine intime Beziehung, in der uns die Welt näher rückt. Noch unter widrigsten Bedingungen versuchen Menschen, eine Form von Alltag zu bewahren oder herzustellen. Man denke an den Alltag in Flüchtlingscamps.

22 Ich changiere manchmal zwischen der Rede vom ‹Alltag› und der vom ‹Alltäglichen›. Als Alltag fasse ich den Bereich, in dem das Alltägliche als ein Modus des Lebens realisiert wird. Reproduktion und Produktion sind typische Beispiele für Alltagsbereiche, aber so wie in sie Außeralltägliches einbrechen kann, so kann es Alltäglichkeit z. B. auch im Philosophieren als einer eingespielten Routine geben.

lung. Es gibt so etwas wie eine gute und so etwas wie eine schlechte Wiederholung.

Der Gegensatz, den ich dabei im Auge habe, ist von Kierkegaard in *Entweder-Oder* literarisch entfaltet worden. Kierkegaard hat den Begriff der Wiederholung philosophisch nobilitiert, aber in *Entweder-Oder* ist er noch nicht theoretisch ausgereift. Dessen zweiter Teil liefert eine Apologie der Ehe als Paradigma alltäglichen Lebens,²³ an der ich mich im Weiteren stark orientieren werde. Kierkegaard lässt sie vom Gerichtsrat Wilhelm vortragen, der sich brieflich an sein Gegenüber A, den Verführer aus dem ersten Teil von *Entweder-Oder*, wendet. Für A ist das eheliche Leben Inbegriff schlechter Wiederholung. In den Worten, die ihm Wilhelm in den Mund legt, bringt er diese unter den Begriff der Gewohnheit. Er beklagt «die unvermeidliche Gewohnheit, diese entsetzliche Monotonie, das ewige Einerlei in dem beängstigenden Stillleben der ehelichen Häuslichkeit».²⁴ Die Gewohnheit erklärt er zur «zweiten Natur» (669) und stellt sie der ersten, nicht kulturell geprägten gegenüber.²⁵ Während in dieser nichts ganz gleich sei, sei die öde Einförmigkeit der Ehe «nur den vernünftigen Geschöpfen vorbehalten, entweder als Frucht ihrer Schläfrigkeit oder ihrer Pedanterie» (ebd.). Ein Kennzeichen der Gewohnheit als schlechter Wiederholung ist also die Wiederkehr des Gleichen, die keine Abwechslung und Vielfalt kennt. Indem A sie in Gegensatz zur Natur, die immer wieder Neues hervorbringt, setzt, setzt er sie in Gegensatz zum Leben und Lebendigen. Die schlechte Wiederholung ist nicht Produkt der *physis*, sondern der *technē*. Sie hat etwas Mechanisches. Im Rahmen mechanischer Verfahren, z. B. dem eines kontrollierten wissenschaftlichen Experiments, lässt sich die Ausgangssituation wiederherstellen, sodass der Vorgang noch einmal genauso ablaufen kann. Unter den gleichen Bedingungen werden die gleichen Ergebnisse erzielt.

Aufgrund der Assoziation mit dem Mechanischen ist die Gewohnheit für A mit dem Eindruck des Toten und Sinnlosen verbunden. Die Wiederkehr des Gleichen, die erst einmal eine bloß formale Struktur ist, erhält dadurch eine existenzielle Note. Die Rede ist von der «entsetzlichsten Langeweile» (673), «der fa-

23 Die Ehe ist auch bei Stanley Cavell ein Paradigma des Alltäglichen. Vgl. etwa Stanley Cavell: *The Uncanniness of the Ordinary*, in: ders.: *In Quest of the Ordinary*, Chicago 1988, 153–178, hier: 177 f. und seine Filmanalysen in Stanley Cavell: *Cities of Words*, Cambridge, Mass. 2004.

24 Sören Kierkegaard: *Entweder-Oder*. Teil I und II, übers. von Heinrich Fauteck, München 2005, 669. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Edition unter der Nennung der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

25 Auch für Hegel ist Gewohnheit «zweite Natur». Zu seinen Überlegungen zur Gewohnheit vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, dritter Teil (Werke 10), Frankfurt a. M. 1970, § 410; zur Bestimmung der Gewohnheit als «zweite Natur» siehe dort: 184. Für Hegel liegt in der Gewohnheit jedoch auch eine Befreiung von der ersten Natur, während Kierkegaards A dieses Verhältnis umkehrt.

desten Repetition» (ebd.). Das gewohnheitsmäßige eheliche Leben sei gezeichnet von einem «totale[n] Mangel an Geschehen», einer «Beständigkeit in einer Inhaltslosigkeit, die [...] schlimmer als der Tod» sei (690). Es ist vielleicht kein Zufall, dass diese Beschreibungen Ähnlichkeiten zu den Schilderungen aufweisen, die unter Depressionen leidende Menschen manchmal von ihrem Zeiterleben geben. Die Wiederkehr des Gleichen wird hier zur Aneinanderreihung immer kleinerer Einheiten einer zusehends fraktionierten Zeit, wie sie durch mechanische Uhren gemessen wird und in diesen zugleich ihr wirkungsmächtigstes Symbol gefunden hat.²⁶ Zeit wird zu einem bloßen Nacheinander, dessen Linearität einen zyklischen Zug dadurch bekommt, dass es so von allen sinnvollen Tätigkeiten entkoppelt ist, dass die Reihe der Momente in ihrer Sinnentleertheit wie die Wiederkehr des immer Selben anmutet.²⁷ Heidegger hat in diesem Zusammenhang von einer «vulgären» Zeitauffassung gesprochen und in ihr das Resultat einer deformierten Alltäglichkeit gesehen.²⁸

Welche Form soll dagegen die gute Wiederholung annehmen? Der Gerichtsrat macht seine Überlegungen dazu am Kontrast von erobernder und besitzender Natur fest. Dass dieser verstaubte Gendernmuster reproduziert, möchte ich ausnahmsweise mit Stillschweigen übergehen, weil sich Kierkegaards strukturelle Einsichten davon abheben lassen. Ein Eroberer, wie es im Erotischen A ist, ist auf ein Ziel außerhalb seiner selbst gerichtet. Alles ist zugespitzt auf den Moment der schließlichen Inbesitznahme. Weil aber der Eroberer auf diesen Kulminationspunkt fixiert ist, wird ihm, am Ziel angelangt, sowohl die Zeit vor dem krönenden Abschluss als auch die danach gleichgültig. Ist der Kulminationspunkt erreicht, «schrumpft alles zusammen zu einer dürftigen und unerquicklichen Abbrüvatur» (673), sodass sich, wie man hinzufügen könnte, die Zeiterfahrung des Eroberers paradoxerweise wieder jener der «fadesten Repetition» annähert.²⁹ Das wirkt sich auch auf die ästhetische Darstellung aus, die die Zeit bis zur Eroberung nach Belieben verkürzen kann. Ob der Ritter auf dem Weg zur Eroberung seiner Angebeteten drei oder zehn Rivalen aussticht, ist unerheblich. Und hat er sein Ziel erreicht, ist das Buch zu Ende oder folgt im Film der Abspann. Der Gerichtsrat schreibt der erobernden Natur deswegen eine bloß

26 Vgl. den Selbstbericht von Gebtsattels Patientin Ilse K. in Viktor von Gebtsattel: Zeitbezogenes Zwangsgedenken in der Melancholie, in: ders.: Prolegomena einer medizinischen Anthropologie, Berlin 1954, 1–18.

27 Vgl. Michael Theunissen: Melancholisches Leiden unter der Herrschaft der Zeit, in: ders.: Negative Theologie der Zeit, Frankfurt a. M. 1991, 218–281, hier: 226.

28 Martin Heidegger: Grundprobleme der Phänomenologie, Frankfurt a. M. 2005, § 19b.

29 Diese Beobachtung verdanke ich einem mündlichen Austausch mit Anne Clausen. An anderer Stelle ist von einer «bloße[n] Aneinanderreihung» (635) von Taten die Rede.

«äußere» Geschichte zu (679);³⁰ sie kämpft gegen externe Hindernisse, deren Überwindung jedoch nicht Teil einer inneren Bildungsgeschichte ist.

Die Kritik an der Einstellung des Eroberers und ihrer Temporalität lässt sich zur Kritik eines generell einseitig an Zielen ausgerichteten Lebens erweitern, sofern die Zielverfolgung auf Resultate ausgerichtet ist, die sich von ihr ablösen lassen.³¹ Wer immer nur ein Ziel nach dem anderen verfolgt, kann nie im Hier und Jetzt verweilen. Die Gegenwart wird ihm zum bloßen Durchgangsstadium zu einer sich stets neu entziehenden Zukunft. Ist ein Ziel erreicht, muss gleich das nächste an seine Stelle rücken, um das Subjekt vor dem Stillstand zu bewahren. Hobbes hat diese Dynamik früh als «general inclination of all mankind, a perpetual and restless desire of power after power, that ceaseth only in death»³² beschrieben.

Anders soll es sich mit der besitzenden Natur verhalten, die Wilhelm im idealen Ehemann verwirklicht sieht. Sie habe eine «innere» Geschichte, die im Moment des Besitzes nicht endet, sondern beginnt (679). Diese «Geschichte ist die Entwicklung, durch die das Individuum den Besitz erwirbt» (ebd.). Ihr Bewegungsgesetz ist das der steten Erneuerung. Das einmal Erworbene muss immer neu angeeignet werden. Der Gerichtsrat nennt das Besitzen deswegen auch ein «Rückwärts-Erobern» (675).³³ Im Unterschied zur ungeschichtlichen, weil auf einen Moment konzentrierten romantischen Liebe erweise sich die eheliche Liebe «als geschichtlich dadurch, daß sie ein Assimilationsprozeß ist, sie versucht sich in dem, was erlebt wird, und bezieht das Erlebte auf sich zurück; sie ist also kein uninteressierter Zeuge dessen, was geschieht, sondern ist wesentlich beteiligt, kurz, sie erlebt ihre eigene Entwicklung.» (636) Im eine innere Geschichte stiftenden «Rückwärts-Erobern» liegt eine eigene Form der Wiederholung. Es ist ein Wieder-holen dessen, was schon *ist* und zugleich durch den Akt ständiger Aneignung *wird* (vgl. 660). Die gute Wiederholung ist nicht mehr Repetition des Identischen. Ihre stete Erneuerung bringt immer neue Situationen hervor, die Anlass zu neuen Erfahrungen sind, welche sich zu einer Erfahrungsgeschichte verflechten. Deren Zeitlichkeit ist nicht mehr «bloß einfache Progress-

30 Die erobernde Natur sei immer «außer sich», die besitzende Natur dagegen «in sich» (680). Dies wird verständlich, wenn man folgende Passage hinzunimmt: «Wenn man erobert, vergißt man immerfort sich selbst, wenn man besitzt, erinnert man sich seiner selbst, nicht zu eitlem Zeitvertreib, sondern mit allem nur möglichen Ernst; geht man bergauf, so hat man nur das andere im Auge, geht man bergab, so muß man auf sich selbst achten, auf das richtige Verhältnis zwischen dem Unterstützungs- und dem Schwerpunkt» (677).

31 Dazu ausführlicher Holmer Steinfaht: Plans, Open Future and the Prospects for a Good Life, in: Ethical Theory and Moral Practice 26 (2023), <https://doi.org/10.1007/s10677-023-10387-z>.

32 Thomas Hobbes: Leviathan, hrsg. von Edwin Curley, Indianapolis 1994, 58.

33 Als ein «ständiges Erwerben» (676) sei der Besitz gerade nicht «ein geistig toter und ungültiger» (ebd.).

sion», «in der das Ursprüngliche [im Fall des Ehelebens die erste Liebe] bewahrt wird, sondern eine wachsende Progression, in der das Ursprüngliche zunimmt» (688). Das Werden, um das es hier geht, ist ein Wachsen, das die gute Wiederholung auf die Seite des Lebens und gerade nicht des Todes fallen lässt. Gleichwohl ist die gute Wiederholung gelungener Alltäglichkeit bei Kierkegaard, wie mir scheint, nicht die Lebendigkeit der ersten Natur, sondern deren kulturelle Transformation.

Nicht alles, was in *Entweder-Oder* am Beispiel der Ehe erläutert wird, lässt sich auf andere Formen des Alltags übertragen. Zu den Besonderheiten des Ehealltags zählt, dass er sich idealiter auf das Leben als Ganzes erstreckt. Zum ehelichen Leben gehöre «Langmut» und dieser «fordert die lange Dauer der Zeit» (681). Das sei im Übrigen auch der Grund, warum das eheliche Leben künstlich nicht darstellbar sei; die ihm eigene Ästhetik könne nur in der zeitlich erstreckten Existenz selbst zum Ausdruck kommen (ebd.), eine Diagnose, gegen die Georg Lukács mit Verweis auf die Möglichkeiten des Romans, existenzielle Zeitlichkeit darzustellen, Einspruch erhoben hat.³⁴ Trotzdem ist das eheliche Leben, wie es der Gerichtsrat ausmalt, der Sache nach ein alltäglicher Tätigkeitsvollzug neben anderen. Was Wilhelm ausführt, ließe sich beispielsweise auch auf die Ausübung eines Berufs anwenden. Auch hier gibt es eine schlechte und eine gute Wiederholung. Jemand kann sich seinen Beruf zu eigen machen, ihm immer wieder neues Leben einhauchen und an ihm wachsen, indem er seine Fertigkeiten verfeinert. Oder er kann den Beruf nur noch als eine mechanisch auszufüllende Rolle wahrnehmen, die fremden Regeln folgt und seine Kompetenzen veröden lässt, statt sie zu fördern. Überhaupt ist der Gegensatz von schlechter und guter Wiederholung keine Frage des Tätigkeitsbereichs, also etwa der Ehe oder des Berufs, sondern eine Frage der Art und Weise der Praxis in diesem Bereich, mithin keine Frage des Was, sondern des Wie.

III. Gegenwärtigkeit im Alltäglichen

Mit dem so weit skizzierten Bild ist die Zeitlichkeit von Alltag und Alltäglichkeit nicht ausgeschöpft. Sie kann weiter vertieft werden, indem man sie durch die Linse der Zeittrias von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft betrachtet. Im guten Alltag, so möchte ich behaupten, wird eine spezifische Form von Gegenwärtigkeit möglich, die im schlechten verfehlt wird. Einen Anhaltspunkt dafür liefert wieder der Gerichtsrat Wilhelm. Eine aufschlussreiche Passage lautet:

Wo hingegen von innerer Geschichte die Rede ist, da ist jeder kleine Moment von äußerster Wichtigkeit. Die innere Geschichte ist erst die wahre Geschichte, die wahre Ge-

34 Georg Lukács: *Theorie des Romans*, Bielefeld 2009, 93–101.

schichte aber kämpft mit dem, was das Lebensprinzip in der Geschichte ist, – mit der Zeit; wenn man jedoch mit der Zeit kämpft, so hat eben damit das Zeitliche und jeder kleine Moment seine große Realität. (679 f.)

Als Erstes wird hier der Gedanke unterstrichen, dass in einem angeeigneten Alltag jeder Augenblick zählt. Das klingt zunächst nach einer Dramatisierung, die zum Alltäglichen gerade nicht passt. Es kann jedoch mit Blick auf handwerkliche und ähnliche Tätigkeiten plausibel gemacht werden. Wer sorgfältig, Ziegel für Ziegel, ein Dach deckt, ist durchgängig ‹bei der Sache›. Ähnlich verhält es sich beim Verfassen eines Textes, bei dem es auf jedes Wort ankommt. In beiden Fällen erhält der Moment eine eigene Bedeutsamkeit als Teil eines Ganzen, ohne jedoch zugunsten des Ganzen übersprungen zu werden, wie es sowohl bei demjenigen der Fall ist, der, wie der Eroberer, einem Ziel entgegenstürzt, gleich auf welchem Weg er es erreichen kann, als auch bei demjenigen, dessen alltägliche Tätigkeit zur mechanischen Routine geworden ist, in die er nicht mehr subjektiv involviert ist. Nehmen wir einen weiteren Gedanken, den Kierkegaard nicht entwickelt, hinzu, führt diese Beobachtung auf den angedeuteten besonderen Sinn von Gegenwärtigkeit. Ich übernehme ihn vom Kunsthistoriker und -kritiker Michael Fried, der sich in seiner Studie zu Menzels Realismus ebenfalls auf Kierkegaards Ausführungen zum Alltäglichen in *Entweder-Oder* stützt.³⁵ Prägnanter findet sich der Gedanke indes in seinem Buch zur Fotografie, in dem er bemerkt, dass die in einigen Werken der Gegenwartsfotografie abgebildeten Personen in ihre alltäglichen Tätigkeiten, etwa das Fensterputzen, «versunken» seien; Fried spricht von «absorption».³⁶ Wer in eine Tätigkeit versunken ist, geht in ihr so auf, dass er in ihrem Vollzug ganz im Hier und Jetzt ist. Er schweift gedanklich weder zurück in die Vergangenheit noch greift er vor in die Zukunft. Er agiert im Modus der Präsenz, der Gegenwärtigkeit. Das bringt das alltägliche Tun in überraschende Nähe zur ästhetischen Kontemplation, die sich gerade am Banalen und Beiläufigen entzünden kann.³⁷

Die Gegenwärtigkeit gelungener alltäglicher Verrichtungen würde jedoch verkürzt, würde man sie mit der des glücklichen Augenblicks identifizieren, in dem die Zeit stillzustehen scheint. Heißt es in der zitierten Passage von *Entweder-Oder*, in der inneren Geschichte sei «jeder kleine Moment von äußerster

35 Michael Fried: *Menzels Realismus. Kunst und Verkörperung im Berlin des 19. Jahrhunderts*, übers. von Heinz Jatho, München 2008, 10. Kapitel. Den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich James Conant.

36 Michael Fried: *Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor*, übers. von Ursula Wulfekamp und Matthias Wolf, München 2014, 2. und 3. Kapitel. Zu «absorption» siehe auch Michael Fried: *Absorption and Theatricality*, Chicago 1980, 1. Kapitel.

37 Von hier aus wäre zu überlegen, warum im Modernismus das Alltägliche für epiphani-sche Erfahrungen prädestiniert erscheint, in denen das Gewöhnliche mit dem Außergewöhnlichen – in einer anderen Diktion: das Zeitliche mit dem Ewigen – vermittelt wird.

Wichtigkeit» (680), so ist damit nicht der eine herausgehobene Augenblick gemeint. Die Momente gewinnen vielmehr ihre Wichtigkeit als einzelne und zugleich als Momente eines Kontinuums. Es geht hier nicht um das Aufsprengen des bloßen Nacheinanders – von Heideggers ‚vulgärer‘ Zeit –, sondern um den bewussten Vollzug ebendieses Nacheinanders. Vor Augen steht ein gleichmäßiges, doch niemals mechanisches Tun. Der herausgehobene glückliche Augenblick, der zur Konversion der Person führen kann, fällt uns zu. Die konzentrierte alltägliche Tätigkeit ist dagegen eine Leistung von uns.³⁸ In der angeführten Passage ist pathetisch ja sogar von einem «Kampf» die Rede, und zwar einem Kampf «mit der Zeit» (ebd.). Wie ist dies näher zu verstehen?

Die Leistung, die der Alltag darstellt, zeigt sich in ihrer Verbindung mit Tugenden wie Sorgfalt, Aufmerksamkeit, Genauigkeit und Geduld. Auch dies ließe sich wieder an handwerklichen Tätigkeiten illustrieren.³⁹ In temporaler Hinsicht ist daran dreierlei hervorzuheben: Zum Ersten bringt das geduldige Tun typischerweise Gegenstände hervor, die Bestand in der Zeit haben. Man denke zum Beispiel an einen sorgfältig getischlerten Schrank, der länger halten soll als die Fabrikware. Zum Zweiten gewinnt Beständigkeit aber nicht nur das Produkt des Tuns, sondern auch dieses selbst. In ihrer geduldigen Regelmäßigkeit zerfällt die alltägliche Tätigkeit nicht in ihre isolierten Momente, sondern hält sich selbst – in Folge ihrer eigenen reflexiven Aktivität⁴⁰ – in der Zeit durch. Und zum Dritten könnte man in einer weiteren Differenzierung sagen, dass sich im Durchhalten in der Zeit das sich im alltäglichen Tun manifestierende Leben durchhält. Im Fall des ehelichen Lebens, das Kierkegaards Gerichtsrat überhöht, fällt dieses Leben mit der Liebe zusammen.

Die besondere Gegenwärtigkeit des Alltäglichen, die sich in dem ihm eigenen Rhythmus ausdrückt, ist also keine punktuelle, sondern eine erstreckte Gegenwart. Der alltägliche Tätigkeitsvollzug kriert eine extensive Zeit, wiederum im Unterschied zum exceptionellen Augenblick, in dem sich Zeit intensiv verdichtet. Die in dieser Weise erstreckte Gegenwart ist dann ihrerseits in größere zeitliche Zusammenhänge eingebettet, die sie mit Vergangenheit und Zukunft verknüpfen. Sich wiederholende Alltagspraktiken schreiben typischerweise Traditionen fort. Sie haben ihre eigene Historizität, die auf eine mehr oder minder lange Vergangenheit zurückgreift und sich in die Zukunft fortsetzt. Die die fer-

38 Zum Alltag als Leistung vgl. Stanley Cavell: *This New Yet Unapproachable America*, Chicago 2013, 39.

39 Fried führt dies an Menzels täglicher Praxis des Zeichnens genauso vor wie am Schichten von Backsteinen beim Mauern, einem von Menzel bevorzugten Motiv; siehe Fried, *Menzels Realismus* (Anm. 35), 10. Kapitel.

40 Zu dieser reflexiven Struktur vgl. Frankfurts Analysen zu «caring about» und «love»; siehe dazu Holmer Steinfath: *Die Zeitlichkeit der Sorge*, in: Melanie Bitzer u. a. (Hrsg.): *Zeit und Sorge*, Baden-Baden 2023, 105–122.

nere Vergangenheit und die weitere Zukunft umgreifende Geschichtlichkeit von Alltagspraktiken stellt die Einzelnen in einen die Generationen übergreifenden Zusammenhang. Dieser Bezug zur umfassenderen Geschichte ist indes kein bloß äußerlicher, sondern liegt in der internen temporalen Logik alltäglicher Tätigkeiten.⁴¹

Man kann sich dies von zwei Seiten her klarmachen, die ich beide schon berührt habe. Zum einen hatte ich darauf hingewiesen, dass die Momente der «inneren» Geschichte ihre Bedeutsamkeit nur als Elemente eines sie übergreifenden Ganzen gewinnen. Im Fall des ehelichen Lebens sind die vielen alltäglich geteilten Kleinigkeiten auf die Praxis der Ehe insgesamt bezogen; ohne sie verlören sie ihren Wert. Ähnliches gilt für das Kleinklein des beruflichen Alltags, das ohne Bezug auf die berufliche Tätigkeit insgesamt schnell unerträglich würde. Das Ganze, um das es hier geht, bildet einen zeitlichen Bogen, allerdings in der Regel gerade nicht so, dass die zwischen Anfang und Ende liegende Mitte einen dramatischen Umschlagpunkt markiert, denn das Alltägliche ist das Undramatische, keine griechische Tragödie. Die geschichtliche Dimension, um die es bei Ehe und Beruf geht, bemisst sich zwar zunächst am einzelnen Leben,⁴² weist jedoch, da es sich bei Ehe und Beruf um soziale Institutionen handelt, zugleich über das einzelne Leben hinaus.

Zum anderen lässt sich die Beobachtung, dass der Alltag eine Leistung ist, noch weiter in temporaler Hinsicht ausdeuten. Eine Leistung ist er einmal als eine Zusammenspannung – eine Synthesis – von Zeit. Ohne die täglich neue Belebung der Alltagspraktiken zerfallen diese in ihre Momente und werden zum von A beklagten tristen Einerlei, der schlechten Wiederkehr des Gleichen einer fraktionierten Zeit. Sodann ist diese Zusammenspannung nur als ein Prozess der Aneignung möglich, der zugleich ein Prozess der fortwährenden performativen Erneuerung ist. Und diese Erneuerung wiederum setzt ein spezifisches Verhältnis sowohl zur Vergangenheit als auch zur Zukunft voraus. Die Aneignung des Vergangenen vollzieht sich über differenzielle Wiederholungen, in denen im Vergangenen aufbewahrte virtuelle Möglichkeiten wieder-geholt werden.⁴³ Ein lebendiger Umgang mit Traditionen bewahrt diese nicht antiquarisch, sondern befreit die in ihnen verborgenen Potenziale. Dies ist indes nur möglich, wenn die Zukunft als eine offene erfahren werden kann. Sie muss als ein Raum von Mög-

41 Zur spezifischen Geschichtlichkeit des Alltäglichen passt eine Aussage von Fernand Braudel: *On History*, übers. von Sarah Matthews, Chicago 1980, 12: «There is [...] a history slower still than the history of civilizations, a history which almost stands still, a history of man in his intimate relationship to the earth which bears and feeds him; it is a dialogue which never stops repeating itself, which repeats itself in order to persist, which may and does change superficially, but which goes on, tenaciously, as though it were somehow beyond time's reach and ravages.» Diese Stelle wird auch von Cavell, *Uneventful* (Anm. 20), 194, zitiert.

42 Daran hat mich Jonas Cantarella erinnert.

43 Vgl. dazu Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 3), § 74.

lichkeiten verstanden werden können, in denen sich die Person entfalten und das sich in der Zeit Durchhaltende wachsen kann. Ein Alltag, der sich von Vergangenheit wie Zukunft abschneidet, verkümmert zum abstumpfenden Mechanismus. Das scheint mir der tiefere Sinn der Behauptung des Gerichtsrats Wilhelm zu sein, dass «das gesunde Individuum [...] zu gleicher Zeit sowohl in der Hoffnung wie in der Erinnerung [lebt] und erst dadurch [...] sein Leben wahre, inhaltsreiche Kontinuierlichkeit [erhält]» (688 f.); es habe «in der Gegenwart immer Hoffnung und Erinnerung ineinander» (689).

IV. Die Dialektik von guter und schlechter Wiederholung

Die letzten Überlegungen weisen auf eine <Dialektik> von guter und schlechter Alltäglichkeit, die genauer expliziert zu werden verdient, zumal die gute und die schlechte Wiederholung nicht einfach nebeneinander stehen, sondern aufeinander bezogen sind und jederzeit ineinander umschlagen können. Die gute Wiederholung ist nicht etwas ganz anderes als die schlechte, sondern sie ist die schlechte Wiederholung anders. Auch der gute Alltag ist ja geprägt von der steten Wiederkehr ähnlicher Verrichtungen, dem Frühstück, Kinder in die Kita Bringen, zur Arbeit Gehen usw. Nur sollen diese Verrichtungen durch ihre bewusste Aneignung mit innerem Leben erfüllt werden, was sie, so noch einmal Kierkegaards Gerichtsrat, zugleich «reich an Abwechslung» (691) macht. Die Aneignung verwandelt die äußere Wiederholung, indem sie sie in das sich permanent ändernde Bezugssystem der inneren Erfahrung einbindet.⁴⁴ Anders als die mechanische Wiederholung des Gleichen, gegen die das Subjekt indifferent bleiben kann, schließt die Wiederholung im Erleben notwendig Differenzen ein. Die gleiche Situation führt hier nicht zur gleichen Reaktion; sie kann gar nicht erneut eintreten, weil sie allein dadurch, dass wir uns durch unser Andauern selbst verändert haben, eine andere ist.⁴⁵ Und dennoch kann die gute Wiederho-

⁴⁴ Vgl. zu dieser Formulierung Marc Rölli: *Macht der Wiederholung*. Deleuze, Kant, Nietzsche, Wien 2019, 43.

⁴⁵ Ich greife damit eine Formulierung auf aus Holmer Steinfath, Anne Clausen: *Zeitdimensionen des menschlichen Lebens. Zur ethischen Relevanz von Zeit und Zeitlichkeit im Kontext medizinischer Praktiken*, in: *Ethik in der Medizin* 35 (2023), 7–22, hier: 16. Vgl. dazu Henri Bergson: *Zeit und Freiheit*, übers. von Margarethe Drewsen, Hamburg 2016, 184 sowie Rölli (Anm. 44), 43. In formaler Weise fasst Kierkegaard das Verhältnis von Gewesenem und Neuem in der Wiederholung so: «Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas Neuem.» Sören Kierkegaard: *Die Wiederholung*, in: ders., *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*, übers. von Walter Rest, Günther Jungbluth und Rosemarie Lögstrup, München 2018, 329–440, hier: 351.

lung ständig in die schlechte zurückfallen. Sie muss dieser abgerungen werden, was eine Anstrengung verlangt, die erlahmen kann. Mehr noch: Die gute Wiederholung ist auf die schlechte als Medium der Aneignung angewiesen und schon deshalb von der Regression in diese bedroht.

Die eigentümliche ‹Dialektik›, die hier am Werk ist, manifestiert sich in der Doppelgesichtigkeit von Gewohnheiten.⁴⁶ Gewohnheiten bilden wir über den wiederholten Vollzug gleicher oder ähnlicher Tätigkeiten aus. Über die Repetition von Tätigkeiten, die uns zunächst Mühe bereiten, gehen uns diese so ‹in Fleisch und Blut› über, dass wir sie fortan ohne (zu große) Mühe vollbringen können. Das reicht vom aufrechten Gehen, das erst erlernt sein will, bis zur Einübung in Tugenden wie Besonnenheit und Gerechtigkeit, die durch Übung erworbene Handlungsdispositionen und Haltungen sind.⁴⁷ Für Kierkegaards A ist deswegen die Verbindung von Gewohnheit und ‹zweiter Natur› selbstverständlich, und er hat auch recht, dass Gewohnheiten das Rückgrat der Alltäglichkeit (in seinem Fall der Ehe) sind. Aber er betont einseitig deren freiheitseinschränkende Seite.

Diese liegt darin, dass die Gewohnheit unser Verhalten in Bahnen bringt, die wir selbst dann nicht leicht und unbeschadet verlassen können, wenn wir dies möchten und gute Gründe dafür zu haben meinen. Gewohnheiten schreiben sich so in unseren Körper ein, dass sie sich der unmittelbaren geistigen Kontrolle entziehen (was übrigens auch für Denkgewohnheiten gilt). Sie schränken damit unsere geistige Flexibilität ein. Temporal gewendet, machen sie uns zum Gefangenen unserer eigenen Vergangenheit, die dadurch, dass sie unsere Routinen prägt, nicht einfach hinter uns liegt, sondern Teil unserer Gegenwart und Vorzeichnung unserer Zukunft ist. Die Verhaftung in selbstläufigen Routinen entfremdet uns von uns selbst, indem wir in ihrem Vollzug gewissermaßen nur noch neben uns stehen. Wir können uns dabei zusehen, wie wir wieder und wieder das Gleiche machen, ohne dass es uns noch innerlich angeht. Dies ist der Alltagstrott im schlechten Sinn.

Kierkegaards A, der Verführer, übersieht hingegen, dass die von ihm erstrebte Freiheit nicht ohne Gewohnheit und Routinen zu haben ist. Das gilt in mindestens zwei Hinsichten. Zum einen halten uns eingespielte Routinen gleichsam den Rücken frei für andere, kreativere Tätigkeiten. Wir können uns anderen Dingen zuwenden, weil wir nicht ständig neu überlegen müssen, wie man aus

⁴⁶ Bei der Beschreibung von inneren Spannungen der Gewohnheit orientiere ich mich lose an Hegels Analysen; siehe Hegel (Anm. 25), §§ 409–410, sowie an deren Rekonstruktion bei Thomas Khurana: *Das Leben der Freiheit. Form und Wirklichkeit der Autonomie*, Frankfurt a. M. 2017, §§ 82–89. Außerdem habe ich von der Lektüre des dritten Kapitels der unveröffentlichten Dissertation von Morteza Fakharian: *Zweite Natur bei Hegel*, Göttingen 2023, profitiert.

⁴⁷ Dazu Aristoteles: *Nikomachische Ethik* II.1–3.

dem Bett kommt, sich die Schuhe bindet, Frühstück macht, Auto fährt usw. Zum anderen – und subtiler – sind flüssig gehaltene Gewohnheiten Medium unserer Selbstwerdung. Als Umbildung der ‹ersten› in die ‹zweite Natur› sind sie Weisen des sich zu sich Verhaltens. Ein Beispiel dafür liefert Aristoteles' Tugendlehre. Wir haben, so Aristoteles, Tugenden nicht von Natur aus, sondern aufgrund von Gewöhnung.⁴⁸ Durch diese transformieren wir unser Affektleben, das Strebevermögen (*orexis*), und zwar in der Weise, dass es der Klugheit (*phronēsis*) folgt. Eben dadurch verhalten wir uns aber zu uns – nämlich zu unseren Affekten und Strebungen. Unser je besonderer Charakter ist die dispositionelle Manifestation dieses Selbstverhältnisses. Auch das hat wieder eine temporale Seite, weil die Bildung eines Charakters zugleich diachrone Kontinuität in das eigene Leben als je besonderes bringt. Im Kleinen kennen wir dies aus Alltagsroutinen, die wir uns selbst – und oft gegen den sonstigen ‹grauen› Alltag – zugelegt haben. Wer täglich zur selben Zeit dasselbe Café aufsucht, um den gewohnten Cappuccino zu trinken, baut sich damit einen Korridor durch die Zeit. Er kann so in der Zeit ähnlich heimisch werden wie im Raum durch die individuelle Einrichtung seiner Wohnung.⁴⁹

Abstrakter gefasst, spiegelt sich in der ‹Dialektik› zwischen guter und schlechter Wiederholung, entfremdeten und angeeigneten Gewohnheiten die Angewiesenheit der Spontaneität von endlichen Wesen wie uns auf Medien ihrer Realisierung, die sie in eins ermöglichen und beschränken. Deswegen ist die Freiheit, die Kierkegaards A ersehnt, eine leere Freiheit, die dem Subjekt jede Bestimmtheit nimmt. Ein solches Subjekt hat keine Ressourcen, um dem Vergehen der Zeit etwas entgegenzusetzen. Für es wird die Zeit zu dem, für das sie vielfach gehalten wurde: zu einem ständigen Übergang von ‹noch nicht› zu ‹nicht mehr› mit einem ungreifbaren ‹jetzt› dazwischen. Umgekehrt ist aber auch Kierkegaards Gerichtsrat eine instabile Figur. Die Biederkeit seiner Alltäglichkeit ist die Vorstufe zu eben der Verkrustung und dem tödlichen Einerlei, das ihm A vorhält. Die auch für nützliche Gewohnheiten konstitutive Wiederholung impliziert eine relative Indifferenz gegen die Besonderheiten der einzelnen Momente, die als wiederkehrende Elemente des gewohnten Tuns ihre Individualität verlieren. Zwar möchte der Gerichtsrat, wie wir gesehen haben, jedem einzelnen Moment seines Ehelebens höchste Wichtigkeit verleihen. Er lässt aber unerklärt, woraus sich die gewünschte ständige Erneuerung und das von ihr erhoffte Wachsen der inneren Erfahrungsgeschichte speisen sollen.⁵⁰ Die frischen Impul-

48 Aristoteles: Nikomachische Ethik II.1, 1103a24 f.

49 Vgl. Samuel Scheffler: The Normativity of Tradition, in: ders.: Equality and Tradition, Oxford 2010, 287–311, hier: 297.

50 Dina Emunds hat mir gegenüber zu bedenken gegeben, dass Kierkegaard den Gerichtsrat so angelegt habe, dass die Ehe nur die eine Seite seines Lebens ist, Freundschaften und Öffentlichkeit die andere. Neue Impulse könnten dann aus diesen anderen Sphären kommen.

se können nicht allein aus der Gewohnheit stammen, weil diese am Ende notwendig in die mechanische Repetition regrediert. In der Figurenkonstellation von *Entweder-Oder* zeigt sich dies darin, dass der Gerichtsrat auf A als sein Gegenüber angewiesen ist. Er muss sich von diesem abstoßen, um sein Eheleben am Leben zu halten. In weniger künstlichen Situationen kommen die verlebendigen Impulse von neuen, meist irritierenden Erfahrungen, die dann wieder in den Gang des eigenen Lebens integriert werden müssen. Sie kommen mithin von außen, nicht – oder nicht allein – von innen. Das Subjekt der guten Wiederholung darf sich deswegen auch dort nicht gegen neue Erfahrungen verschließen, wo diese die affirmierte Alltäglichkeit bedrohen können. Damit das gewohnte Leben lebendig bleibt und sich stets neu umbilden kann, muss es sich für die Kontingenz auch einer radikal offenen Zukunft freihalten.

Die ‚Dialektik‘ zwischen guter und schlechter Wiederholung, guter und schlechter Gewohnheit und guter und schlechter Alltäglichkeit ist am Ende freilich nicht nur eine individuelle Angelegenheit. Damit das einzelne Leben Stabilität und Flexibilität in einen zuträglichen Ausgleich bringen kann, ist es auf entgegenkommende soziale Verhältnisse angewiesen. Alltag ist immer geteilte Zeit. Als geteilter stellt sich der Alltag über die Synchronisation der Tätigkeiten der vielen Einzelnen her. Aber diese Synchronisationen können ganz unterschiedlich erfolgen. Sie können Teil von Zeitregimen sein, die den Einzelnen als fremde Macht entgetreten, wie etwa im Regime der Fabrikzeiten. Oder sie können so zu einer Balance von Synchronisation und Desynchronisation führen, dass die Einzelnen sich in ihren je besonderen Lebensrhythmen respektieren und doch als Mitglieder einer synchronen wie diachronen Gemeinschaft sehen können, die sich gleichsam temporal aufeinander einschwingen.

V. Noch einmal Alltäglichkeit und gutes Leben

Schließen möchte ich mit wenigen Bemerkungen, die zum Anfang – den Notizen zu Alltag und gutem Leben – zurückleiten. Es sollte *en passant* deutlich geworden sein, dass das alltägliche, gewöhnliche Leben eigene Glücks- und Sinnmöglichkeiten birgt. Seine spezifische Gegenwärtigkeit, das Aufgehen im konzentrierten, sorgfältigen und regelmäßigen Vollzug alltäglicher Tätigkeiten, stellt eine besondere Form von Glück dar. Es hat etwas von dem Glück der «absoluten Lebensimmanenz», die für Lukács die Welt der Homerischen Epen prägt.⁵¹ Durch die doppelte Entlastung von Vergangenheits- wie Zukunftssorgen

Ich habe mich hier bewusst auf die Apologie der Ehe als Apologie des Alltäglichen konzentriert. Auch habe ich den für Kierkegaard natürlich zentralen Bezug zur Religion ausgeblendet, weil mir weniger an einer Textexegese als an einer Sachargumentation liegt.

51 Lukács (Anm. 34), 26.

berührt sich die Zeitlichkeit dieses Glücks mit der eines Glücks, das sich gerade der Abkehr vom Alltäglichen und der Sistierung von Handlungsnotwendigkeiten verdankt. Doch liegt das Glück im Alltäglichen nicht im einzelnen Moment, sondern in der bewussten Wiederholung dessen, was von Tag zu Tag geschieht.⁵² Darüber hinaus bietet die Einbindung in eine umfassendere Geschichte, eine sich ständig erneuernde Tradition die Möglichkeit, sich als Teil eines das eigene Leben transzendierenden größeren Zusammenhangs zu begreifen, womit eigene Sinnerfahrungen verbunden sein mögen. Und in der Verlängerung der Beobachtung zu Tätigkeitssynchronisationen im Alltag steht die Utopie einer Zeit, die geteilt ist und zugleich jedem seine eigene Zeit lässt.

Reiz wie Beschränktheit des Alltäglichen scheinen mir am Ende von seiner fragilen Beziehung zu unserer Endlichkeit und damit erneut zu Zeit und Zeitlichkeit herzurühren. Die größte Leistung, die der Alltag darstellt, besteht in der Gestaltung *wie* in der Hinnahme der eigenen Endlichkeit.⁵³ Deren Gestaltung liegt in der reflexiven Aktivität, die sich in der Zeit durchhält und damit einen diachronen Zusammenhang erzeugt. Im geduldigen Vollzug alltäglicher Tätigkeiten, dem Kampf mit der Zeit, der ein Kampf gegen das Vergehen ist, versuchen wir eine Persistenz herzustellen, die uns ein Stück weit – eine Zeit lang – dem Wüten der Zeit enthebt. Doch indem wir anerkennen, dass wir uns letztlich nur *so* in der Zeit durchhalten und bei uns sein können, erkennen wir zugleich an, dass wir nur dieses selbst vergängliche Medium haben, um uns für eine Weile in der Zeit zu halten. Noch die Einbindung in eine umfassendere Geschichte bleibt ein Modus der Immanenz, der auf Metaphysik und Erlösung verzichtet.

52 Vgl. dazu den Schluss von Cavell, *Uncanniness* (Anm. 23), 178: «Marriage here is being presented as an estate meant not as a distraction from the pain of constructing happiness from a helpless, absent world, but as a scene in which the chance for happiness is shown as the mutual acknowledgment of separateness, in which the prospect is not for the passing of years (until death parts us) but for the willing repetition of days, willingness for the everyday (until our true minds become unreadable to one another).»

53 Vgl. Cavell, *Cities* (Anm. 23), 4 und besonders Cavell, *Unapproachable America* (Anm. 38), 39.

Die Woche des Alonso Quijano

Zum Verhältnis von Abenteuer und Alltag in Cervantes' *Don Quijote*

Martin von Koppenfels

I. Einleitung

Es gibt kaum einen Gegenstand, der im Kontext wissenschaftlicher Überlegungen zum Thema ‹Alltäglichkeit› deplatziert wirkt als jenes eigentümliche narrative Objekt, das man im Deutschen ‹Abenteuer› nennt. Das gilt umso mehr, wenn man das Abenteuer noch von seinen Ursprüngen in der mittelalterlich-höfischen Erzählkultur der *aventure* her bestimmt denkt. Dann nämlich erscheint dieses Objekt in einer schroff negativen Relation zur Sphäre des Alltags. Michail Bachtin, der immerhin schon in der antiken Literatur einen Chronotopos namens ‹abenteuerlicher Alltagsroman› ausgemacht hat – eine Kategorie, die er in erster Linie zur Beschreibung der lateinischen Romane des Petronius und Apuleius entwickelt –, fügt sogleich hinzu: ‹Der Hauptheld [dieses Typs] geht durch die Alltagsphäre hindurch wie ein Mensch aus einer anderen Welt.›¹ Es kann also passieren, dass ich durch das gesetzte Thema hindurchgehe wie ein Mensch aus einer anderen Welt, wenn ich im Folgenden versuche, vom Abenteuer aus über dessen eigentümliches Verhältnis zum Alltag zu spekulieren. Dabei möchte ich mich an einer Textpassage entlangtasten, der als Stichprobe eine gewisse Aussagekraft zukommt: Es ist die tausendfach kommentierte erste Seite von Cervantes' *Don Quijote* (1605).

Vor der Lektüre dieser Seite bedarf es aber zunächst einmal zweier grober Unterscheidungen am Begriff ‹Alltag›: einer modalen und einer semantischen. Die modale Unterscheidung ergibt sich aus Erich Auerbachs bekannter These, dass die europäische Literaturtradition die Darstellung alltäglicher Wirklichkeit jahrhundertlang systematisch verfehlt hat – eine These, die der Autor von *Mimesis* sofort durch die Beobachtung modifiziert, dass solche Wirklichkeit sehr wohl schon in der Antike zur Darstellung kam, allerdings nur im komischen Modus. Alltagsrealismus war zunächst und zumeist komischer Realismus; die Menschen mussten sich die Repräsentation ihrer alltäglichen Welt zunächst einmal erlachen.² Deshalb führt Auerbach das Kriterium des Ernstes in seine Realismusformel ein und spricht von ‹ernste[r] Darstellung der zeitgenössischen all-

1 Michail M. Bachtin: Chronotopos, übers. von Michael Dewey, Frankfurt a. M. 2008, 47.

2 Erich Auerbach: *Mimesis*, Bern 2015, 34 f.

täglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit».³ Da er dieses Kriterium nicht der heidnisch-antiken Literatur entnehmen konnte, bezog er es aus dem christlichen Dogma, konkret aus der Alltagsrhetorik der Evangelien (*sermo humilis*).⁴ Die These von der literaturgeschichtlichen Verspätung des Alltäglichen ist trotzdem intuitiv plausibel, passt sie doch allzu gut zu einer kognitiven Bedingung menschlicher Wahrnehmung, nämlich der Negationskraft der Gewöhnung, die dazu führt, dass das, was immer da ist, erst der Aufmerksamkeit und dann dem Bewusstsein entgleitet. Dass dies auch erzähltheoretisch relevant ist, zeigt das Beispiel des Russischen Formalismus, der (mit Šklovskij u. a.) genau an diesem Entgleiten ansetzte und die Literatur auf Verfahren der Entautomatisierung verpflichten wollte, die diesen Gewöhnungseffekt zu brechen haben.⁵

Doch zurück zu Auerbach: Warum sollte die Alltagswirklichkeit dann so viel früher – und das heißt ja wohl leichter – im komischen Modus zum Vorschein kommen? Darüber verwundert man sich viel zu wenig, wie Freud einmal in einem anderen Kontext bemerkt hat.⁶ Wenn man davon ausgeht, dass Menschen vor allem lachen, um sich Dinge, die ihnen zu dicht auf den Leib rücken, vom Leib zu halten, dann darf man folgern, dass Komödie, Satire, Mimus und andere komische Genres der Antike u. a. die Funktion hatten, die verdeckte und doch bedrückende Präsenz des Alltäglichen abwehrend auf Distanz zu bringen. Diese Distanzierung gilt sicher auch der mnemotechnischen Benachteiligung des Alltags, seiner Vergessbarkeit und Vergänglichkeit, die das erinnernde Subjekt dadurch bedrohen, dass es sich in dieses Vergängliche mit allen seinen Fasern verwickelt weiß. Es gibt also, folgt man Auerbach, im westlichen Literaturkanon eine historisch mächtige Tendenz zur ›Entwirklichung‹ und ›Enternstung‹ des Alltäglichen. Und man darf annehmen, dass dies kein rein historisches Phänomen ist: Es dürfte bis heute schwerfallen, eine literarische Alltagsbeschreibung zu finden, in der nicht letzte Reste satirischer oder ironischer Distanzierung enthalten wären.

Die semantische Unterscheidung zielt darauf, versuchsweise zwei Bedeutungsaspekte des deutschen Adjektivs «alltäglich» auseinanderzuhalten: a) gewöhnlich, normal (im Sinne des lateinischen *vulgaris*) und b) wiederkehrend,

3 Ebd. 480. Die Formel findet sich im Text von *Mimesis* in zahlreichen Abwandlungen, etwa als «ernste Nachahmung des Alltäglichen» (449), als «Möglichkeit, das Alltägliche auf ernste Weise zu begreifen» (483), oder kurz als «ernste[r] Realismus» (516). Dazu: Martin von Koppenfels: Auerbachs Ernst, in: *Poetica* 45 (2013), 183–203, hier: 195–201.

4 Erich Auerbach: *Sermo humilis*, in: ders.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, 25–53.

5 Viktor Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren*, in: Jurij Striedter (Hrsg.): *Russischer Formalismus*, München 1971, 5–35.

6 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1967, Bd. 13, 1–69, hier: 10.

immer gleich (im Sinne von lat. *quotidianus*).⁷ Der erste Aspekt aktiviert etymologisch das Konzept der ‹Tage Aller›, der zweite das Konzept ‹alle Tage›. Zwar sind beide Aspekte eng verbunden, auch das Adjektiv ‹gewöhnlich› impliziert ja das Immergleiche, das die Gewöhnung hervorgerufen hat. Doch zumindest narratologisch ist die Unterscheidung relevant, denn nur die zweite Bedeutung impliziert eine temporale Struktur, die zugleich eine nicht zu unterschätzende Herausforderung an das Erzählen stellt: Wie erzählt man das Repetitive? Routinen bedrohen das Erzählen. Und selbst wenn das Erzählen selbst eine Art Routine darstellt, die bestimmten Regeln zu folgen hat, so handelt es sich doch um eine Routine des Ereignishaften.

Ein wichtiger Bezugspunkt des ersten Aspekts (*vulgaris*) ist die Alltagssprache, die Sprache aller. Die lateinische Rhetorik kennt sie unter den Begriffen *sermo vulgaris* und *sermo quotidianus* ebenso wie unter dem von Auerbach privilegierten Konzept des *sermo humilis*.⁸ Dieser Aspekt ist für die folgende Lektüre insofern relevant, als die Komik des *Don Quijote* zu einem wesentlichen Teil Sprach- und Diskurskomik ist. Cervantes lässt ständig die spanische Alltagssprache seiner Zeit auf die gleichsam festliche Sprache Don Quijotes prallen – eine Kollision, die wiederum pausenlos Übersetzungsprobleme produziert. Er zielt auf eine Komik des Stilbruchs ab, und Stilbrüche sind in einer stiltrennenden Kultur eben auch Weltbrüche. Don Quijotes festliche Sprache hat einen bestimmten generischen Index: Sie ist die Kunstsprache der frühneuzeitlichen spanischen Ritterromane. Für den irren Hidalgo hat sie vor allem eine Funktion, nämlich einem Ereignistyp namens *aventura* Raum zu geben, den die Alltagssprache seiner Zeit nicht kennt.⁹ Seine Verrücktheit ist genau und hinreichend definiert als die Wahnvorstellung, in der Welt, in der er lebt, sei noch Raum für diesen Ereignistyp. Don Quijotes Abenteuer entstehen in der Regel aus sprachlichen Operationen; sehr häufig aus Akten der Umbenennung, denen anschließend diskursive Geltung verschafft werden muss – und zwar nicht selten tätlich, unter Einsatz von Gewalt. Die Tatbereitschaft des Hidalgo ist zu einem Gutteil stilistische Militanz. In der Sphäre der Alltagssprache wären solche Abenteuer nicht nur nicht zu benennen, sie könnten gar nicht existieren.

7 Zwischen den beiden Begriffen *cotidiano* und *vulgar* schwankt z. B. die Übersetzung des Wortes ‹alltäglich› in der spanischen Übersetzung von Auerbachs *Mimesis*. Vgl. Peter Jehle: Alltäglich/Alltag, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 1, 104–133, hier: 110.

8 Vgl. Auerbach, *Sermo humilis* (Anm. 4), 34 f.

9 Ein Blick auf die Wortgeschichte zeigt, dass das spanische Nomen *aventura* im Lauf des 16. Jahrhunderts aus dem Alltag verschwand und seither als Archaismus mit den Konnotationen einer bestimmten literarischen Fachsprache, eben der ritterlich-romanesken, empfunden wurde. In der Umgangssprache trat das allgegenwärtige *ventura* (‹Glück›, ‹Schicksal›) an seine Stelle.

II. Die Woche des Alonso Quijano

Die berühmte erste Seite des *Don Quijote* (1605) siedelt den Mann, der später Don Quijote heißen wird, mit geradezu soziologischer Präzision in den Untiefen eines provinziellen Alltags an. Doch schon der Kapiteltitle – «[Capítulo primero] Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo Don Quijote de la Mancha»¹⁰ – gibt zu denken: Die unauffällige Formel «condición y ejercicio», von Susanne Lange mit «Stand und Wandel» übersetzt, bezeichnet einerseits die Lebensbedingungen und andererseits den konkreten Lebensvollzug, der sich daraus ergibt. Schon dies sind eigentlich alltagssoziologische Begriffe, sinnvoll in bäuerlichem oder bürgerlichem Kontext, aber ohne Beschreibungskraft in der Welt des abenteuernden Rittertums, in der Individuen durch (geheimnisvolle) Geburt und (heroische) Bewährung definiert werden. Im Verlauf des Kapitels wird die Formel auseinandergerissen werden, indem der «Wandel» sich gegen «den Stand» wendet und ihn durch ein Phantasma ersetzt. Der damit vollzogene Bruch durchzieht als Haarriss bereits die Kapitelüberschrift, denn deren zweite Hälfte – bestehend aus den epischen Epitheta «famoso» und «valiente» sowie dem prächtigen Kriegsnamen «Don Quijote de la Mancha» – bezieht sich auf das Phantasma und nicht auf den Mann, dessen «Stand und Wandel» hier angekündigt wird. Störend dazwischen steht jedoch der unübersetzbare Titel *hidalgo*, der die Zugehörigkeit zum untersten Rang der frühneuzeitlichen spanischen Aristokratie bezeichnet und mit dem Phantasma eigentlich unvereinbar ist – anders als der gleichfalls zeitgenössische, aber höherrangige Titel *caballero* (Ritter), den sich der Protagonist so schnell wie möglich zulegen wird. Doch der Hidalgo hängt als Inbegriff seiner «condición» an ihm wie Blei, und zwar vor allem, weil er ihn in ein in sich widersprüchliches Verhältnis zur Sphäre des Alltags zwingt: Die «condición» eines Hidalgo bestand darin, einem Stand anzugehören, der seine außeralltägliche Funktion (den Kriegsdienst) verloren hatte, ohne zur alltäglichen Funktion seiner Umgebung (der Erwerbsarbeit) Zugang erhalten zu haben. Als das Wort «ejercicio» das nächste Mal im Text auftaucht, bezeichnet es denn auch die Jagd als eine der wenigen verbliebenen standesgemäßen Beschäftigungen – freilich nur als eine, die über der Lektüre der Ritterbücher vergessen wird (37).

¹⁰ Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, hrsg. von Francisco Rico u. a.: Barcelona 1998, 35. Zitate aus dieser Ausgabe im Folgenden mit bloßer Seitenangabe in Klammern. Die deutsche Übersetzung des Kapiteltitle lautet: «Handelt von Stand und Wandel des trefflichen und tapferen Hidalgo Don Quijote von der Mancha», in: Miguel de Cervantes: *Don Quijote von der Mancha*. Teil I, übers. von Susanne Lange, München 2016, 29. Im Folgenden zitiert unter «Ü. Lange, I» in Klammern mit bloßer Seitenangabe.

Der berühmte Romananfang¹¹ beschreibt dementsprechend einen Alltag ohne Werktage:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba «Quijana». (35 f.)

An einem Ort in der Mancha, ich will mich nicht an den Namen erinnern, lebte vor nicht langer Zeit ein Edelmann, ein Hidalgo mit Lanze am Waffenhaken, alter Ledertartsche, dürrer Gaul und flinkem Jagdhund. Mittags ein Eintopf mit mehr Rind als Hammel, am Abend meist saures Haschee, am Samstag fromme Eier mit Speck, Linsen am Freitag, am Sonntag als Dreingabe ein Täubchen, so waren drei Viertel seiner Einkünfte verzehrt. Das Übrige war dahingegangen für ein langes Wams aus dunklem Wolltuch, ein Beinkleid aus Samt für die Feiertage mit passenden Schlüpfshuhen dazu. An den Wochentagen gönnte er sich seinen besten Loden. Eine Haushälterin lebte bei ihm, die die vierzig überschritten, und eine Nichte, die die zwanzig noch nicht erreicht hatte, ebenso ein Knecht für alles, der mal den Gaul sattelte, mal zum Rebmesser griff. Unser Edelmann war an die fünfzig Jahre alt, von zähem Leib, hagerem Wuchs, hohlen Wangen, ein leidenschaftlicher Frühaufsteher und Liebhaber der Jagd. Manche behaupten, sein Name sei Quijada oder Quesada gewesen – die über den Fall schreiben sind sich nicht einig –, obwohl man mit gutem Grund annehmen darf, dass er Quijana hieß. (Ü. Lange, I, 29)

Diese Beschreibung – das möchte ich hervorheben – hat für sich genommen erst einmal nichts Komisches, obwohl die Keime künftiger Komik in sie eingesät sind. Sie wirkt lediglich etwas ausgehöhlt, weil sie alle individualisierenden Angaben vermeidet. Diese alltägliche Existenz ist zugleich lokal und ortlos. Der Schauplatz ist nichts als ein Ort («lugar»), der Zeitpunkt unbestimmt, und wie der Protagonist eigentlich hieß, bleibt Mutmaßung. Er ist nur Exemplar einer Klasse («un hidalgo de los de ...»), die über typische Alltagsgegenstände, Kleidung und Diät charakterisiert wird. Zu dieser Diät ist ungeheuer viel geschrieben

11 Nach einer weithin akzeptierten Hypothese handelt es sich im textgenetischen Sinn um den Anfang einer Novelle, die vom Autor im Schreibprozess zur Romanform erweitert wurde. Vgl. Antonio Rey Hazas: Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los romances* y los primeros capítulos del *Quijote*, in: *Edad de Oro* 25 (2006), 473–501.

worden;¹² entscheidend bleibt, wie hier ein Mensch durch seinen Speisezettel gesellschaftlich exakt situiert wird. Alltagszeit ist Essenszeit. Die gesamte Beschreibung ist bestimmt vom Wochenkalender mit seiner Abfolge von Alltag («los días de entresemana») und Feiertag («las fiestas») sowie seinen Speisevorschriften (freitags kein Fleisch, samstags nur billiges Fleisch, sonntags manchmal Geflügel). Die «condición» des Mannes ist eingefügt in eine auf der Stelle kreisende Zeitordnung, deren Maß und Horizont die Woche darstellt.

Die Woche ist das schlechthin alltägliche Zeitmaß: die stehende Welle der Alltagszeit in ihrer überschaubaren Wiederholungsgestalt. Wer in Wochen misst, will nicht Ereignisse erfassen (die Ereigniszeit rechnet in Tagen, Stunden, Augenblicken), aber auch nicht den folkloristischen oder bäuerlichen Lauf der Dinge (dessen in sich kreisendes Zeitmaß das Jahr ist), auch nicht die biografische Zeit (die sich von Jahr zu Jahr aufbaut), und schon gar nicht die chronikalische oder die historische Zeit (die mit Jahrzehnten und Jahrhunderten umgehen). Unterhalb des Wochenrhythmus liegt die unteralltägliche Zeit mit ihrem eingengten Horizont. Wer in ihr lebt, lebt von der Hand in den Mund und muss sehen, wie er bis zum Ende des Tages oder bis zum nächsten Morgengrauen durchkommt. Oberhalb liegt die überalltägliche Zeit der bedeutenden Einheiten. Und dann scheint es noch so etwas wie eine außeralltägliche Zeit zu geben, in der sich z. B. Feste und Abenteuer ereignen.¹³

Die Zeit des namenlosen Hidalgo hat die Gestalt der Woche. Doch aus Gründen, die nur zwischen den Zeilen stehen, ist diese Zeitsphäre für ihn nicht auf Dauer bewohnbar. Bemerkbar wird das erstmals an einer kleinen Störung im nächsten Satz, der scheinbar nur die neutrale Beschreibung typischer Tätigkeiten fortsetzt: «Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso – que eran los más del año –, se daba a leer libros de caballerías» (37). Susanne Lange übersetzt: «Besagter Hidalgo widmete sich in den Mußestunden – die meisten im Jahr – dem Lesen von Ritterromanen» (Ü. Lange, I, 30). Die Parenthese, die durchblicken lässt, dass der Hidalgo ein untätiges und sterbenslangweiliges Leben führt, bildet, wenn ich recht sehe, die erste komische Störung des Erzählflusses in Cervantes' Roman. Hervorheben möchte ich vor allem die schiefe Zeitordnung dieses Satzes: Da ist zunächst das Allerweltswort *rato*, das, vergleichbar mit der deutschen «Weile», eine unbestimmte, nicht besonders lan-

12 Vgl. z. B. Francisco Rodríguez Marín: El yantar de Alonso Quijano el Bueno, in: ders. (Hrsg.): Estudios cervantinos, Madrid 1947, 421–439; José Luis Peset, Manuel Almela Navarro: Mesa y clase en el siglo de oro español, la alimentación en *El Quijote*, in: Cuadernos de la historia de la medicina española XIV (1975), 245–259; Carolyn A. Nadeau: Food Matters. Alonso Quijano's Diet and the Discourse of Food in Early Modern Spain, Toronto 2016.

13 Die Begriffe «unter-, über- und außeralltäglich» übernehme ich mit leicht modifiziertem Inhalt von Catherine Régulier: Art. Quotidienneté, in: Dictionnaire critique du marxisme, Paris 1982, 949, zit. in: Jehle (Anm. 7), 112.

ge Zeitspanne bezeichnet. Es meint niemals ein für sich stehendes zeitliches Ganzes, sondern stets nur ein Intervall, das vergehen muss, bis wirklich etwas passiert: eine Zwischenzeit. Und *rato* hat nicht nur etwas Unbestimmtes, sondern auch etwas Unerfülltes, Leeres. Der Etymologie nach (von lat. *raptus*, ‚Dahinraffen‘) ist *rato* geraffte Zeit. Die Rede von den «*ratos ociosos*» ist daher euphemistisch und soll das Übermaß an Freizeit im Leben des Hidalgo auf durchsichtige Weise herunterspielen. Solche gelegentlichen «*ratos ociosos*» (Susanne Langes an Fontane erinnernde «Mußestunden») würde man in Relation zum Tag oder allenfalls zur Woche setzen – doch die Parenthese bezieht sie auf das Jahr, was mit einem Schlag den ganzen Chronotopos der Alltagszeit in Schiefelage bringt.

III. Eine Welt ohne Alltag

Bekanntlich bricht der Hidalgo aus seiner wöchentlich regulierten Alltagszeit aus in den immerwährenden Sonntag einer rhapsodisch gelockerten Zeitordnung: der des Abenteuers. ‚Abenteurer‘ kann nun aber vieles heißen. Was meint Don Quijote – denn jetzt darf man ihn so nennen – damit? Diese Frage verlangt einen kurzen Exkurs zu jener hochmittelalterlichen Erzählkultur, die den Begriff *aventure* in seiner narrativen Bedeutung prägte. Die Blüte dieser Erzählkultur liegt zwar zu Don Quijotes Lebzeiten schon Jahrhunderte zurück, doch er hält Fühlung mit ihr über seine Lieblingslektüre, die spanischen Ritterbücher des frühen 16. Jahrhunderts, die man als einen ihrer letzten kommerzialisierten Ausläufer ansehen kann. Als Gründungstexte dieser Kultur darf man die höfischen Versromane des Chrétien de Troyes ansehen. Und schon Chrétiens Erzählwelt stand ganz im Bann jenes seltsamen narrativen Objekts, dem die ritterlichen Helden unablässig nachstellen – *querre aventures* (Abenteuersuche) ist ihre vornehmste Aufgabe. Die Möglichkeit, Abenteuer zu erleben, ist bei Chrétien ein Ständesprivileg; Figuren niederen Standes verstehen nicht einmal das Wort: «d’*aventures ne sai je rien*» («von Aventüren weiß ich nichts»), sagt der Waldmensch an einer berühmten Stelle in Chrétiens *Yvain* (V. 366).

Ich beziehe mich hier noch einmal auf Erich Auerbach, nämlich auf seine Analyse dieses narrativen Objekts im 6. Kapitel von *Mimesis*, «Der Auszug des höfischen Ritters». Das für mein Argument entscheidende Merkmal von Auerbachs Analyse besteht darin, dass sie unter negativem Vorzeichen steht: Der Autor von *Mimesis* behandelt das Abenteuer nahezu ausschließlich als ein mächtiges Hindernis auf dem Weg zum eigentlichen Gegenstand seines literaturgeschichtlichen Entwurfs, der ernststen Darstellung alltäglicher Wirklichkeit.¹⁴ Dabei insistiert er auf dem kulturell spezifischen Charakter der *aventure*

14 Auerbach, *Mimesis* (Anm. 2), 516.

als genuiner Schöpfung der höfischen Kultur des Hochmittelalters, die eben nicht in einem entgrenzten Sinn von ‹kontingenter Gefahrensituation› verstanden werden sollte, wie ihn der moderne Abenteuerbegriff nahelegt:

Das Mittel der Erprobung und Bewährung ist das Abenteuer, aventure, eine überaus eigentümliche und seltsame Form des Geschehens, welche die höfische Kultur ausbildete. Wohl gibt es lange zuvor die phantasiereiche Ausmalung der Wunder und Gefahren, die denjenigen erwarten, der über die Grenzen der bekannten Welt in ferne, unerforschte Gegenden verschlagen wird – und nicht minder phantasiereiche Vorstellungen und Erzählungen von den geheimnisvollen Gefahren, die selbst innerhalb der geographisch bekannten Welt durch das Wirken von Göttern, Geistern, Dämonen und anderen zauberkundigen Gewalten den Menschen bedrohen; es gibt auch längst vor der höfischen Kultur den furchtlosen Helden, der durch Kraft, Tugend, List und göttliche Hilfe solche Gefahren überwindet und andere daraus erlöst. Aber dass ein ganzer Stand, der in voller zeitgenössischer Blüte steht, das Bestehen solcher Gefahren als einen eigentlichen und in der Idealvorstellung ausschließlichen Beruf ansieht – dass die verschiedensten Sagenüberlieferungen, vor allem die bretonische, aber auch andere, von ihm rezipiert werden, um eine eigens dafür präparierte ritterliche Wunderwelt zu schaffen, in der die phantastischen Begegnungen und Gefahren gleichsam am laufenden Bande dem Ritter entgegen-treten – diese Geschehensanordnung ist eine Neuschöpfung des höfischen Romans.¹⁵

Implizit grenzt Auerbach hier die höfische *aventure* von anderen narrativen Mustern ab: vom Modell der Odyssee, vom antiken Roman, von Heroenmythen und Märchen. Entscheidend für diese Abgrenzung ist das Kriterium der aktiven Suche nach dem unbestimmten Ausnahmeereignis. Es ist nicht nur in der Ordnung, dass der Ritter Abenteuer erlebt, die Suche danach stellt sogar den Sinn seiner Existenz dar. Dieser Hinweis dient der Abgrenzung von Georg Simmels vielzitiertem Lebensphilosophie des Abenteurers:

[D]as Lockere, Periphere, Ordnungslose, oder, wie Simmel einmal sagte, außerhalb des eigentlichen Sinnes der Existenz Stehende, was man gegenwärtig mit dem Wort Abenteuer verbindet, ist im höfischen Roman eben nicht gemeint; vielmehr ist die Erprobung durch das Abenteuer der eigentliche Sinn der ritterlichen Idealexistenz.¹⁶

Dieser Sinn zeigt sich wiederum im Akt des Erzählens, denn *aventure* bezeichnet immer schon beides: einen Ereignistyp und ein Erzählmuster.¹⁷ Im Abenteuer

¹⁵ Auerbach, *Mimesis* (Anm. 2), 131.

¹⁶ Ebd. Die Anspielung bezieht sich auf: Georg Simmel, *Das Abenteuer* [in der ersten Fassung von 1911 u. d. T. ‹Philosophie des Abenteurers›], in: ders.: *Gesamtausgabe*, hrsg. von Rüdiger Kramme, Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1996, Bd. 14, 168–185.

¹⁷ Vgl. das Programm der DFG-Forschungsgruppe 2568 ‹Philologie des Abenteurers›: <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/index.html> [konsultiert am 08.04.2023].

nimmt der Werdegang des Ritters erzählbare Form an. Die Abenteuersuche steht im Dienst des Wunsches, diese erzählbare Form zu finden.

Der Begriff *aventure* stammt aus einer Erzählkultur, die die Abwesenheit von Alltag als Klassenprivileg inszeniert. In der arthurischen Erzählwelt, die bei Chrétien und anderen Autoren um 1200 entsteht, gibt es im Grundsatz nur ein Hin und Her zwischen der konstitutiv festlichen und daher alltagsentobenen Sphäre des Artus-Hofs und der potenziell abenteuerlichen Peripherie. Solange keine *aventure* angetroffen wird, gibt es auch nichts Erzählbares. Allenfalls die Zahl der ereignislos verstrichenen Tage wird vermerkt. Die Ankunft des arthurischen Ritters schafft am jeweiligen Ort eine alltagsentobene Sphäre. Das gilt etwa für die wie aus dem Nichts emporwachsenden Burgen,¹⁸ in denen man – vor dem Einzug und nach dem Auszug des Ritters – so etwas wie eine Alltags-sphäre vermuten könnte, die aber eben nicht erzählbar ist. Auch die *vilains*, die nicht-aristokratischen Wesen, die in die arthurische Welt hineinragen, befinden sich wohl in einer solchen Sphäre. Der Waldmensch im *Yvain*, der das Wort *aventure* nicht kennt, hütet seine wilden Tiere vermutlich Tag für Tag und ist insofern in eine Art Alltags-sphäre festgebannt. Doch relevant ist allein der eine Moment, in dem diese Sphäre vom Weg des vorbeireitenden Ritters tangiert wird.

Um dies wenigstens durch ein Beispiel zu illustrieren, möchte ich mich einer der äußerst seltenen Szenen zuwenden, in denen Chrétien sich so etwas wie einen Einblick in eine alltägliche Arbeitssphäre zu gestatten scheint. Diese Momentaufnahme ist jedoch eingefügt in eine Episode, deren Abenteuercharakter sogar den Namen des Schauplatzes bestimmt, denn sie spielt auf einer Burg mit dem Namen «Chastel de Pesme Aventure» – «Burg des schlimmsten Abenteurers» (*Yvain*, V. 5190–5348). In dieser Burg trifft der Löwenritter Yvain auf eine Art Arbeitslager, eine Umzäunung, in der dreihundert junge Mädchen sitzen, die im Akkord Brokat- und Seidenstoffe herstellen, während sie selbst in Lumpen gekleidet sind. Im Gespräch mit dem Ritter beklagen sie sich u. a. über unregelmäßige Arbeitszeiten und beziffern nicht nur ihren Hungerlohn auf Heller und Pfennig, sondern geben sogar an, was ein akzeptabler Mindestlohn wäre (*Yvain*, V. 5300–5310):

Toz jors mes de soie overrons,
 Ne ja n'an serons miauz vestues.
 Toz jors serons povres et nues
 Et toz jorz fain et soif avrons;
 Ja tant gaeignier ne savrons,
 Que miauz an aliens a mangier.
 Del pain avons a grant dangier,
 Petit au main et au soir mains;

18 Auerbach, *Mimesis* (Anm. 2), 126.

Que ja de l'uevre de nos mains
 N'avra chascune por son vivre
 Que quatre deniers de la livre [...].¹⁹

Allezeit werden wir Seide wirken und deshalb doch nicht besser gekleidet gehen. Wir werden allezeit arm und entblößt sein und allezeit Hunger und Durst leiden; wir werden nie genug verdienen, um besser essen zu können. Brot bekommen wir nur sehr kärglich, wenig am Morgen und weniger am Abend, denn jede von uns erhält für ihrer Hände Arbeit nur vier Heller das Pfund zum Leben [...].²⁰

Das Ganze wirkt wie eine Fata Morgana aus der Welt der präkapitalistischen flandrischen Textilbranche, die Chrétien aus eigener Anschauung gekannt haben dürfte. Dass wir uns im Raum eines stillgestellten Alltags befinden, verdeutlicht das litaneiartig wiederholte «toz jors ... toz jors ... toz jors» in der Klage der Mädchen. Doch der Eindruck trägt: Die Zwangsarbeiterinnen unterliegen einem Zauberbann, den zwei «Teufelssöhne» («fiz de deable») über die Burg verhängt haben. Der Eindruck der Alltäglichkeit beruht ausgerechnet auf der gesteigerten Märchenhaftigkeit dieser Szene. Mit Yvains Sieg über die beiden Dämonen kommen die Arbeiterinnen frei, und die Fata Morgana löst sich in Luft auf. In dieser erstaunlichen Episode, in der die ohnehin märchenhafte Abenteuerwelt durch böse Magie eine Verfremdung zweiten Grades erfahren hat, stellt sie sich plötzlich – Gipfel der Illusion! – als plebejische Alltagsszene dar. Und die abenteuerliche Mission des Ritters besteht eben darin, diese Illusion zu brechen. Nichts könnte deutlicher vor Augen führen, wie radikal die höfische Erzählwelt die Alltagssphäre ausschließt, als die Tatsache, dass Chrétien sich nur in solcher Verkleidung erlauben konnte, Alltagsszenen in diese Erzählwelt einzuschleusen.

Ein fernes Echo dieses Arrangements (freilich unter umgekehrtem Vorzeichen) klingt im *Don Quijote* an; und zwar immer dann, wenn der gepeinigte Ritter im Angesicht zeitgenössischer Realitäten, die sich partout nicht in sein Phantasma integrieren lassen (z. B. Windmühlen, Walkmühlen oder Wassermühlen) zu dem letzten Mittel greift, diese Realitäten als diabolische Täuschungen zu deuten, mit denen böse Zauberer ihm den Weg ins Abenteuer versperren. Doch in seinem Fall handelt es sich nicht mehr um «reale Täuschungen», vorübergehende Verstellungen der Wirklichkeit, mit denen man in einer magischen Welt nun einmal zu rechnen hat, Aventüren der Sinneswahrnehmung, die durch ritterliches Handeln bewältigt und das heißt entzaubert werden können. Don Quijotes Magieverdacht im Angesicht unverdaulicher Alltagsrealitäten stellt vielmehr einen einsamen, verzweifelten Versuch der Wiederverzauberung dar, der darauf hinausläuft, noch die unwiderrufliche Entzauberung der Welt auf magische Manipulation zurückzuführen. Diese Wiederverzauberung auf eigene Rech-

19 Chrétien de Troyes: Œuvres complètes, hrsg. von Daniel Poirion u. a., Paris 1994, 467.

20 Chrétien de Troyes: Yvain, übers. von Ilse Nolting-Hauff, München 1962, 263.

nung muss scheitern und erweist sich in ihrem Scheitern als Problem der individuellen Perspektive – als Paranoia.

IV. Durch die *puerta falsa*

Damit zurück zu dem Hidalgo und zu dem Moment, in dem er sich erstmals auf den Abenteuerweg begibt: «Una mañana» (eines Morgens, 45) schleicht er sich durch die «puerta falsa» (die Hintertür) von Haus und Hof – und es ist von diesem Moment an völlig unerheblich, ob dieser Tag ein Eintopf-, ein Linsener oder gar ein Täubchentag geworden wäre. Die Ordnung der Wochentage spielt in Cervantes' *Don Quijote* jenseits der ersten Seite keine Rolle mehr – anders als z. B. das liturgische Kirchenjahr mit seinem Heiligenkalender, den der Erzähler mitunter für erratische Datierungen nutzt. Die Abenteuerzeit zerfällt in einzelne Tage, was nicht ausschließt, dass man sich gelegentlich ad hoc daran erinnern kann, dass einer dieser Tage ein Freitag oder ein Sonntag war; eine Woche wird daraus allerdings im Leben nicht mehr. Insgesamt fügen sich, wie oft bemerkt wurde, die chronologischen Angaben beider Teile des *Quijote* in keine sinnvolle, d. h. alltägliche Zeitordnung (45) – was dafür spricht, dass auch der Erzähler des Romans stärker von der Abenteuerzeit seines Protagonisten affiziert ist, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Quijano-*Quijote* dürfte einer der ersten literarischen Helden sein, die aktiv aus der Alltagszeit ausbrechen. Für die Protagonisten der antiken Romane galt dies noch nicht, denn sie wurden jeweils durch einen Schicksalsschlag aus ihrer Alltagssphäre in die spurlos vergehende «Abenteuerzeit»²¹ gerissen. Und es galt auch nicht für die Protagonisten der hochmittelalterlichen arthurischen Romane, die zwar sehr wohl aktiv auf Abenteuersuche auszogen, doch ihre strukturell märchenhafte Welt war, wie gesagt, eine Welt ohne Alltag.²² Ganz sicher aber hat niemand vor Cervantes einen solchen Ausbruch in vergleichbarer phänomenologischer Präzision erzählt.

Die Zeitgestalt, in der Don Quijote ankommen möchte, ist klar benannt: «hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas a caballo a buscar las aventuras» (40).²³ Doch in der Welt, in der er lebt, führt ins Abenteuer nur noch ein Weg, nämlich der Wahn: Dieser probt, wie Werner Krauss schrieb, «erfolgreich den Aufstand gegen ein totenähnliches Regime des Lebens.

21 Bachtin (Anm. 1), 14.

22 Im Fall von Wolfram von Eschenbachs Parzival, der von seiner Mutter Herzeloyde fürsorglich von der Abenteuersphäre ferngehalten wird, könnte man argumentieren, dass er aktiv ins Abenteuer aufbricht, doch die unhöfische Waldexistenz des jungen Parzival ist eben keine Alltagssphäre, sondern im Bezugsraum des höfischen Romans eine feenhafte Anomalie.

23 «ein fahrender Ritter zu werden und wohlgerüstet hoch zu Ross in die Welt hinauszuziehen, Abenteuer zu suchen» (Ü. Lange, I, 32).

Durch den Wahn wird alles Zufällige zum Notwendigen erhoben; das Alltägliche verwandelt sich zum bedeutsamen Ereignis». ²⁴ Doch so einfach, wie Krauss meinte, ist es nun auch wieder nicht, verrückt zu werden. Der cervantinische Text braucht für diesen Übergang drei Anläufe. Dreimal hintereinander (38, 39, 40) erklärt er, sein Held habe nun aber endgültig den Verstand verloren. Hinter diesen drei Anläufen verbergen sich mehrere Phasen eines allmählichen Übergangs.

Die erste Stufe ist die Lektüre von Ritterromanen. Diese ist mit einer im gesellschaftlichen Sinne realistischen Beschreibung gut vereinbar und bildet zunächst nur die Fortsetzung der Schilderung von «Stand und Wandel»: klassentypische Langeweile, bekämpft mithilfe des avanciertesten Unterhaltungsmediums seiner Zeit. Am Anfang des Übergangs steht – wie eigentlich immer, wenn sich in Cervantes' Roman ein Paradigmenwechsel anbahnt – eine erzählerische Metalepse von der Ebene des Was auf die Ebene des Wie. In diesem Fall kippt die Schilderung der Lektüren des Hidalgo plötzlich in die aktive Stilparodie und nimmt die geschraubte Briefrhetorik (*ars dictaminis*) der Ritterromane des Feliciano de Silva aufs Korn (38). Nach der ironischen Randbemerkung über die vielen Mußestunden des Hidalgo ist dies der erste explizit komische Moment in Cervantes' Erzählung. Und genau dieser Moment öffnet die Tür zum quijotesken Wahn. Denn es ist der parodierte Stil – und nicht etwa irgendein fantastischer Inhalt –, der den Verstand des Hidalgo in Mitleidenschaft zieht. Noch vor dem Wahnsinn untergräbt also die Kraft parodistischer Komik den Alltagsrealismus dieses Romananfangs.

Als zweite Stufe folgt die literaturkritische Auseinandersetzung mit dem Gelesenen. Erstaunlicherweise steht auch sie noch ganz explizit im Zeichen eines ernststen Realismus:

No estaba muy bien con las heridas que Don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. (38)

Nicht gefallen wollten ihm die Wunden, die Don Belianis austeilte und empfing, denn was für Wunderdoktoren ihn auch kuriert haben mochten, sein Gesicht und sein Leib mussten mit Narben und Wundmalen gepflastert sein. (Ü. Lange, I, 30)

Die dritte Stufe – und auch ihr wird man noch nichts Pathologisches unterstellen – besteht im Projekt literarischer Nachahmung (*fan fiction*):

Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete [...]. (ebd.)

24 Werner Krauss: Cervantes und seine Zeit, Berlin 1990, 105.

Dennoch lobte er den Verfasser dafür, dass er sein Buch mit dem Versprechen dieses unendlichen Abenteuers beendete, und oftmals überkam ihn der Wunsch, selbst zur Feder zu greifen und es wie dort versprochen abzuschließen. (Ü. MvK)

Bemerkenswert ist, dass dieser Wunsch von einem Strukturmerkmal aller Abenteuerfiktionen ausgelöst wird: ihrer Serialität, die sich im frühneuzeitlichen Prosa-Ritterroman zur strukturell unendlichen Reihe ausgewachsen hatte – auch dies eine Routine, allerdings eine des zeitgenössischen Buchmarkts.

Auch die nächste Stufe ließe sich ohne Weiteres in einen realistischen Provinzroman integrieren, hätte es einen solchen um 1600 schon gegeben: Es ist der identifikatorische Wettstreit («competencia», ebd.) mit den beiden anderen gelangweilten Dorfhonoratioren, dem Pfarrer und dem Barbier, wobei man die jeweiligen Lieblingsritter miteinander vergleicht. Noch immer zeigt sich der Hidalgo dialogisch gut integriert, in diesem Fall in die lokale Fankultur, noch immer eher auf der Seite des Spiels als des Wahns und somit weiterhin in einer alltäglichen Welt zu Hause. Bedenklich wird es erst auf der folgenden Stufe, auf der diese nachbarschaftlichen Gespräche insofern aus dem Ruder laufen, als der Hidalgo jetzt die fiktiven Protagonisten seiner Lektüren als historische Figuren behandelt. Und selbst dies könnte man noch als etwas überdrehte Version eines identifikatorischen Spiels verstehen, in dem es schon einmal zur Verwechslung der Referenzen kommen kann – wenn darauf nicht unmittelbar der Entschluss folgen würde, selbst zur Tat zu schreiten. Was folgt, ist der morgendliche Ausritt durch die «puerta falsa» in einen gloriosen Sonnenaufgang des Abenteuers.

Ich habe diesen Prozess so langwierig nachvollzogen, um deutlich zu machen, wie viel Mühe der cervantinische Text darauf verwenden muss, seinen Helden aus der Ordnung des Alltags loszueisen, nachdem er ihn auf seiner ersten Seite in ihr verankert hat. In diesem Erzählprozess konstatiert Cervantes einerseits die Stabilität dieser alltäglichen Ordnung, andererseits aber ihre Unhaltbarkeit für diesen Helden – eine Unhaltbarkeit, die wesentlich darauf beruht, dass es in ihr nichts zu erzählen gibt als das Insichkreisen leerer Zeit. Wenn man fragt: Was treibt den Hidalgo in den Wahnsinn? So kann man antworten: das Begehren, selbst zum Gegenstand einer Erzählung zu werden. Und diese Erzählung kann für ihn nur die Form des Abenteuers haben. Ich meine, dass man von Anfang an – d. h. seit altfranzösischen Dichtern um 1200 einen Ereignistyp namens *aventure* erfanden – beobachten kann, wie diesem Ereignistyp die Intention auf eine Erzählinstanz implizit eingeschrieben ist, die ihn nachträglich zu dem macht, was er ist. Wer auf *aventure* zieht, ist auf der Suche nach Erzählbarkeit.²⁵ Im *Don Quijote* ist dieses Begehren explizit geworden: Wer auch in der

²⁵ Das ist der entscheidende Schwachpunkt von Georg Simmels vielzitiertem Essay «Das Abenteuer» (Anm. 16). Simmel entwickelt einen Abenteuer-Begriff, der seinen eigenen narrativen Gehalt vergessen hat.

entzauberten Welt noch Abenteuer erleben möchte, ist mehr denn je auf die richtige narrative Rahmung angewiesen. Deshalb kümmert sich der Hidalgo unmittelbar nach seinem Ausbruch selbst um diese Rahmung und betätigt sich als sein eigener Erzähler:

Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mesmo y diciendo:

–¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...]». (46)

Während unser frischgebackener Abenteuerer so dahinzog, sprach er zu sich selbst:

«Wer könnte daran zweifeln, dass in künftigen Zeiten, wenn die wahre Geschichte meiner trefflichen Taten ans Licht drängt, der weise Zauberer, der sie niederschreibt, in dieser Weise von meiner ersten Fahrt berichten wird?: «Kaum hatte der blondgelockte Apoll über das Antlitz der großen, weiten Erde die güldenen Fäden seines holden Schopfes gespannt [...]».» (Ü. Lange, I, 36)

Von nun an werden die verschiedenen Erzählinstanzen des Romans in Konkurrenz zur Selbsterzählung des Protagonisten stehen, die dieser in langen Selbstgesprächen und Monologen ausarbeitet. Diese Konkurrenz ist Teil des eigentlich modernen Zugs des *Quijote*, der Proliferation der Erzählinstanzen. Diese Proliferation wiederum hat viel damit zu tun, dass der intrinsische Anspruch des Abenteurers auf Erzählbarkeit hier auf eine Lebenswirklichkeit trifft, die sich weigert, ihm zu entsprechen.

Daraus resultiert der neue Sujettyp des *Quijote*: eine lange Kette von Meta-Abenteuern. Das sind Abenteuer, die allein durch den Anspruch ausgelöst werden, ein bestimmtes Ereignis sei ein Abenteuer. Don Quijote muss die «korrekte» narrative Form seiner Widerfahrnisse in endlosen diskursiven Aushandlungsprozessen durchsetzen. Weil dieser sehr spezielle, nämlich narrative Wahn das Sujet des *Quijote* bildet, ist Cervantes von der ersten Seite an dazu verurteilt, die Alltagswelt gleichsam nebenher mit zu erzählen. Denn nur durch die Reibung an ihr wird der Wahn seinerseits erzählbar. Die Beschreibung des Wahns als solchen ergäbe kein Romansujet, sondern allenfalls einen «Fall». (Mit frühen Formen der Fallgeschichte hat Cervantes häufig experimentiert – außerhalb und innerhalb des *Quijote*).²⁶ Ein Romansujet jedoch entsteht, indem der Wahn in die

26 Wie der Titel von Cervantes' *Exemplarischen Novellen* nahelegt, sind einige dieser Erzählungen psychopathologische Fallgeschichten *avant la lettre*. Das gilt etwa für den *body image disorder* des «Licenciado vidriera» und den Eifersuchtswahn des «Celoso extremeño». Unter den Binnenerzählungen des *Don Quijote I* bildet die «Novela del curioso impertinente» eine Fallgeschichte von geradezu klinischer Präzision. Der satirischen Spielart des Genres gehören

Alltagswelt interveniert. Die Möglichkeitsbedingung der quijotesken Handlung ist die permanente Abstoßung des Wahns von der umrahmenden Alltagswelt. Das wichtigste Element dieser Umrahmung wird im weiteren Verlauf der Handlung kein anderer als Sancho Panza sein, der zwar gute Gründe hat, sich von seinem Herrn aus seinem dörflichen Alltag herauslotsen zu lassen, aber keineswegs die Absicht, ihm wirklich in die fantasierte Abenteuerwelt hinein zu folgen.

Um diese Struktur zu schaffen, musste Cervantes die revolutionäre erste Seite seines Romans schreiben – nur um sie sofort durchzustreichen und in der Sphäre der Namenlosigkeit versinken zu lassen. Wir wissen nicht, wie das Dorf des Mannes heißt, der im Begriff ist, Don Quijote zu werden. Wir wissen auch nicht, wie er selbst heißt. Aber er braucht die anonyme Sphäre des Alltags, um aus ihr auszubrechen, um sich einen Namen zu machen. Die glückliche Paradoxie dieser narrativen Konstellation besteht darin, dass durch sie die Alltagswelt des ländlichen Kastilien um 1600 in zuvor nie gekannter Deutlichkeit zutage tritt. Sie verdankt dies dem unruhigen Schlaglicht des quijotesken Wahns, das von nun an in jedem Kapitel auf sie fallen wird. Das dem Alltag radikal fremde Dispositiv der ritterlichen Aventüre, auf den Alltag projiziert, bringt die Verfremdung, die ihn allererst sichtbar macht. Im Licht des ausbleibenden oder verrückt gewordenen Abenteuers tritt die Alltagswirklichkeit in einer Deutlichkeit in Erscheinung, die vorher undenkbar war. Das ist der *effet de réel* des quijotesken Wahnsinns. In dem Moment, in dem Cervantes die Unerzählbarkeit des Alltags konstatierte, begann er, ihn zu erzählen.

die drei psychopathologischen Anekdoten an, die den Beginn des *Don Quijote II* umrahmen – zwei von ihnen in der Vorrede und die dritte im 1. Kapitel.

Vielfältige Wiederholungen

Temporalitäten der Alltäglichkeit in Jean Siméon Chardins Genremalerei

Britta Hochkirchen

I. Sichtbare Alltäglichkeit?

«Alltäglichkeit» ist ein Phänomen, das sich der bewussten sinnlichen Wahrnehmung und Reflexion immer schon entzieht.¹ Die Literaturwissenschaftlerin Rita Felski hat daher in ihrem Aufsatz *The Invention of Everyday Life* das Bedürfnis, aber auch die Herausforderung der Erforschung von Alltäglichkeit pointiert beschrieben:

Finally, everyday life is typically distinguished from the exceptional moment: the battle, the catastrophe, the extraordinary deed. The distinctiveness of the everyday lies in its lack of distinction and differentiation; it is the air one breathes, the taken-for-granted backdrop, the commonsensical basis of all human activities.²

Trotz dieses attestierten «lack of distinction and differentiation» wird die Alltäglichkeit häufig in der Forschung zur Genremalerei als Gattungskriterium aufgerufen.³ Sie wird damit zu einem fast schon austauschbaren Synonym für die Profanität, Anonymität und Typisierung, die dieser Gattung als Charakteristika zugeschrieben werden und die sie von der in der Gattungshierarchie höher gestellten Historienmalerei mit deren Wiedergabe eines bekannten, alles verändernden Ereignisses – dem «exceptional moment», wie Felski es nennt – unter-

1 Vgl. Rita Felski: *The Invention of Everyday Life*, in: dies. (Hrsg.): *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York 2000, 77–98, bes. 78. Siehe außerdem grundlegend zur Auseinandersetzung mit Phänomenen der Alltäglichkeit Agnes Heller: *Das Alltagsleben. Versuch einer Erklärung der individuellen Reproduktion*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1981. Roger Adams: *Everyday Life: A Poetics of Vernacular Practices*, Philadelphia 2005. Sarah Pink: *Situating Everyday Life: Practices and Places*, Los Angeles 2012.

2 Felski (Anm. 1), 80.

3 Vgl. Norbert Schneider: *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004, bes. 16.; Barbara Gaetgens spricht von «Alltagszenen»: Barbara Gaetgens: *Die Theorie der französischen Genremalerei im europäischen Kontext*, in: *Ausst.-Kat. Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, hrsg. v. Colin B. Bailey, Philipp Conisbee, Thomas W. Gaetgens, Berlin/Köln 2004, 40–59, hier 40. Alden Cavanaugh: *Performing the «Everyday». The Culture of Genre in the Eighteenth Century*, Newark 2007.

scheiden. Jedoch ist bisher in der Forschung kaum nach der Spezifik der Alltäglichkeit für das Genrebild gefragt noch ist die visuelle Wahrnehmbarkeit von Alltäglichkeit im Genrebild näher beschrieben worden. Felski hat in ihrem oben genannten Aufsatz indes drei grundlegende Charakteristika von Alltäglichkeit mit Blick auf die Analyse von visuellen oder literarischen Darstellungen hervorgehoben: Auf der Ebene der Zeit sei Alltäglichkeit gekennzeichnet durch Repetition (*repetition*), auf der Ebene des Raumes durch Häuslichkeit (*home*) und mit Blick auf die Modalität durch Ritual und Gewohnheiten (*habit*).⁴

Der vorliegende Aufsatz möchte vor dem Hintergrund dieser herausgearbeiteten Analysekategorien das Phänomen der Alltäglichkeit im Genrebild näher in den Fokus des Interesses rücken. Damit steht eine ebenso simple wie gleichzeitig diffizile Frage im Zentrum: Wie kann so etwas Unscheinbares wie Alltäglichkeit dargestellt und dabei so auffällig werden, dass Betrachtende sie als solche erkennen? In der Regel sind es ja gerade Phänomene der Alltäglichkeit, die so vertraut sind, dass sie gerade nicht bewusst wahrgenommen werden. Wie also können solche Phänomene der Alltäglichkeit erkennbar gemacht werden? Und welches historische Interesse könnte dies motivieren? Mit Blick auf die Genremalerei des 18. Jahrhunderts und spezifisch diejenige des französischen Künstlers Jean Siméon Chardin soll im Folgenden gezeigt werden, dass es die spezifische Zeitlichkeit der Wiederholung ist, die die Genrebilder zu erkennbaren Darstellungen einer spezifisch bürgerlich geprägten Alltäglichkeit macht und sich damit abhebt von den Zeitkonzepten der dominierenden Historienmalerei. Dabei geht die Wiederholung jedoch nicht in der stetigen Wiederkehr des Immergleichen auf, sondern macht durch Verschiebungen und Veränderungen, ja durch Differenz, die Alltäglichkeit für den Blick der Betrachtenden überhaupt erst erfahrbar. Mit dem Phänomen einer bewusst sichtbar gemachten Alltäglichkeit gehen im Genrebild nicht zuletzt soziale sowie gattungstheoretische Bestimmungen einher, die im Folgenden dargelegt werden sollen.

II. Alltäglichkeit als Gattungskriterium

Alltäglichkeit kann für die Gattung Genremalerei als ein Charakteristikum hervorgehoben werden, und zwar sowohl auf der Ebene des Dargestellten als auch mit Blick auf die Darstellungsweise. Genremalerei hatte in der Praxis zwar schon eine lange Tradition, wurde allerdings erst spät namentlich in die Kunsttheorie aufgenommen und als Gattung ausdifferenziert: In Frankreich erfolgte diese explizite Benennung und theoretische Fundierung der Genremalerei als Gattung –

4 Felski (Anm. 1).

als *peinture de genre* (Denis Diderot) – im 18. Jahrhundert.⁵ Mit der gattungstheoretischen Einführung der Genremalerei stand vor allem für die französische *Académie royale de peinture et de sculpture* einiges auf dem Spiel, denn neben der ranghöchsten Gattung der Historienmalerei wurden auf den Salonausstellungen im Laufe des 18. Jahrhunderts auch Genrebilder gezeigt – eine Gattung, die zwar auch der Darstellung von Menschen gewidmet war, allerdings von einfachen Menschen in der Verrichtung ihres profanen Alltags. Die ‹neue› Gattung sprach insbesondere auch das ‹neue› Salonpublikum aus dem aufstrebenden Bürgertum an, dass nun auch als Käuferschaft auftrat und einen veränderten Geschmack und Motivkreis einforderte.⁶ Genremalerei ist vor diesem Hintergrund auch als eine Selbstverständigung des Bürgertums zu verstehen. Kunsttheoretiker wie Denis Diderot sorgten dafür, dass dieser Gattung, die seit der Antike mit der Komödie, also mit dem niederen, zu verlachenden *Sujet* in Verbindung gebracht wurde,⁷ eine durchaus positive Bewertung innerhalb des Gattungssystems zuteil wurde. Denn der Genremalerei wurde von Diderot die Funktion zugeschrieben, durch die Darstellung des Allgemeinmenschlichen und durch ihre vermeintliche Unmittelbarkeit und Verständlichkeit Moral zu vermitteln. So schreibt Diderot in seiner Abhandlung *Versuch über die Malerei* 1766: «Ach, wenn doch ein Opfer, eine Schlacht, ein Siegeszug, kurz: eine öffentliche Szene mit derselben Wahrheit in allen Details wiedergegeben werden könnte wie eine häusliche Sze-

5 Bis ins späte 18. Jahrhundert herrschten unterschiedliche Bezeichnungen für Genrebilder vor. Vgl. zum französischen Genrebild des 18. Jahrhunderts und seine Rückwirkung auf die Kunsttheorie auch Barbara Gaehtgens: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Genremalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Berlin 2002, 13–46. Julia Kloss-Weber: *Individualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit. Das Genre in der französischen Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Berlin/München 2014, bes. 9–16. Mit Blick auf die Auswirkungen der Genremalerei auf die anderen Gattungen vgl. Martin Schieder: «Sorti de son genre»: Französische Genremalerei und die Überschreitung der Gattungsgrenze am Ende des Ancien Régime, in: *Ausst.-Kat. Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, hrsg. v. Colin B. Bailey, Berlin/Köln 2004, 60–77. Einige Formulierungen des folgenden Absatzes wurden übernommen aus: Britta Hochkirchen: *Aufgeteilte Sichtbarkeit: Die Dynamik der Dauer als gattungsspezifische Temporalität in Genrebildern von Jean Siméon Chardin*, in: Dominik Brabant, Britta Hochkirchen (Hrsg.): *Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes: Temporalität Ambiguität, Latenz*, Bielefeld 2023, 203–222, 206 f.

6 Vgl. für das Wechselverhältnis zwischen sich veränderndem Kunstpublikum im Salon und den sich verändernden Motiv- und Darstellungskonventionen: Anja Weisenseel: *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2017. Eva Kernbauer: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln 2011. Thomas E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985.

7 Vgl. dazu Aristoteles: *Poetik*, hrsg. von Martin Fuhrmann, Stuttgart 1982. Vgl. dazu Gaehtgens (Anm. 5), 19.

ne von Greuze oder Chardin!»⁸ Charakteristisch ist an dieser Stelle, dass die Genremalerei der an oberster Stelle der Gattungshierarchie stehenden Historienmalerei gegenübergestellt wird, denn an ihr mussten sich die Gattungen messen lassen. Eine neue Gattung wie die Genremalerei sollte sich aber auch in hinreichender Weise abheben: Von Diderot wird deshalb das außerordentliche Ereignis, das sich in der Öffentlichkeit zuträgt, als Motiv der Historienmalerei zugeordnet und der dargestellten Häuslichkeit und Alltäglichkeit gegenübergestellt, die die Genremalerei wiedergibt (und zwar – das ist der Unterschied – mit «Wahrheit in allen Details»). Im Gegensatz zur Historienmalerei, die in ihrer Darstellungsweise und ihrem Gehalt dem rhetorischen Exemplum folgt, das das Nachzuahmende in idealer Weise herausstellt und für nachahmenswert erklärt, wird der Genremalerei im 18. Jahrhundert die Qualität zugesprochen, dem Kriterium der «Wahrheit» (*vérité*) – und damit einem moralischen Kriterium – zu genügen.

Das Sujet wird in der Genremalerei – so besagt es die zeitgenössische Kunsttheorie – also nicht erfunden und imaginiert, sondern der alltäglichen Lebenswelt entnommen und ist für die Betrachtenden als solches auch wiedererkennbar. Es geht folglich weniger um die Nachahmung einer idealen Natur oder vorbildlichen Geschichte, wie es das zentrale Merkmal der Historienmalerei ist, sondern um die mimetische Darstellung des Gemeinen, des kaum sichtbaren Unscheinbaren. Dieses Spezifikum hebt im 19. Jahrhundert auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel hervor, wenn er das Charakteristikum der Gattung des Genrebildes zuspitzt: «Die Holländer haben den Inhalt ihrer Darstellungen aus sich selbst, aus der Gegenwart ihres eigenen Lebens gewählt, und dies Präsente auch durch die Kunst noch einmal verwirklicht zu haben ist ihnen nicht zum Vorwurf zu machen.»⁹ Wenn Hegel hier sowohl den Bezug auf die temporale «Gegenwart» als auch auf das «noch einmal» der wiederholenden, mimetischen Darstellung des «eigenen Lebens» betont, sind bereits zwei wichtige Merkmale der Gattung aus der Theorie heraus benannt.

Alltäglichkeit wird damit folglich als Kriterium der Gattung Genremalerei aufgerufen, das sowohl das Motiv als auch – und damit zusammenhängend – die mimetische Darstellungsweise dieser Gattung betrifft.¹⁰ Mit diesem Merkmal

⁸ Denis Diderot: Versuch über die Malerei, in: ders.: Ästhetische Schriften, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar 1967, 2 Bde., Bd. 1, 635–694, hier 679.

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: ders.: Werke, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1979, 222. Vgl. zu Hegels Betonung des mimetischen Charakters Friedrich Balke: Mimesis zur Einführung, Hamburg 2018, 113 f.

¹⁰ Barbara Gaegtens betont entsprechend in ihrer grundlegenden Einführung zur Gattung der Genremalerei, dass «der Realismus ihrer [der Genremalerei, Anm. d. Verf.] Natur- und Wirklichkeitswiedergabe Grundvoraussetzung einer Malerei [ist], die das wahre Leben abzubilden vorgibt». Gaegtens (Anm. 5), 13. Vgl. auch das Kapitel «Eindeutig zweideutig: Weiblichkeit, Genremalerei und das antithetische Darstellungsprinzip», in: Britta Hochkirchen:

ist gleichzeitig das Differenzkriterium gegenüber den anderen Gattungen, insbesondere der Historienmalerei, benannt. In der Genremalerei geht es im Unterschied zum Historienbild nicht um die Darstellung eines herausragenden Ereignisses mit Peripetie und Personal, das durch Texte tradiert ist, sondern um die Darstellung alltäglicher Szenen, deren einfache Handlungen von anonymem Personal ausgeführt werden. Diese Alltagsszenen haben keine textuelle Grundlage und damit auch keinen ‹Rückhalt› im Sinne einer tradierten Lesart und Deutung. Umso interessanter erscheint der Hinweis des Kunstkritikers Diderot, dass es gerade die alltäglichen Szenen der Genremalerei sind, die – gegenüber der Historienmalerei – eine «noch genauere Nachahmung der Natur und noch sorgfältiger ausgeführte Details verlang[en]».¹¹ Deshalb – so führt Diderot fort – werde die Genremalerei auch einer genaueren Prüfung seitens des Publikums unterzogen: Da «sie [die Genremalerei] uns bekanntere und vertrautere Dinge zeigt, [findet sie] auch mehr Beurteiler und bessere Beurteiler.»¹² Für Diderot ist es folglich die wiedererkennbare Alltäglichkeit der Szene, die eine sowohl quantitativ als auch qualitativ veränderte Rezeptionshaltung herausfordert. Doch wie wird das Kriterium der Alltäglichkeit in Genrebildern sicht- und erkennbar?

III. Chardins Szenen sichtbarer Alltäglichkeit

Die Genremalerei nimmt im Œuvre Jean Siméon Chardins (1699–1779) eine gesonderte Position ein, da er vor allem für seine Stillleben bekannt war. Ab Mitte der 1730er-Jahre widmet sich Chardin für etwa ein Jahrzehnt der Genremalerei.¹³ Unter Chardins Genredarstellungen finden sich wiederholt Szenen der Unterweisung von Kindern durch erwachsenes Figurenpersonal;¹⁴ die Szenen sind zumeist durch Kleidung und Ausstattung des Interieurs als bürgerlich gekennzeichnet. Auch spielen weibliche Figuren, die klar der Häuslichkeit zugeordnet sind, eine zentrale Rolle als Akteure der Alltäglichkeit in Chardins Gemälden.

Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld, Göttingen 2018, 117–166.

11 Diderot (Anm. 8), 683.

12 Ebd.

13 Vgl. für die Gattungen Stillleben und Genrebild in Chardins Œuvre: Marianne Roland Michel: «Die Seele und die Augen» – «Die Ausführung und die Idee». Chardin und die Gattungen der Malerei, in: Ausst.-Kat. Jean Siméon Chardin 1699–1779. Werk, Herkunft, Wirkung, hrsg. von Staatlicher Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1999, 13–22.

14 Vgl. zu Chardins Szenen der Unterweisung: Andreas Gruschka: Eine Blickschule. Chardins Beobachtung pädagogischer Praxis, in: Ausst.-Kat. Jean Siméon Chardin (Anm. 13), 67–75.



Abb. 1: Jean Siméon Chardin, *Die fleißige Mutter*, 1740, Öl auf Leinwand, 49 × 39 cm, Paris, Musée du Louvre.

Die geschlechtliche Codierung von Alltäglichkeit – die auch Felski in ihrer Analyse betont¹⁵ – tritt so in Chardins Gemälden in besonderer Weise zutage.

Aber was sehen wir, wenn wir auf Chardins Genrebilder blicken? Wie kommt Alltäglichkeit ins Bild? Chardins um 1740 gefertigtes Gemälde *Die fleißige Mutter* (*La Mère laborieuse*, Paris, Musée du Louvre; Abb. 1) zeigt zwei weibliche Figuren, eine erwachsene Frau und ein Mädchen, die in einem abgeschlossenen Innenraum mit Handarbeit beschäftigt sind – eine alltägliche, häusliche Praktik.¹⁶ Frau und Kind sind über ein Stück Handarbeit miteinander verbunden, das sie beide in den Händen halten. Umgeben ist die Szene von Attributen, die auf Häuslichkeit und Fleiß verweisen: so z. B. die Haspel mit Wolle sowie das Nadelkissen. Die Darstellung ist zudem durch visuelle Mittel als in sich abgeschlossen inszeniert, sodass hier das von Felski eingangs erläuterte Kriterium der Häuslichkeit sichtbar in Szene gesetzt wird. Nach hinten geschieht dies durch den aufgestellten Paravent, der ein Außen über die knapp erkennbare of-

15 Felski (Anm. 1), 79.

16 Vgl. den Katalogeintrag in: Ausst.-Kat. Chardin, hrsg. von Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1999, Kat.-Nr. 60, 244–245 (Pierre Rosenberg).

fenstehende Tür erahnen, aber nicht erkennen lässt.¹⁷ Zu den Betrachtenden hin ist die Szene ebenfalls vermeintlich verschlossen, da beide Figuren miteinander kommunizieren, ihre Aufmerksamkeit ist auf die Handarbeit gerichtet, sodass sie den von außen kommenden Blick der Betrachtenden nicht zu bemerken scheinen (eine Ausnahme bildet der Hund, der mit Blick auf die Betrachtenden die Szene nach außen nochmals abzusichern scheint). Zusätzlich ist die Szene durch den dünnen Faden, der durch den Raum gespannt ist, zu den Betrachtenden abgegrenzt, doch diese Barriere kann schnell durch einen Schnitt mit der Schere, die am Gürtel der erwachsenen Frau hängt, beseitigt werden. Die Szene ist in sich gekehrt, die Figuren sind in ihre innerbildliche Kommunikation versunken. Der Kunsthistoriker Michael Fried hat solche Szenen deshalb als «antitheatral» bzw. «absorbiert» beschrieben, sie scheinen auf den Modus der Repräsentation für einen von außen kommenden Blick geradezu zu verzichten¹⁸ – und deshalb dem von Diderot hervorgehobenen Ideal der Natürlichkeit und Wahrheit in der Darstellung von Alltäglichkeit umso mehr zu entsprechen. Gleichzeitig – und im Widerspruch zur «antitheatralen» Versunkenheit und Abgeschlossenheit der Szene – sind im Bild viele innerbildliche Rahmungen, z. B. durch den Wandschirm, aber auch den roten Kaminschirm im Hintergrund des Bildes, zu sehen, sodass die Handlung zwischen den beiden Figuren doch wieder als eine auf die Betrachtenden ausgerichtete Szene der Repräsentation gekennzeichnet ist.¹⁹

Umso auffälliger tritt innerhalb dieser Rahmungen und vor dem dunklen Hintergrund der «kontrollierende Blick» der Mutter hervor:²⁰ Sie inspiziert das Stück Handarbeit und deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf eine Stelle, an der vielleicht ein Fehler oder aber eine besonders hervorzuhebende Stelle zu erkennen ist.²¹ Zu einer inhaltlichen Vereindeutigung dieser Zeigegeste haben die im 18. Jahrhundert weitverbreiteten Reproduktionsstiche von Francois-Bernard Lépicié beigetragen, denen folgender Spruch beigegeben ist:

17 Vgl. für dieses Argument Beate Söntgen: Interieur und Zimmerbild. Zur bürgerlichen Darstellungskultur, in: Christiane Holm, Heinrich Dilly (Hrsg.): Innenseiten des Gartenreichs, Halle 2011, 19–33, 21.

18 Michael Fried: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Chicago/London 1980, bes. 31. Vgl. dazu auch Söntgen (Anm. 17), 21.

19 Vgl. dazu Doris Kolesch und Annette Jael Lehmann: Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution, in: Uwe Wirth (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002, 347–365, bes. 353.

20 Vgl. Söntgen (Anm. 17), 22, sowie Beate Söntgen: Übertragungen. Emotion und Kommunikation bei Chardin, in: Ausst.-Kat. Von Poussin bis Manet. Die Farben Frankreichs, hrsg. von Eva Fischer-Hausdorf, München 2015, 47–57, bes. 54. Vgl. auch Gruschka (Anm. 14).

21 Vgl. Ausst.-Kat. Chardin (Anm. 16), 244.

Un rien vous amuse ma fille,
 Hier un feuillage étoit fait,
 Je vois par chaque point d'éguille
 Combien votre esprit est distraït
 Croiez moi, fuyez la paresse
 Et goutez cette verité
 Que le travail et la sagesse
 Valent les biens et la beauté.²²

Durch den Spruch wird die Szene dahingehend vereindeutigt, dass der Tochter ein Fehler passiert sei, weil sie nicht konzentriert gearbeitet habe, sondern unachtsam gewesen sei. In Chardins Gemälde hingegen bleibt diese Deutung deziert offen.

Doch sei es ein Fehler oder eine besonders gut gelungene Stelle: Mit der Zeigegeste wird auf eine Auffälligkeit im Handarbeitsstück hingewiesen. Dieses Handarbeitsstück ist selbst ein für außerbildliche Betrachtende motivisch nicht zu erkennendes Bild im Bild. Die im Zentrum des Bildes befindliche Zeigegeste wird zudem durch die vertikalen Achsen und Rahmungen des Paravents und die konzentrierten Blicke der Figuren betont. Damit wird die motivisch im Bild dargestellte Zeigegeste kompositionell nochmals formal hervorgehoben und somit auf der Ebene der Darstellung verdoppelt.

Eine ähnliche Anordnung wird auch in Chardins Gemälde *Das Tischgebet* (*Le Bénédicité*, Paris, Musée du Louvre; Abb. 2) ersichtlich, das ebenfalls um 1740 entstanden ist.²³ Viele motivische wie kompositionelle Markierungen von Häuslichkeit werden hier abermals erkennbar: Erneut befinden wir uns in einem Innenraum, der von drei Figuren – zwei sitzenden Kindern und einer stehenden Erwachsenen – dominiert wird, die um einen runden Tisch herum angeordnet sind. Der bürgerliche Innenraum ist auch dieses Mal mit allerlei häuslichen Attributen ausgestattet wie etwa den Kochutensilien an der Wand. Mit Michael Fried ließe sich diese Szene abermals als «absorbiert» und «antitheatral» beschreiben, da die Figuren nicht etwa auf die Betrachtenden hin ausgerichtet, sondern in die innerbildliche Kommunikation eingebunden sind: Der Junge (in Kleid und Fallhut) auf dem Stuhl rechts spricht das Tischgebet, beide Kinder haben die Hände zum Gebet gefaltet. Die Frau wartet unterdessen darauf – auch hier wieder mit «kontrollierendem Blick», der auf den Jungen gerichtet ist –, die Mahlzeit zu verteilen. Doch in der Kommunikation zwischen Kind und Frau

22 «Eine Kleinigkeit schon lenkt Euch ab, mein Kind. / Gestern wurde dieses Blattwerk fertig / und jeder Nadelstich daran zeigt mir, / wie zerstreut Ihr seid.// Folgt meinem Rat, meidet die Faulheit / und nehmt Euch diese Wahrheit zu Herzen: / Arbeit und Klugheit / wiegen Schönheit und Reichtum auf.» Zitiert nach Ausst.-Kat. Chardin (Anm. 16), 244.

23 Vgl. die Katalogeinträge: Ausst.-Kat. Chardin (Anm. 16), Kat.-Nr. 61, 246 (Pierre Rosenberg). Ausst.-Kat. Jean Siméon Chardin (Anm. 13), Kat.-Nr. 20, 126–129 (Dietmar Lüdke).



Abb. 2: Jean Siméon Chardin, Das Tischgebet, 1740, Öl auf Leinwand, 49,5 × 38,5 cm, Paris, Musée du Louvre.

bleibt buchstäblich etwas in der Schwebelage: Der Stil des Bestecks ragt über die Tischkante hinaus und droht hinabzufallen, und zwar just an der Stelle zwischen den beiden Figuren, an der Bildbetrachtende den freien Blick auf die Szene erlangen.²⁴ Das dem drohenden Fall ausgesetzte Besteck erscheint dabei so wenig handlungsmotiviert oder -motivierend wie auch die umliegenden Utensilien des Spiels, etwa die Trommel und die Schlegel. Sie bilden einen Rahmen zum täglichen Ritual des Gebets, das in Form des Dreiecks der drei hell hervorscheinenden Figuren das Zentrum des Genrebildes besetzt. Das Motiv des Tischgebets, das vor der Hauptmahlzeit gesprochen wird, ist dabei schon die Markierung eines Rituals, das den Tag zeitlich strukturiert. Arbeit und Spiel pausieren: Auch in Chardins Gemälden sieht man das Spielzeug in Form von Trommel und Schlegel – unbenutzt beiseite liegend – neben dem Tisch.²⁵

Die Szenen, die Chardin darstellt – und von diesen Erziehungs- oder Unterweisungsszenen gibt es einige in seinem Œuvre²⁶ –, zeigen auf den ersten

²⁴ Vgl. dazu auch Gruschka (Anm. 14), 71.

²⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Jean Siméon Chardin (Anm. 13), 127.

²⁶ Vgl. z. B. Chardins *Die Gouvernante*, 1739, Öl auf Leinwand, 46,7 × 37,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada; *Die kleine Schulmeisterin*, im 1740, Öl auf Leinwand, 61,5 × 66,5 cm, London, National Gallery; *Die Morgentoilette*, um 1741, Öl auf Leinwand, 49 × 39 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

Blick nichts Außergewöhnliches, sondern die Rituale des bürgerlichen häuslichen Lebens, zentriert auf die weibliche Figur im Umgang mit den Kindern. Umso außergewöhnlicher erscheint die Tatsache, dass es diese beiden Bilder sind, die Chardin als Pendant 1740 im Salon ausstellte und danach, am 27. November, Ludwig XV. in Versailles präsentierte – und in dessen Sammlung übergab.²⁷ Die sichtbare Alltäglichkeit bürgerlicher Rituale befand sich also fortan in der königlichen Sammlung.²⁸

IV. Wiederholung als Prinzip

Doch wie wird in diesen Szenen Alltäglichkeit sichtbar und damit auch für Betrachtende erkennbar? Mit Blick auf die motivische Ebene der beiden Szenen wird auffällig, dass jeweils häusliche, im Innenraum situierte Tätigkeiten und Handlungen gezeigt werden, die zudem der stetigen Wiederholung unterliegen – erinnert sei an die Hervorhebung der Häuslichkeit und Wiederholung als Kriterien der Alltäglichkeit durch Felski.²⁹ Die Tätigkeit der Handarbeit verlangt die präzise Abfolge und Wiederholung derselben Handgriffe und Bewegungen (also disziplinierte Körperpraktiken und normierter Materialumgang), damit das Endprodukt zufriedenstellend ausfällt.³⁰ Das Tischgebet wiederum ist ein Ritual, das in seiner Wiederholung die Tages- und Mahlzeiten strukturiert. Es folgt einer festen Abfolge der Verse, verbunden mit körperlichen Vollzügen, und bildet so den Auftakt der Mahlzeit. Auch hier ist es die Wiederholung, die das Ritual im Sinne einer ordnungsstiftenden Funktion gelingen lässt. Katie Scott hat darauf hingewiesen, dass Chardin sich in seiner Malerei immer wieder mit Motiven auseinandergesetzt hat, die «imitative[] und repetitive[] Praktiken» ins Bild setzen und damit «soziale Konvention[en]» aufrufen: z. B. «das Alphabet lernen; das Dankgebet sprechen; sittsames Gebaren annehmen».³¹ Auch Andreas Gruschka betont die wiederholenden «Erziehungsrituale» in den Szenen, hebt

27 Vgl. Ausst.-Kat. Chardin (Anm. 16), 244 und 246.

28 Beate Söntgen sieht hierin einen Beleg für die «Verschleifungen zwischen feudaler und bürgerlicher Kultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts». Söntgen (Anm. 17), 20.

29 Vgl. Felski (Anm. 1), 81.

30 Auch Marcel Proust geht auf Chardins Pendant ein und betont an *Die fleißige Mutter* den «gewohnte[n]», alltäglichen Charakter des Dargestellten: «Betrachten Sie *Die fleißige Mutter* [...]. Freundschaft ist es, was zwischen diesem Nähkästchen und dem alten Hund herrscht, der jeden Tag auf seinen angestammten Platz kommt, um in gewohnter Haltung seinen trägen und mollen Rücken an den weichen, unterpolsterten Stoff zu lehnen. Freundschaft ist es, die so natürlich zum alten Spinnrad, wo sie sich so wohlfühlen werden, die niedlichen Füße dieser gleichsam abwesenden Frau hinführt, deren Körper damit, ohne daß sie es wüßte, Gewohnheiten und Affinitäten gehorcht, die sie nicht kennt, aber befolgt.» Marcel Proust: Werke, Frankfurter Ausgabe, Bd. I, 3, 99–100 und 95. Vgl. Ausst.-Kat. Chardin (Anm. 16), 244.

31 Katie Scott: Chardin reproduziert, in: Ausst.-Kat. Chardin (Anm. 16), 61–75, hier 71.

aber gleichzeitig auch deren Fragilität hervor: «Der unmerklich alltägliche Vollzug der Erziehungsrituale hält die Szene im Gleichgewicht. Aber was sich in repetitiver Manier unausgesetzt bestätigt, ist höchst zerbrechlich.»³²

Diese motivisch aufgerufenen Tätigkeiten der Wiederholung – die im Bild quasi einmalig in Szene gesetzt sind – werden durch die formale und kompositionelle Einrichtung der Szene zusätzlich hervorgehoben. Beide Szenen verbinden über Haspel und Faden einerseits und über den Tisch andererseits die Figurengruppen zu einem Kreis, der die zyklische Zeitform der Repetition formal unterstreicht. Alltäglichkeit wird außerdem durch die Einrichtung der Szene als etwas dezidiert Häusliches und Privates gekennzeichnet (das Phänomen, das oben bereits mit Michael Fried als «Absorption» beschrieben wurde). Es ist eben keine repräsentative, theatrale, außerordentliche Szene, die sich als auf die Betrachtenden ausgerichtet zeigt. Vielmehr wohnen wir als Betrachtende der Szene wie unbemerkt bei – hier scheint Diderots Konzept der Vierten Wand bereits von Chardin umgesetzt zu sein.³³ Die Szene gibt sich nicht als ein «exceptional moment» (Rita Felski) zu erkennen, sondern als ein wiederholbarer, alltäglicher Augenblick des Zusammenlebens. Das weibliche, erwachsene Bildpersonal dient hier geradezu als Markierung und Absicherung dieser sichtbaren Alltäglichkeit.

Diese Motive und Darstellungsmodi der Alltäglichkeit lassen eine Temporalität der Wiederholung jedoch nicht nur im stillgestellten Einzelbild gewahr werden. Potenziert wird die Wahrnehmbarkeit der Wiederholung als grundlegendes Prinzip der Alltäglichkeit außerdem dadurch, dass diese beiden Werke als Pendant konzipiert wurden, also häusliche Szenen wiederholen und durch die visuelle Repetition solche alltäglichen Szenen in der Wahrnehmung routinisieren. Darüber hinaus gibt es von beiden Genrebildern mehrere Varianten, die Chardin ebenfalls auf den Salonausstellungen präsentierte.³⁴ Vom *Tischgebet* stellte er allein drei Versionen, die in einigen Aspekten voneinander abweichen, im Rahmen verschiedener Salonausstellungen aus.³⁵ So präsentierte Chardin in

32 Gruschka (Anm. 14), 71.

33 Diderot stellt das Konzept der Vierten Wand in seiner Abhandlung *Von der dramatischen Dichtkunst* von 1758 vor: «Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen an den Zuschauer ebensowenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezo-gen würde.» Michael Fried hat in seiner Studie herausgestellt, inwiefern die französische Genremalerei des 18. Jahrhunderts diesem Darstellungsverständnis der Vierten Wand entspricht. Denis Diderot: *Von der dramatischen Dichtkunst*, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar 1967, Bd. I, 239–347, hier 284. Vgl. Fried (Anm. 18), 77 and 108.

34 Ausst.-Kat. Chardin (Anm. 16), 187. Vgl. dazu auch Scott (Anm. 31), bes. 71.

35 Ausst.-Kat. Chardin (Anm. 16), 246. Vgl. auch Ausst.-Kat. Jean Siméon Chardin (wie Anm. 13), Kat.-Nr. 21, 129–130 (Dietmar Lüdke). Darüber hinaus gibt es noch weitere Repli-



Abb. 3: Jean Siméon Chardin, *Das Tischgebet*, 1744, Öl auf Leinwand, 49,5 × 38,5 cm, Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage.

der Salonausstellung von 1746 eine weitere Version des *Tischgebets*, die sich heute in der Staatlichen Eremitage von Sankt Petersburg befindet (Abb. 3).³⁶ Diese Version unterscheidet sich durch die Hinzufügung der kleinen Pfanne mit den Eiern in der unteren rechten Bildecke. Die Wiederholung des Motivs und dessen erneute Präsentation wird noch gesteigert durch die kursierende Reproduktionsgrafik, mit der die Genrebilder durch Wiederholung weite Verbreitung fanden, sodass die Darstellung des bürgerlichen Alltags und seiner Rituale selbst in das Innere der Häuslichkeit einverleibt werden konnte.

Durch die so im Bild sichtbaren Wiederholungen und die mit dem Bild ausgeführten und einverlebten Wiederholungen von bürgerlicher Häuslichkeit und Ritualen konnte sich das aufstrebende Bürgertum in der bildlichen Ansichtigkeit seiner selbst versichern. Die sichtbaren Wiederholungen dienten nicht zuletzt der Formierung und Manifestierung der häuslichen Rituale. In ähnlicher Weise betont auch der Kunsthistoriker Norbert Schneider in seiner Überblicksdarstellung zu Motiven der Genremalerei mit dem Untertitel *Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*:

ken mit variierendem Bildausschnitt, die sich heute in unterschiedlichen Sammlungen befinden.

36 Vgl. den Katalogeintrag: Ausst.-Kat. Chardin (Anm. 16), Kat.-Nr. 62, 246–247.

«Alltag» kann lediglich als eine an ihren Rändern eher diffuse Verständigungsformel benutzt werden, für die es freilich einen semantischen Kern gibt, der nahezu von allen Konzeptionen geteilt wird. Dazu gehört das Moment des Traditionsgeleiteten, der Gewohnheit und eines Handelns der Individuen und kollektiver oder korporativer sozialer Einheiten nach überkommenen, nicht immer von ihr reflektierten Legitimitätsmaßstäben. Diese haben in der Regel ordnungsstabilisierende Wirkung, stärken die soziale Kohäsion und stellen eine Entlastung vom Entscheidungsdruck dar.³⁷

Diese Einübung und Verfestigung von Gewohnheiten kann eine entscheidende soziale Funktion der Genremalerei sein, denn diese Gattung war insbesondere beim neuen bürgerlichen Publikum beliebt,³⁸ das sich vom höfischen Leben und Ritualen abheben musste und wollte. Doch betont Schneider auch das Unbewusste, «nicht immer [R]eflektierte» dieser Wiederholungen und «Legitimationsmaßstäbe». An dieser Stelle kann an einige Konzepte der Wiederholung angeknüpft werden, um diese theoretischen Überlegungen nochmals konkret mit den Beobachtungen an den beiden Genrebildern Chardins zusammenzubringen.

V. Das Kriterium der Differenz

Wenn die Frage lautet, wie so etwas Gewöhnliches und Vertrautes wie die Alltäglichkeit in Bildern sichtbar und insbesondere bewusst erfahrbar gemacht werden kann, muss der Hinweis auf Wiederholung als dominantes Verfahren – begriffen als Wiederkehr des Immergleichen – wohl eher als Bestätigung ebendieser «unbewussten» Unauffälligkeit verstanden werden. Doch bieten Konzepte der Wiederholung durchaus auch andere temporale Lesarten dieses Phänomens an:³⁹ So beschreibt der Philosoph Bernhard Waldenfels das Phänomen der Wiederholung wie folgt: «Das Rätsel liegt offenbar in dem noch einmal [...] oder in dem «Re-» der Repetition. [...] Daß etwas noch einmal auftritt, schließt die reine Andersheit (a – b) ebenso aus wie die schlichte unvermittelte Selbigkeit (a). [...] vielmehr kehrt derselbe Zustand unter anderen Vorzeichen wieder (a – a').»⁴⁰ Wiederholung ist also stets von Abweichung und Variation begleitet. Im Rahmen des Poststrukturalismus haben u. a. Gilles Deleuze und Jacques Derrida auf das Phänomen der «Differenz» bzw. auf die Iteration aufmerksam gemacht – mit beidem geht ein Verständnis von Wiederholung einher, dass so-

37 Schneider (Anm. 3), 16.

38 Vgl. hierfür die Literaturverweise in Anm. 6.

39 Eine fundierte Überblicksdarstellung findet sich bei Helmut Hühn: Wiederholung, in: Michael Gamper, Helmut Hühn, Steffen Richter (Hrsg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten, Hannover 2020, 425–438.

40 Bernhard Waldenfels: Die verändernde Kraft der Wiederholung [2001], in: ders.: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrungen, Frankfurt a. M. 2009, 171–189, hier 172 f. Vgl. für die Ausführung von Waldenfels Hühn (Anm. 39), 425 f.

wohl erhaltende, festschreibende als auch verändernde, variierende Qualitäten birgt.⁴¹ Auch die Temporalität der Wiederholung ist demnach nicht nur als zyklische Repetition zu verstehen, sondern geht immer schon mit gleichzeitigen Verschiebungen und Veränderungen einher.

So wird auch in Chardins Genrebildern nicht das immer Gleichbleibende hervorgehoben. Ganz im Gegenteil: Die Routine und die Repetition werden erst ersichtlich vor der sichtbaren Markierung der Differenz. In *Die fleißige Mutter* ist es die Zeigegeste, die eine Stelle in der Handarbeit – also im Bild im Bild – hervorhebt, sodass beide Figuren und auch die Betrachtenden genau diese Besonderheit und Andersheit in den Blick nehmen. Erst durch diesen Fingerzeig, und damit folglich im Kontrast zu dieser Hervorhebung, können die Betrachtenden der ständigen Wiederholung, der routinisierten Hand- und Körperpraktiken der Handarbeit, gewahr werden. Die Zeigegeste auf die auffällige Besonderheit der Handarbeit ist demnach die Kontrastfolie, vor der die zur Gewohnheit gewordene Alltäglichkeit *ex negativo* erkenn- und reflektierbar wird. Eine Besonderheit liegt vor allem darin, dass die Alltäglichkeit im Kontrast zu der hervorgehobenen Stelle in der Handarbeit in Form eines Bildes im Bild auffällig wird: Denn das Bild im Bild dient in der Malerei häufig dazu, die Funktionsweise und Wirkmacht des Bildes selbst reflektierbar zu machen. Victor I. Stoichita hat in diesem Zusammenhang von ‚Metamalerei‘ gesprochen.⁴² Die Handarbeit als Bild im Bild vermag die Unscheinbarkeit des vertrauten Alltäglichen aufzulösen, indem sie eine besondere Reflexion nach sich zieht, die auch vom Bildpersonal selbst im Akt des Betrachtens der Handarbeit innerbildlich vorgeführt wird. Überträgt man diese Rolle des Bildes im Bild auf das gesamte Genrebild, so kann diesem damit eine besondere Funktion zugesprochen werden: Denn durch den Akt der bildlichen Darstellung zieht das Phänomen der Alltäglichkeit, das sonst im Mantel des Vertrauten und Routinisierten unsichtbar bleibt, überhaupt erst den Blick und die Aufmerksamkeit auf sich; es ist folglich auf die Mediatisierung angewiesen. Die Sichtbarmachung von Alltäglichkeit bedarf dabei aber der Störung etwa durch Variation, die – wie hier gezeigt werden soll – in der Genremalerei in der medial vermittelten Darstellung routinisierter Handlungen ihre zentrale Umsetzung findet.

Auch mit Blick auf Chardins Gemälde *Das Tischgebet* wird der Schein der immer gleichbleibenden christlichen Routine gestört – oder genauer: Er droht gestört zu werden, und zwar durch die Betrachtenden. Just an der Stelle, an der die konzentrierte Tischkommunikation sich zum Betrachtenden hin öffnet,

41 Vgl. beispielsweise Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. Übers. von Joseph Vogl, 2. Aufl., München 1997. Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: ders.: Randgänge der Philosophie, Wien 1999, 325–351.

42 Victor I. Stoichita: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

droht der Löffel den routinisierten Ablauf des Gebets durch Hinabfallen zu durchbrechen.⁴³ Der Blick der erwachsenen Figur scheint zwar das zu repetierende Gebet und die Haltung des Kindes zu prüfen, nicht aber die Störung durch den Löffel kontrollieren oder gar verhindern zu können. Was hier also im Genrebild vorgeführt wird – dies konnte auch bereits anhand *Die fleißige Mutter* aufgezeigt werden –, ist einerseits der innerbildlich kontrollierende Blick gegenüber der Durchführung einer alltäglichen Routine und andererseits die Feststellung – bzw. im Falle des Tischgebets der Einbruch – einer Veränderung oder Störung dieser routinisierten Wiederholung. Damit inszenieren diese Genrebilder just die Situation, die sich als Effekt der Betrachtung auch vor dem Bild zuträgt: Die Kontrolle von bzw. der Abgleich mit den vertrauten, alltäglichen Routinen und Praktiken. Doch auch diesem kontrollierenden Blick werden die alltäglichen Routinen überhaupt erst durch die innerbildliche Störung sichtbar und reflektierbar. Wiederholung spielt als temporale Konstitution der Alltäglichkeit dabei insofern eine zentrale Rolle, als sowohl das wiederkehrende Moment als auch die Variation und Veränderung miteinander einhergehen und wechselseitig aufeinander verweisen: und dies nicht nur im Einzelbild, sondern auch in den zahlreichen Variationen der Szene und Szenen, die Chardin anfertigte und in zeitlichen Abständen in den Salonausstellungen präsentierte.

VI. Bürgerliche Zeiterfahrung

Wie kann das Alltägliche sichtbar und erkennbar werden? Die oftmals unbemerkten, immer schon vorausgesetzten und damit «unsichtbaren» Phänomene der Alltäglichkeit werden – wie anhand der Analyse von Chardins Gemälden beispielhaft gezeigt werden sollte – in Genrebildern gerade durch die inszenierten Abweichungen, die mit den routinisierten Handlungen einhergehen, für den kontrollierenden Blick der Betrachtenden bemerkbar gemacht. Die Wiederholung spielt dabei als temporale Konstitution der Alltäglichkeit eine wichtige Rolle, indem sie sowohl verfestigend als auch verändernd wirkt. Dies wird – wie oben ausgeführt wurde – in den Genrebildern Chardins einerseits auf der Ebene des Dargestellten des Einzelbildes selbst offensichtlich: Hier kontrollieren die dargestellten Figuren durch ihren Blick, Abweichungen werden von ihnen bemerkt und hervorgehoben. Darüber hinaus wird dies aber auch in den Variationen der Motive in der für das Bürgertum populär werdenden Gattung und ihrer Verbreitung über die Reproduktionsgrafik ersichtlich. Rezipierende üben im Akt der Bildbetrachtung mit dem kontrollierenden Blick das Gewährwerden der All-

⁴³ Ewa Lajer-Burchardth weist darauf hin, dass die dargestellten Objekte in dem Genrebild jenseits ihrer eigentlichen Funktion «untypisch» von Chardin platziert seien. Ewa Lajer-Burchardth: *Chardin Material*, in: dies.: *Chardin Material*, Berlin 2011, 9–51, hier 15 f. Gruschka (Anm. 14), 71.

täglichkeit und deren Praktiken förmlich ein – sie wiederholen und routinisieren es selbst. Aber auch hier sind es die Variationen und Abweichungen, die die Aufmerksamkeit für und die Sichtbarkeit von Alltäglichkeit überhaupt erst hervorbringen. Demzufolge sagt die Temporalität der Wiederholung auch viel über die Gattungsbestimmung der Genremalerei aus, eine Bestimmung, um die im 18. Jahrhundert – wie eingangs erwähnt – besonders gerungen wurde. Genremalerei ist vor diesem Hintergrund eben nicht einfach als ein bloßes Abbild, sondern stets auch als Variation der außerbildlichen Wirklichkeit zu begreifen. Nicht allein ein eng gefasstes Verständnis von Nachahmung, sondern auch die Inszenierung von Differenz kann als Triebkraft dieser Gattung, die so stark mit der Wiederholung von Alltäglichkeit verbunden ist, identifiziert werden.

Am Schluss des Beitrags sei deshalb nochmals an Diderot erinnert, der gegenüber der neuen und populären Gattung der Genremalerei den Blick der Bildbetrachtenden hervorgehoben hat. Für ihn sind es gerade die alltäglichen Szenen der Genremalerei, die vom Publikum besonders genau überprüft werden: Denn «da sie [die Genremalerei] uns bekanntere und vertrautere Dinge zeigt, [findet sie] auch mehr Beurteiler und bessere Beurteiler.»⁴⁴ Die hier angesprochenen «Beurteiler», denen diese Alltagsszenen vertraut sind, die sie kennen und selbst ausführen – und so auch kritisch bewerten können –, sind Mitglieder des erstarkenden französischen Bürgertums, das sich vom Adel deutlich absetzt. Mit den Genrebildern und der Darstellung des bürgerlichen Alltags, der wiederum kontrolliert und reflektiert wird, findet damit auch eine Aushandlung des bürgerlichen Selbstverständnisses statt, das in Spannung mit demjenigen des etablierten und qua Tradition legitimierten Adels steht. So dürfte König Ludwig XV. durchaus selbst eine Differenzerfahrung anhand der von Chardin gezeigten häuslichen Routinen gemacht haben. Nicht zufällig handelt es sich in vielen Genrebildern – wie auch den hier gezeigten – um Szenen der häuslichen Erziehung und Unterweisung. Diese Selbstvergewisserung des Bürgertums findet just in der temporalen Form der Wiederholung statt, die zwar in Traditionen «des Immergleichen» steht, aber dennoch Veränderungen und Störungen vorsieht. Das Genrebild ist bestimmt durch vielfältige dargestellte Wiederholungen und wiederholt sich selbst auch immer wieder, beide Dimensionen der Wiederholung betonen dabei den Aspekt der Differenz, aus der heraus die Alltäglichkeit überhaupt erst sichtbar und reflektierbar wird. Denn Zeit, insbesondere diejenige der Alltäglichkeit, ist zuallererst in der Differenz erfahrbar.⁴⁵

44 Diderot (Anm. 8), 683.

45 Vgl. für diese Formulierung Hühn (Anm. 39), 435.

Bildnachweis

- Abb. 1: © 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060535> (konsultiert am 14.02.2024).
- Abb. 2: © 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066860> (konsultiert am 14.02.2024).
- Abb. 3: *Chardin* (Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Düsseldorf, Kunsthalle und Kunstmuseum im Ehrenhof, London, Royal Academy of Arts, New York, The Metropolitan Museum of Art), hg. von Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1999, Abb. 62, 249.

Karl Philipp Moritz' *Blick auf das alltägliche Leben*

Zur Wahrnehmung und Gestaltung einer Zeiterfahrung um 1780

Jonas Cantarella

Am 28. März 1786 veröffentlichte Karl Philipp Moritz in seiner Zeitschrift *Denkwürdigkeiten* den Artikel *Ein Blick auf das alltägliche Leben*. In der kurzen Form eines fingierten Briefs verdichtet Moritz wesentliche Aspekte seiner in verschiedenen Kontexten – der Philosophie, der Pädagogik, der Erfahrungsseelenkunde oder der Altertumskunde – vorangetriebenen Überlegungen zur Gestaltung von Lebenszeit. Anforderungen, mit denen er das zeitgenössische Subjekt konfrontiert sah, bringt er in dem Artikel besonders prägnant auf den begrifflichen Nenner der ‚Alltäglichkeit‘. Gemeint ist damit eine unausweichliche Zeiterfahrung, wie sie stellenweise auch in Texten anderer Autor:innen ab 1780 unter demselben Schlagwort auftritt. Der Artikel aus den *Denkwürdigkeiten* exponiert Alltäglichkeit damit zu einem historisch sehr frühen Zeitpunkt als ein zu lösendes Problem.¹

Ein Blick in die Wortgeschichte veranschaulicht diesen Befund. Während das Substantiv ‚Alltäglichkeit‘, bei dem es sich um eine Ableitung vom geläufigeren Adjektiv ‚alltäglich‘ handelt, in der ersten Auflage von Johann Christoph Adelung's *Grammatisch-kritischem Wörterbuch* von 1774 noch fehlt, taucht ein entsprechender Eintrag in der zweiten Auflage von 1793 meines Wissens erstmals in einem deutschsprachigen Wörterbuch auf.² Diese Ergänzung legt eine Begriffsbildung um 1780 nahe, zu eben jener Zeit also, in die auch Moritz' Artikel fällt.³ Die Lexikalisierung des Abstraktums deutet auf die Notwendigkeit ei-

1 Der Aufsatz beruht weitgehend auf einem Kapitel aus meiner derzeit noch fertigzustellenden Dissertation zur Genealogie der Alltäglichkeit in der Literatur des 18. Jahrhunderts, die voraussichtlich 2024 erscheinen wird.

2 Vgl. Johann Christoph Adelung: Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart. Erster Theil, von A–E, 1. Aufl., Leipzig 1774; ders.: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Erster Theil, von A–E, 2. Aufl., Leipzig 1793, 219.

3 Der Befund deckt sich mit dem empirischen Vorkommen des Substantivs im digitalen Volltextkorpus des *Deutschen Textarchivs* (DTA). Das online zu durchsuchende Korpus umfasst samt seiner Erweiterungen mittlerweile über 5000 Texte ab dem frühen 16. Jahrhundert bis zum frühen 20. Jahrhundert. Die ersten im Korpus nachgewiesenen Verwendungen von ‚Alltäglichkeit‘ fallen in die letzte Dekade des 18. Jahrhunderts. Die Daten können online abgelesen werden: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Deutsches

ner begrifflichen Erfassung und Reflexion des Phänomens hin. Der kurze Ausflug in die Wortgeschichte ist zumindest ein erster Anhaltspunkt für die These des folgenden Aufsatzes, dass Alltäglichkeit um 1780 als Erfahrungsmodus und als Gegenstand des Wissens aufkommt.

Demgegenüber setzt die Erforschung von Alltagsdarstellungen in der Literatur zumeist erst mit der Literatur des Realismus an. Als besonders wirkmächtiges Vorbild für eine solche historische Perspektivierung hat sich Erich Auerbachs Aufsatz *Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen* erwiesen, den er 1937 als eine Vorstudie zu seinem *Mimesis*-Buch publizierte. In ihm analysiert Auerbach das bedrückende Eheleben in Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* (1857) als «reinstes Beispiel» einer «ernsten Nachahmung des Alltäglichen».⁴ Wie auch Martin von Koppenfels in diesem Band festhält, hebt Auerbachs Formel der *ernsten* Nachahmung darauf ab, dass Alltäglichkeit in der europäischen Literatur vor den 1830ern – vor den realistischen Romanen Stendhals, Balzacs und eben Flauberts – fast ausschließlich im Modus des Komischen zur Darstellung kam.⁵

Vor dem Hintergrund der ebenso griffigen wie allgemeinen These Auerbachs zeigt mein Beitrag, wie eine im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ansetzende Vorgeschichte der «ernste[n] Nachahmung des Alltäglichen» in der deutschen Literatur ansetzen könnte.⁶ Ausgehend von Moritz' Artikel *Ein Blick auf das alltägliche Leben* interessiert mich, wie Alltäglichkeit im epistemologischen Kontext der Erfahrungsseelenkunde und empirischen Psychologie zu einem erkennbaren und damit potenziell formbaren Gegenstand wurde, dem sich in der Folge auch längere literarische Texte zuwendeten. Zu denken wäre in diesem Zusammenhang etwa an Moritz' autofiktionale Lebensgeschichten *Anton Reiser* oder an Jean Pauls Eheroman *Siebenkäs*, die beide am Diskurs der Anthropologie und der empirischen Psychologie teilhaben. Ich lege dazu in einem ersten Schritt eine ausschnittshafte Lektüre des Artikels *Ein Blick auf das alltägliche Leben* vor und frage, auf welche Weise er Alltäglichkeit zu seinem Problemgegenstand macht. Zweitens biete ich die Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen in

Textarchiv. Grundlage für ein Referenzkorpus der neuhochdeutschen Sprache, https://www.deutschestextarchiv.de/search/ddc/search?fmt=html&corpus=ready&ctx=&q=alltäglichkeit+%23less_by_date&limit=10 [konsultiert am 30.06.2023].

4 Erich Auerbach: *Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen*, in: Karlheinz Barck, Martin Tremml (Hrsg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin 2007, 439–465, hier: 454.

5 Vgl. ebd., 451.

6 Ebd., 450. Bereits Auerbach hält mit Blick auf den Sturm und Drang und Werke von Goethe fest, dass in Deutschland, wo die klassizistische Stiltrennung bereits um 1800 ihre Geltung verlor, «das Alltägliche des Lebens mit Ernst und sogar tragisch behandelt [wird], wenn es auch, der Zeit und den deutschen Zuständen entsprechend, noch nicht als die eigentümliche moderne Wirklichkeit erscheint». Ebd., 453.

den Kontext der empirischen Psychologie ein. Ich argumentiere, dass der Bereich des Alltäglichen für die empirische Psychologie ein besonderes Erkenntnisversprechen barg und dass dies nicht zuletzt auf Annahmen über die Zeitlichkeit des Seelengeschehens zurückzuführen ist. Abschließend kehre ich dann noch einmal zu Moritz' Artikel zurück, um ihn auf die epistemologischen und wis-sensgeschichtlichen Voraussetzungen hin zu befragen, die Alltäglichkeit als seinen Problemgegenstand hervortreiben.

I. Die Zeiterfahrung der Alltäglichkeit in Moritz' Artikel *Ein Blick auf das alltägliche Leben*

Den titelgebenden «Blick» auf das alltägliche Leben eröffnet eine pathologische Erfahrung des Überdresses.

An ***

Seit drei Tagen, mein Lieber, bin ich im unaufhörlichen Wirbel, von Täuschung zu Täuschung umhergetrieben – alles um mich her erscheint mir in einer kreisförmigen Bewegung, und mein Kopf schwindelt mir, sobald ich einen Augenblick aufhöre, die Augen vor diesem unangenehmen Drehwerk zuzudrücken –

Der vorgestrige Tag schwebt mir nur noch wie ein dunkles Schattenbild, wie eine groteske Erscheinung vor –

Ich erwachte am Morgen ohne eigentliche Lebenslust – die Aussicht auf den Tag war so alltäglich – und was ist denn das alltäglich? –⁷

Im Brief offenbart sich ein Selbstbeobachter, der sich an ein anonymisiertes Gegenüber wendet. Im Blick nach innen tut sich eine desorientierende Topografie auf, die alles Äußere und Konkrete absorbiert. Wir erhalten keinerlei Informationen über die Lebensumstände des Erzählers. Stattdessen umschließen regellose Kreis- und Wiederholungsfiguren das Subjekt. Angesichts des undifferenzierten Erlebens hält allein die Rhythmik der Tage eine rudimentäre Erfahrungs- und Textordnung aufrecht. Ausgehend von der Gegenwart des Schreibens macht sie zum einen eine Verschlimmerung des depressiven Zustands messbar, der sich «am Morgen» des Schreibtages bis zum Lebensüberdruß steigert. Zum anderen taktet die temporale Deixis («Seit drei Tagen», «Der vorgestrige Tag», «am Morgen») die Absätze und verleiht der Aneinanderreihung unabgeschlossener Sätze damit eine temporale Struktur. Der Absatzstrukturierung ist die Annahme einer linear vergehenden Zeit eingeschrieben. Gleichwohl erlebt der Erzähler sie

7 Karl Philipp Moritz: Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und des Schönen (1786), in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe, hrsg. von Anneliese Klingenberg u. a., Berlin/Boston 2005 ff., Bd. 11, 3–223, Artikel: 119–121, hier: 119. Im Folgenden werden Zitate aus dem Artikel unter Angabe der Sigle M und der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

als «kreisförmige[] Bewegung», als «unaufhörlichen Wirbel», als «Drehwerk». Die Tag für Tag abzählbare Lebenszeit vergeht, ohne positive Veränderungen oder gar Fortschritte zu zeitigen. Aus der Inkongruenz erwächst der Horror repetitiver Stagnation.

Das Adjektiv «alltäglich» ist das Ergebnis und der Kulminationspunkt der Tageszählung. Das chaotische Erleben der letzten drei Tage greift am Morgen als Erwartung auf die Zukunft über: «– die Aussicht auf den Tag war so alltäglich –». Der anbrechende Tag wird allen anderen Tagen entsprechen, so die Angst des Briefschreibers. Mit diesem Schritt vom Rückblick zum Ausblick, von der Vergangenheit in die Zukunft, konkretisiert sich das Zeiterleben als Erfahrung von Alltäglichkeit. In der Beschreibung der Alltäglichkeitserfahrung schwingen vielfältige Konnotationen mit: Frühneuzeitliche Sündenbeschreibungen ebenso wie Erfahrungen von Melancholie, Trägheit und Schwindel – allesamt Zustände, die im ausgehenden 18. Jahrhundert eine Konjunktur erleben. Aber auch die Mechanisierung des Weltbilds, auf die ich im Verlauf des Aufsatzes noch eingehen werde, deutet sich in der von Moritz gewählten Bildlichkeit an. Dabei charakterisiert die optische Metaphorik («Schattenbild», «Erscheinung», «Aussicht») Alltäglichkeit bereits als ein Wahrnehmungsproblem, das der Rest des Artikels zu lösen versucht.

In diesem Sinne inszeniert der Text die begriffliche Fixierung auf das Alltägliche gleichzeitig auch als Wendepunkt. Der entscheidende Umschlag erfolgt im Übergang der unabgeschlossenen Aussagesätze zur Frage: «– und was ist denn das alltäglich? –» Die Frage transformiert das Alltägliche von einer Erfahrung, der das Subjekt ausgeliefert ist, in einen reflexionsbedürftigen Begriff: «Warum bedienen wir uns denn dieses Ausdrucks, das Schlechte, das Gemeine, und Verächtliche zu bezeichnen? –» (M, 120) Unter Referenz auf damals gängige negative Konnotationen umschreibt der Erzähler das Alltägliche als ein «Gefühl», welches das Leben als überwiegend wert- und differenzlose Akkumulation von Tagen – als «Lebensmasse» – ansieht (M, 120). Umso überraschender erfolgt die direkt anschließende Umwertung der Alltäglichkeit:

Es ist ein langweiliger ermüdender Begriff, der Begriff des Alltäglichen – und was ist alltäglicher, als das Leben selber, welches demohngeachtet eine ununterbrochene Kette von Wundern ist, deren Anfang und Ende wir nicht fassen. (M, 120)

Die Antithese stellt das menschliche Leben als Vexierbild vor. Ungeachtet seiner Alltäglichkeit sei es gleichzeitig auch eine «Kette von Wundern». Das alltägliche Leben wird damit charakterisiert als ein Bereich, in dem sich Wunder ereignen, Wunder, die sich noch nicht erklären lassen und die einer eingehenden Beobachtung würdig seien. Mit der Wahl der Metapher geht es dem Briefschreiber nicht darum, zur Entdeckung des Seltenen und Ungewöhnlichen, des Unalltäglichen im Alltäglichen aufzufordern, sondern gerade das Alltägliche selbst solle in

seiner «ununterbrochene[n]» Kontinuität zum Gegenstand der Beobachtung gemacht werden.⁸ Das epistemische Interesse verlagert sich im Verlauf des Satzes mithin vom Begriff «alltäglich» hin zur Wahrnehmung, Erfahrung und Erkenntnis der Alltäglichkeit selbst. Obwohl es sich grammatikalisch um einen Fragesatz handelt, ratifiziert der abschließende Punkt – der erste im Verlauf des Artikels – die Schlüsselstellung der Umwertung.

Im folgenden Absatz führt der Briefschreiber diese Rekodierung exemplarisch anhand der Beschreibung seines eigenen Morgens vor. Er inszeniert die Mobilisierung der Verstandeskkräfte im Kampf gegen den «Ekel am Alltäglichen».⁹ Die schablonierende «Aussicht auf den Tag» weicht der gegenwärtigen Registratur seiner Individualität.

In der ersten Stunde des Morgens gelang es mir, den aufsteigenden Ekel am Alltäglichen zu überwinden, oder er überwand sich vielmehr selber, wie es gemeiniglich zu geschehen pflegt, indem mit der zunehmenden Klarheit der Gedanken das dem ersten Anschein nach Alltägliche anfang, sich zu individualisieren, und nun allmähig immer mehr Reiz zu gewinnen, jemehr sich dieser Tag, bei aller Aehnlichkeit mit so vielen vorhergehenden, doch in unzähligen nun immer deutlicher werdenden Kleinigkeiten von ihnen unterschied. – (M, 120)

An die Stelle der unverbundenen und ungeschlossenen parataktischen Reihung des Anfangs tritt eine in sich geschlossene Hypotaxe. Der modale Nebensatz ent-

8 Diese epistemologische Lesart des «Wunder»-Begriffs, deckt sich mit seiner aufklärerischen Konnotation. Laut Adelung finde der Begriff Verwendung für seltene oder ungewöhnliche Erscheinungen, besonders aber für unbegreifliche Phänomene. In seiner engsten Bedeutung handele es sich um «Erscheinungen, oder Wirkungen, welche sich aus den bekannten Gesetzen der Natur nicht erklären lassen, und daher für eine unmittelbare Wirkung Gottes gehalten werden». Je geringer die «Kenntniß der Naturkräfte» des Menschen sei, desto mehr Erscheinungen halte er für Wunder. Reziprok folgt daraus, dass Wunder durch wissenschaftliche Erkenntnisse aufzuklären seien. Johann Christoph Adelung: Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart. Fünften und letzten Theils Erste Hälfte, von W–Z, 1. Aufl., Leipzig 1786, 300 f.

9 Laut Iwan D'Aprile, der einen der raren Sekundärtexte verfasst hat, in denen der Artikel Erwähnung findet, werde die Individualisierung des Alltäglichen in ihm als «rationale[r] Erkenntnisvorgang» geschildert. Er ergänzt, dass dieser Prozess erst in den nachitalienischen Schriften von Moritz «vor allem ästhetisch perspektiviert» sei. Iwan D'Aprile: «Das Alltägliche individualisieren». Karl Philipp Moritz urbanes Ästhetikprogramm, in: Ute Tintemann, Christof Wingertzahn (Hrsg.): Karl Philipp Moritz in Berlin 1789–1793, Hannover 2005, 141–157, hier: 145. Im Gegensatz zu D'Apriles Interpretation würde ich starkmachen, dass das verstandesmäßige Erkennen bereits in *Ein Blick auf das alltägliche Leben* auf die sinnliche Wahrnehmung angewiesen ist. Epistemologie und Ästhetik wären demgemäß bereits in diesem Artikel miteinander verzahnt. In meiner Promotion vertiefte ich diesen Zusammenhang anhand von weiteren Artikeln aus der Zeitschrift *Denkwürdigkeiten* sowie ästhetischen Schriften von Moritz.

faltet die Umwertung prozessual als eine allmähliche Schärfung des Wahrnehmungsmodus. Anstatt des Wiederholten und Gewöhnlichen treten «mit der zunehmenden Klarheit der Gedanken» die einmaligen Abweichungen, die individuellen Kleinigkeiten im Alltäglichen in den Fokus. Das indifferente Kontinuum der Tage, die zu Beginn nur durch die Praktik des Zählens voneinander abgrenzbar waren, überführt der Satz in eine binnendifferenzierte Entität: den einmaligen Tag. Agens der Individualisierung, zumindest im grammatikalischen Sinne, ist dabei nicht das wahrnehmende Subjekt, es ist vielmehr «das dem ersten Anschein nach Alltägliche» selbst. Es handelt sich nicht um den Versuch einer Überwindung der Alltäglichkeit, sondern darum, ein adäquates Bewusstsein oder, in der Terminologie des Titels, einen Blick einzuüben, der fähig ist, den Verlauf eines jeden Tages in seiner kleinteiligen Differenziertheit und Individualität zu würdigen. Alltäglichkeit ist aus diesem Blickwinkel eine epistemische Herausforderung: Kraft einer genauen Wahrnehmung und des vergleichenden Denkens gelte es angesichts der Ähnlichkeiten mit all den anderen (All-)Tagen die fast unmerklichen Unterschiede des gegenwärtigen Tages zu identifizieren. Dabei sind die Differenzierung des Tages und die Individualität des ihn erlebenden Subjekts wechselseitig miteinander verknüpft. Im selben Maße, in dem sich der Tag als einmalig zu erkennen gibt, erweist sich auch das wahrnehmende Subjekt als individuell.¹⁰

Die am eigenen Beispiel inszenierte Wahrnehmungs- und Denkübung verallgemeinert der Artikel im Anschluss zu einer Weisheitslehre. «Es ist wohl eines der ersten Erfordernisse der Lebensweisheit, einen jeden einzelnen Tag, als ein für sich bestehendes Ganze zu betrachten und schätzen zu lernen. –» (M, 120) Die alltagssprachliche Semantik des Alltäglichen für «das Gemeine und Schlechte», von der die Reflexion des Artikels ausgegangen war, weist der Briefschreiber in der Folge als unmoralisch und irreführend zurück. Schließlich könne der Weise, derjenige also, der über ein spezifisches Wissen oder Techniken verfügt, jeden Tag zum «Edelgesteine» (M, 120) schleifen. Moritz macht damit deutlich, dass er es für falsch hält, auf das Problem der Alltäglichkeit mit wertenden Un-

10 Moritz' Artikel liefert damit einen frühen Beleg für die von Niklas Luhmann beschriebene Transformation der Individualitätssemantik um 1800. Individualität lasse sich laut Luhmann im Übergang einer stratifikatorisch differenzierten hin zu einer funktional differenzierten Gesellschaft nicht mehr inklusiv durch die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe, sei es die Familie, der Stand oder die Schicht, ausweisen. Stattdessen müsse das Individuum sich exklusiv im Gegensatz zur Gesellschaft konstituieren. «Dem Individuum wird zugemutet, in Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung auf seine Individualität zu rekurrieren.» Gerade auf den Alltag als Inbegriff des Gewöhnlichen und Gemeinen appliziert Moritz vor diesem Hintergrund die Anforderung, ihn differenziert und individualisiert zu erleben. Siehe Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus, in: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1989, Bd. 3, 149–258, hier: 154–164, 212–214, Zitat: 215.

terscheidungen zwischen den Tagen zu reagieren. Nicht der herausgehobene Feiertag löst das Problem der differenzlosen Alltäglichkeit, sondern die Aufmerksamkeit, Sorgfalt und Wertschätzung im Umgang mit jedem einzelnen Tag. Es geht ihm nicht darum, dem Alltäglichen durch eine Ausrichtung auf das Unalltägliche einen Sinn zuzusprechen. Vielmehr geht es ihm um die Apperzeption der Alltäglichkeit selbst.

Wie aber geht die Transformation der chaotischen Alltäglichkeit in jenen, sich aus individualisierten Tagen zusammensetzenden Alltag vonstatten? Auf die Produktionstechnik eines schönen Alltags geht der Schluss des Artikels ein:

Um nun aber die Empfindung des Alltäglichen nicht aufkommen zu lassen, müssen wir immer tiefer in das Innere des Lebens einzudringen suchen, wodurch es auch in seinen kleinsten Momenten noch interessant wird – wir müssen diesen unaufhörlichen Wundern, die sich stündlich in uns, und um uns ereignen, auf die Spur zu kommen, und sie zum Gegenstand unsrer Betrachtung zu machen suchen. –

Mit in sich gekehrtem Blick beobachten ist eben so nöthig, als ausser sich wirken. – Die Menschheit hat zu lange bloß ausser sich gewirkt, ohne den Blick auf sich zurück zu werfen – Es ist nöthig, daß sich einige wieder auf die Warte stellen, und spähnen, ehe die Linien vorwärts rücken. (M, 121)

Der Briefschreiber verallgemeinert die am eigenen Beispiel inszenierte Wahrnehmungsübung. Mit militärischen Analogien fordert er seine Leser:innen dazu auf, nicht ausschließlich «nach außen» zu wirken, sondern den Blick auch auf «das Innere des Lebens» zurückzuwenden, um das unbekannte Seelengeschehen auszukundschaften. Mit diesem explorativen Ansatz setzt der Artikel der Depression zu Beginn eine Kompression der Zeiterfahrung entgegen. Während sich die depressive Alltäglichkeitserfahrung durch das Verschwimmen von Zeiteinheiten auszeichnete, verfiht der Schluss ausgehend vom Tag eine immer feinere, schließlich sogar unmerkliche Differenzierung: «[S]tündlich» ereigne sich «in uns, und um uns» etwas Bemerkenswertes, welches das Leben «auch in seinen kleinsten Momenten» noch interessant mache. «[U]nunterbrochen» seien die «unaufhörlichen Wunder [...] zum Gegenstande unsrer Betrachtung zu machen» (M, 120 f.). Die immer feinere Skalierung von Zeiteinheiten korrespondiert mit einer Emphase des qualitativ Kleinscheinenden. Das eigene Erleben, die Sukzession der Gedanken und Gefühle werden zu beobachtungswerten Ereignissen.

Zunächst präsentiert der Artikel die permanente Selbstbeobachtung also als Lösung der Alltäglichkeitsproblematik. Und er führt den Erfolg dieses Programms selbst vor, indem er sich als Protokoll eben jener Selbstbeobachtung gibt, die er auch seinen Leser:innen nahelegt. Ausgehend vom pathologischen Zustand des Überdrusses inszeniert er das therapeutische Potenzial der Observierungspraxis. Das Vertiefen in das Alltägliche treibt die Depression aus dem Alltag aus. Der bewusst inszenierte Formprozess vom Erlebnisprotokoll zur Pro-

grammschrift hat weniger die Alltäglichkeit selbst zum Gegenstand als vielmehr den Nachvollzug ihrer Bewältigung.

II. Das Erkenntnisversprechen des Alltäglichen in der empirischen Psychologie

Alltäglichkeit ist in Moritz' Artikel keine intrinsische Eigenschaft bestimmter Gegenstände, Tätigkeiten oder Vorstellungen, sondern Alltäglichkeit wird dargestellt als Erfahrungsmodus, der entscheidend von der Wahrnehmungsweise des Subjekts geprägt ist. Mit Rita Felski könnte man sagen, Alltäglichkeit ist ein «way of experiencing the world».¹¹ Es handelt sich um ein Phänomen, das vom Geist des Subjekts hervorgebracht und von ihm bekämpft wird. Der wissenschaftliche Kontext dieser Problemwerdung ist die empirische Psychologie, die sich an die Diskussionszusammenhänge und die empirische Tradition der Anthropologie anknüpfend im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als neues Wissensgebiet etabliert.¹² Sie verbreitet sich an den Universitäten, in deren Lehrplänen sie sowohl eine einführende Funktion als «Propädeutik für die Philosophie oder für die Wissenschaften insgesamt» einnimmt als auch «als spezialisiertes, an innovative Entwicklungen in der Philosophie oder Medizin angeschlossenes» Spezialgebiet auftritt.¹³ Parallel dazu erreicht sie vermittelt durch zahlreiche Zeitschriftenprojekte auch eine breitere Öffentlichkeit.¹⁴ Ende des 18. Jahrhunderts sind «Ansätze einer Institutionalisierung» der Psychologie als Wissenschaft zu beobachten, wobei Carl Christian Erhard Schmid lehrbuchartiger Grundriss einer *Empirischen Psychologie* als repräsentativ für diese Entwicklung angesehen werden kann.¹⁵ Untersuchungsgegenstand der Psychologie sei Schmid zufolge allein das Innere des Menschen, «sein Empfinden, Denken und Begehren, und überhaupt was dem innern Sinn erscheint».¹⁶ Zur Erforschung dieses Bereichs

11 Rita Felski: *The Invention of Everyday Life*, in: *New Formations* 39 (1999), 15–31, hier: 31.

12 Vgl. Susanne Düwell: «Denn nur das Einzelne ist wirklich». Pädagogische, psychologische und kriminalpsychologische Fallsammlungen in Zeitschriften um 1800, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2019, 224–228.

13 Paul Ziche: *Anthropologie und Psychologie als Wissenschaften*, in: Georg Eckardt u. a.: *Anthropologie und empirische Psychologie um 1800. Ansätze einer Entwicklung zur Wissenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2001, 73–109, hier: 80.

14 Vgl. Düwell (Anm. 12), 227.

15 Georg Eckardt, Matthias John, Temilo van Zantwijk, Paul Ziche: *Einleitung. Ansätze einer Entwicklung der Psychologie zur empirischen Wissenschaft um 1800*, in: dies. (Anm. 13), 1–20, hier: 3.

16 Carl Christian Erhard Schmid: *Empirische Psychologie*, Jena 1791, 11. Im Folgenden werden Zitate aus dem Werk unter Angabe der Sigle S und der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

menschlicher Erfahrung gehe sie induktiv von psychologischen Einzelbeobachtungen aus: «Erfahrungsseelenlehre muss als eine empirische Wissenschaft durch Erfahrung zu Stande kommen» (S, 103). Erst in einem zweiten Schritt seien die Beobachtungen systematisch zu ordnen, um dann auf allgemeinere Aussagen und «empirische Regeln» (S, 126) zu schließen.

Mit dem *Magazin für Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793), das Moritz in Kooperation mit Carl Friedrich Pockels und Salomon Maimon herausgab, trug er selbst nicht unwesentlich zur Fundierung und Verbreitung der neuen empirischen Wissenschaft bei. In der Dritteljahresschrift versammelten die Herausgeber fast 500 Aufsätze. Es handelt sich um eigene und eingesandte Berichte von Taubstummen, Melancholikern oder auffälligen Schülern, die als empirische Grundlage einer zukünftigen «Erfahrungsseelenlehre»¹⁷ dienen sollten. Genaue Auskunft über sein Projekt gab Moritz im *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde*, der 1782, kurz vor Entstehen des *Magazins*, im *Deutschen Museum* erschien. In ihm beklagt Moritz einen Mangel an psychologischem Wissen. Abhilfe solle eine Sammlung empirischer Beobachtungen schaffen, für die er mit seinem nach Rubriken geordneten *Magazin* ein Forum bieten wolle. Auf «leere Spekulationen» und Reflexionen sei dabei zugunsten von «Tatsachen» zu verzichten. Erst wenn «eine hinlängliche Anzahl Fakta» angesammelt worden sei, «wenn alle Ausnahmen bemerkt sind», schwebt Moritz die Ordnung zu einem «zweckmäßigen Ganzen» vor. Zum Zweck der Datenakkumulation appelliert Moritz an den «Beobachtungsgeist» der Öffentlichkeit: «[W]as für wichtige Fortschritte könnten nicht in wenigen Jahren gemacht werden, wenn ein jeder in seinem Zirkel Beobachtungen anstellte, und dieselben zum allgemeinen Besten bekannt machte?» Prediger, Vorgesetzte, Schulmänner, Offiziere und Juristen könnten allesamt wichtige Beiträge liefern. Moritz selbst verweist als Vorbild auf ein «Journal», das er als Lehrer am Grauen Kloster in Berlin über jeden seiner Schüler angelegt habe und dessen Tabellen er täglich mit neuen Bemerkungen versehe. Parallele Entwicklungen wie die Einführung eines täglichen Krankenrapports in Kliniken oder die zu einem eigenen Genre anwachsenden Besuche in Irrenhäusern zeigen, dass Moritz mit seinem Appell an den «Beobachtungsgeist» tatsächlich einen Nerv seiner Zeit traf.¹⁸

17 Karl Philipp Moritz: *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde*, in: *Deutsches Museum*, 1 (1782), 485–503. Zitiert nach: Karl Phillip Moritz: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*, hrsg. v. Heide Hollmer, Albert Meier, Frankfurt a. M. 2006, 793–809, hier: 809.

18 Sämtliche Zitate des Absatzes: Moritz, *Vorschlag* (Anm. 17), 797, 798, 806. Zur Einführung von tabellarischen Krankenrapports an der Berliner Charité vgl. Volker Hess: *Das Material einer guten Geschichte. Register, Reglements und Formulare*, in: Sheila Dickson, Stefan Goldmann, Christof Wingertzahn (Hrsg.): «Fakta, und kein moralisches Geschwätz». Zu den Fallgeschichten im «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», Göttingen 2011, 115–139, hier: 119–122; zum Trend der Berichte von Irrenhausbesuchen vgl. Düwell (Anm. 12), 227. Allge-

Seinen unmittelbarsten Gegenstand findet die empirische Beobachtung allerdings im eigenen Selbst. Es wird nämlich angenommen, dass das Innere eines Gegenübers einem Beobachter nicht zugänglich sei.¹⁹ Genau in diesem Sinne hatte Moritz in seinem *Vorschlag* festgehalten, dass, «[w]er sich zum eigentlichen Beobachter des Menschen bilden wollte,» von sich selbst auszugehen habe:

Er müsste auf sein gegenwärtiges wirkliches Leben aufmerksam sein; die Ebbe und Flut bemerken, welche den ganzen Tag über in seiner Seele herrscht, und die Verschiedenheit eines Augenblicks von dem andern; er müsste sich Zeit nehmen, die Geschichte seiner Gedanken zu beschreiben, und sich selber zum Gegenstande seiner anhaltendsten Beobachtungen zu machen [...].²⁰

Die Aufforderung, durch das Mittel der Introspektion dauernd ein reflexives Verhältnis zu sich selbst einzunehmen, fußt auf der Annahme, dass im Inneren des Subjekts jederzeit ereignishaft Mikroveränderungen stattfänden, die es zu registrieren gelte. In der Seele, so die Behauptung, spiele sich das «gegenwärtige[], wirkliche[] Leben» ab und die Gegenwart ist folglich jeden Augenblick aufs Neue einmalig. Die Rede von einer «Geschichte der Gedanken» präzisiert, dass die Gedanken nicht plötzlich, voraussetzungslos, aus dem Nichts erscheinen. Sie stehen vielmehr in einer Kontinuität, in der sich der eine Gedanke aus dem vorangehenden ergibt. Entsprechend der Metapher von «Ebbe und Flut», welche «den ganzen Tag über» in der Seele herrschten, ist das Seelengeschehen in einem kontinuierlichen und stetigen Veränderungsprozess begriffen. Der Selbstbeobachter hat sich deshalb ständig zu fragen: Wie erfahre ich mich jetzt gerade in dem, was ich tue? Wie unterscheidet sich das, was in mir gerade jetzt vorgeht, von dem, wie ich mich eben noch erfuhr?

Die Herausforderungen, die sich in Moritz' programmatischem Auftakt zur Erfahrungsseelenkunde andeuten, expliziert Schmid in seinem Einführungswerk und führt sie auf die «*Natur der geistigen Erscheinungen*» (S, 110) zurück. Die Schwierigkeiten der Selbstbeobachtung bestünden in der «*Mannigfaltigkeit*» und der «*Menge dessen, was zu beobachten vorkommt.*» (S, 110 f.) Analog zu Moritz geht Schmid dabei von einem «*[u]naufhörliche[n] Fluss und Wechsel*» (S, 111) der Erscheinungen aus und greift damit ebenfalls auf eine Wassermetapher zur Beschreibung des Seelengeschehens zurück. Die Erscheinungen fließen durch «unmerkliche Übergänge» (S, 111) ineinander über.

mein zum Observationsdispositiv der Zeit um 1800 vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1994.

¹⁹ Schmid unterscheidet in seiner «*Methodenlehre der Psychologie*» (S, 103) deshalb zwischen zwei Ausprägungen der Beobachtung: Eine wissenschaftlich motivierte Beobachtung, die im eigenen Selbst ihren unmittelbarsten Gegenstand findet, und eine pragmatisch orientierte Beobachtung, die vor allem an der Einschätzung eines Gegenübers interessiert ist. Vgl. S, 106 f.

²⁰ Moritz, *Vorschlag* (Anm. 17), 799.

Das Objekt hält also dem Beobachter nicht still, es ist nicht in zwey Augenblicken dasselbe, sondern jede Empfindung, jeder Gedanke, jedes Gefühl, jede Neigung verändert augenblicklich ihren Gegenstand, ihre Stärke, ihre Feinheit, und alle übrige Verhältnisse. (S, 112)

Das von Moritz und Schmid angenommene Zusammenspiel einmaliger Augenblicke und fließender Übergänge stellt das wahrnehmende Subjekt vor große Schwierigkeiten. Ganz gleich, wie fein die Beobachtung der Augenblicke getaktet wird, verbleiben verbindende «Zwischenvorstellungen», die der Beobachtung ob ihrer «Kleinheit und Flüchtigkeit» (S, 113) entgehen. Der Zoom auf qualitativ klein scheinende Veränderungen und die Verfeinerung der temporalen Beobachtungseinheiten können mit der angenommenen Menge und Mannigfaltigkeit, der Kontinuität und Stetigkeit des Seelengeschehens nicht Schritt halten. Der Selbstbeobachter steht damit vor der Herausforderung, das Unmerkliche zu bemerken.²¹

Die Annahmen Schmid's und Moritz' über die infinitesimale Ereignisdichte im Inneren korrespondieren mit einem linearen Zeitbewusstsein, das im 18. Jahrhundert in vielfältigen Medien kolportiert und durch diverse Praktiken internalisiert wurde. Zeit, so die Annahme, die bereits im *Blick auf das alltägliche Leben* zum Ausdruck kam, vergeht unablässig, gleichmäßig und unabhängig vom Individuum. In Phasen großer Ereignisdichte vergeht sie weder schneller noch langsamer als in Phasen gefühlter Stagnation. Auf theoretischer Ebene artikuliert Isaac Newton in seiner *Mechanik* von 1687 mit seinem Begriff der absoluten Zeit ein entsprechendes Zeitkonzept. Absolute Zeit nahm er als unabhängig von beobachtbaren Veränderungen an und grenzte sie auf diese Weise von relativer, anhand von Veränderungen feststellbarer und messbarer Zeit ab.²² Auf Ebene des Alltagslebens korrespondierte mit der wissenschaftlichen Theoriebildung ein langer Prozess der Standardisierung von Zeit sowie damit zusammen-

21 In der *Vorrede* der 1781 in überarbeiteter Fassung publizierten *Beiträge zur Philosophie des Lebens* reflektiert Moritz diese Schwierigkeiten mit dem Begriff des Unmerklichen: «Den ganzen Tag ist in der Seele eine beständige Ebbe und Fluth, sie mag auch so unmerklich seyn, wie sie wolle. Keiner unserer Augenblicke ist dem andern völlig gleich. Aber wer bemerkt das? Wer nimmt sich Zeit die Geschichte seiner Gedanken zu beschreiben, und sich zum Gegenstande seiner Beobachtungen zu machen?» Karl Philipp Moritz: *Beiträge zur Philosophie des Lebens*, 2. veränderte Aufl., Berlin 1781, 3 f. Einige Formulierungen der *Vorrede* fließen später direkt in den *Vorschlag* ein. Schmid spricht angesichts dieser Herausforderungen von der «Unerkklärbarkeit, Unbeschreiblichkeit, ja sogar Unaussprechlichkeit dessen, was in unsrem Innersten vorgeht.» S, 112.

22 Isaac Newton: *Die mathematischen Prinzipien der Physik*, hrsg. und übers. von Volkmar Schüller, Berlin/New York 1999, 28. Maße wie der Tag, der Monat oder das Jahr, darauf legt Newton Wert, gehören gemäß dieser Unterscheidung der relativen Zeit an. Die Vorstellung eines absoluten Zeitbegriffs zeigt sich deshalb weniger in der Wahl bestimmter Zeitmaße als in den Umgangsweisen mit ihnen, die eine gleichmäßig dahinfließende Zeit voraussetzen.

hängend der Verbreitung von Medien und Geräten der Zeitorganisation wie etwa von Kalendern, Tagebüchern und Uhren.²³ Seit dem 14. Jahrhundert machten etwa mechanische Uhren ein kontinuierliches, vom Lichttag autonomes Vergehen der Zeit nach und nach zur Grundlage immer weiterer Bereiche der gesellschaftlichen und ökonomischen Organisation.²⁴ Während Newton Zeit als etwas absolutes, dem Subjekt äußerliches annahm, verlagerte sie Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* (1781) als apriorische Anschauungsform in das Subjekt. «Die Zeit ist die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt.»²⁵ Dem Menschen sind alle Gegenstände nur in der Zeit und das heißt im linearen Nacheinander gegeben. Auch sich selbst erlebt der Selbstbeobachter dementsprechend nur eingepasst in den Rahmen des eindimensionalen zeitlichen Ordnungsschemas. Entscheidend ist, dass beide Konzeptionen die Idee einer linearen Verlaufsform der Zeit teilen. Unabhängig davon, ob die empirischen Psychologen die transzendente Wende Kants mitvollzogen, lässt sich deshalb festhalten, dass sie die Annahmen über das lineare Vergehen der Zeit, sei sie

23 Zur Naturalisierung der Uhren- und Kalenderzeit mittels diverser Medien vgl. die überblicksartigen Ausführungen von Achim Landwehr: *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2014, 33, 271–273, 283–288. Die wachsende Bedeutsamkeit eines linearen Zeitverständnisses zeigt sich etwa am Übergang vom «immerwährenden zum einjährigen Kalender». Während der immerwährende Kalender dauerhafte Gültigkeit beansprucht und ein kontinuierliches, auf regelmäßigen Wiederholungen beruhendes Zeitverständnis vermittelt, verschränkt der Jahreskalender die Zyklizität des Jahres mit der eindimensionalen Ausrichtung einer linearen Zeit. Der erste Jahreskalender erschien laut Rohner 1513, der immerwährende Kalender konnte sich aber noch lange Zeit auf dem Markt halten. Siehe Ludwig Rohner: *Kalendergeschichte und Kalender*, Wiesbaden 1978, 69–81, Zitat: 73.

24 Zur Geschichte der modernen Stundenrechnung vgl. die Studie von Gerhard Dohrn-van Rossum: *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen*, München 1995. Dohrn-van Rossum beschreibt die allmähliche technische Entwicklung und Verbreitung öffentlicher Uhren ab dem 14. Jahrhundert. Wichtig erscheint mir in diesem Zusammenhang der Übergang von natürlichen Taktgebern wie der Sonne, die eine wechselnde Lage und relative Dauer bestimmter Tagesabschnitte im jahreszeitlichen Wechsel mit sich brachten, hin zur mechanischen Uhr mit ihrem gleichbleibenden Rhythmus. Auch Paul Glennie und Nigel Thrift beschreiben in ihrer Studie über «clock-time practices» im frühneuzeitlichen England den langsamen Prozess, in dessen Verlauf sich zwischen 1300 und 1800 eine in immer feinere Einheiten differenzierte Uhrenzeit als verbindliches Zeitmaß durchsetzte. Der Umgang mit der Uhrenzeit wurde im Alltagsleben nach und nach selbstverständlich: «mutually confirming temporal practices became woven into everyday life, becoming «second nature»». Siehe Paul Glennie, Nigel Thrift: *Shaping the Day. A History of Timekeeping in England and Wales 1300–1800*, Oxford 2009, 407, 410. Erst ab 1700 kamen Taschenuhren in größerer Zahl auf und erst um 1800 setzte ihre industrielle Fertigung ein, wodurch sie auch für die breite Bevölkerung erschwinglich wurden. Vgl. Rohner (Anm. 23), 74.

25 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe, hrsg. v. Jens Timmermann, Hamburg 1998, 10, (A34/B50).

empirisch zu beobachten oder eben wie von Kant a priori vorausgesetzt, auf die Ereignishaftigkeit im Innern projizieren.²⁶ Das Seelengeschehen des Subjekts muss mit dem permanenten Vergehen der Zeit mithalten.

Zuallererst folgt aus der Annahme permanenter Veränderungen, dass auch das alltägliche Leben als ein privilegierter Gegenstand der psychologischen Beobachtung angesehen werden kann. Vertreter der empirischen Psychologie wie Jacob Friedrich Abel, Immanuel David Mauchart oder eben Schmid profilieren in ihren Zeitschriften- und Buchprojekten das Selbst im Alltäglichen als privilegierten Beobachtungsgegenstand. Bei Abel und Mauchart, die sich beide direkt auf Moritz beziehen, korreliert die Hinwendung zum Alltäglichen dabei mit einer Öffnung zur Lebenswelt.²⁷ So findet sich in der zweibändigen *Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben* (1784 u. 1787) von Abel etwa ein Beitrag zur «Erklärung des ästhetischen Eindrucks, den Tag, Nacht, Dämmerung und der Mond auf uns machen».²⁸ Im Inhaltsverzeichnis bekennt Abel, dass er «mit Absicht solche alltägliche und unbedeutend scheinende Gegenstände gewählt [habe], weil in der That ihre Erklärung weder so leicht, noch so unwichtig ist».²⁹ In dem Band *Phänomene der menschlichen Seele. Eine Materialiensammlung zur künftigen Aufklärung in der Erfahrungs-Seelenlehre* (1789) argumentiert der Verfasser Immanuel David Mauchart an Abel anschließend,

man habe sonst einige alltägliche und eben deswegen den meisten unbedeutend dünkende Erscheinungen in der menschlichen Seele zu wenig geachtet, die doch öfters tief in ihrer Natur liegen, und daher die Aufmerksamkeit des Forschers öfters mehr als die auffallendste Phänomene verdienen, weil sie nicht selten der Grund der wichtigsten Erschei-

26 Für Schmid, der in Jena als Vermittler der Philosophie Kants wirkte, ist der Fall eindeutig. Inwiefern Moritz Kants transzendente Wende ebenfalls mitging, ist in der Forschung umstritten. Annette Simonis diskutiert allerdings einige Zitate aus dem Kontext der Erfahrungsseelenkunde und der frühen Ästhetik, die sie nachvollziehbar als «transzendentalphilosophische[] Momente» einordnet. Annette Simonis: «Das Schöne ist eine höhere Sprache». Karl Phillip Moritz' Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie, in: DVjs 68/3 (1994), 490–505, hier: 493.

27 Komplementär dazu loten zahlreiche faktuale Fallberichte ebenso wie ihre fiktionalen Adaptionen mit ihrer Hinwendung zu Themen wie dem Verbrechen oder dem Wahnsinn die Abgründe im Alltäglichen aus und tragen damit zur Popularität des neuen Wissensfeldes bei. Vgl. dazu u. a. Nicolas Pethes: *Literarische Fallgeschichten*. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise, Konstanz 2016, insb. 75–94.

28 Jacob Friedrich Abel: *Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben*, Frankfurt/Leipzig 1784, 144–155.

29 Ebd., 3.

nungen und, wiewohl öfters unerkannte, Motive der bedeutendsten Handlungen werden.³⁰

Der Hinwendung zum Alltäglichen liegt die Annahme zugrunde, dass die entsprechenden Erscheinungen in der menschlichen Seele trotz oder vielmehr aufgrund ihrer Unscheinbarkeit relevant seien. Gerade das Alltägliche könne die «bedeutendsten Handlungen» motivieren und die «wichtigsten Erscheinungen» erklären. Für Mauchart macht das Missverhältnis zwischen ihrer Missachtung und Relevanz alltägliche Phänomene zu einem privilegierten Erkenntnisgegenstand.

In diesem Sinne rückt auch Schmid das Alltägliche unmissverständlich ins Zentrum des Erkenntnisinteresses. Seine erste Regel, die er den Selbstbeobachtern an die Hand gibt, lautet: «*Der Seelenforscher sey auf Kleinigkeiten aufmerksam.*» (S, 120) Daran schließt die zweite Regel an: «*Er verachte nicht das Alltägliche und Gemeine.*» (S, 121) Ähnlich wie Mauchart argumentiert Schmid, das Alltägliche und Gemeine sei «theils der Regel nach praktisch wichtiger, theils auch gemeinlich unbekannter und dunkler als das Ungemeine und Seltene» (S, 121). Die These, dass ausgerechnet die «Alltagserscheinungen» (S, 121) noch unbekannt seien, begründet Schmid mit deren routinierter Verarbeitung. Die «*mehresten Gegenstände [der psychologischen Beobachtung sind] uns durch Gewohnheit schon alltäglich und dadurch verdunkelt worden*» (S, 116).

In den meisten Zuständen haben wir uns schon öfters befunden; das Mannigfaltige von Thätigkeiten und Empfindungen, das dabey vorkommt, sind wir schon unzähligemahl und mit immer steigender Geschwindigkeit durchlaufen; das Bewusstseyn des Einzelnen wird durch diese Schnelligkeit des Fortganges verdunkelt, und es kostet nun mehrfache Anstrengung, bey so alltäglichen Phänomenen, die gemeinlich die schwüristen, dunkelsten und interessantesten sind, zu verweilen, den fortlaufenden Strohm in den gewohnten Canälen aufzuhalten, und das Mannigfaltige zu vereinzeln, was in Einem gleichzeitigen oder schnell succedierenden Ganzen der Erscheinung enthalten ist. (S, 116 f.)

Wiederholt gemachte Erfahrungen durchlaufen das Bewusstsein mit geübter Routine und eben deshalb mit besonders großer Geschwindigkeit, sodass die Beobachtung der damit einhergehenden Seelenerscheinungen besonders schwierig sei. Das Tempo erschwert es, das Gleichzeitige einzeln zu registrieren und den «fortlaufenden Strohm» aufeinanderfolgender Vorgänge stillzustellen.³¹ Es erfordert deshalb

³⁰ Immanuel David Mauchart: Phänomene der menschlichen Seele. Eine Materialien-Sammlung zur künftigen Aufklärung in der Erfahrungs-Seelenlehre, Stuttgart 1789, VIII f.

³¹ Moritz akzentuiert in seinem *Vorschlag* noch ausschließlich «Leidenschaften» und die «Begierde» als Herausforderungen der Selbstbeobachtung, da diese eine objektive Distanz zu sich selbst erschweren. Moritz (Anm. 17), 799. Schmid greift diesen Punkt in ähnlicher Weise auf, stellt die Problemlage mit Blick auf das Alltägliche aber konträr dar. Vgl. S, 115 f.

einen schärfern Blick und tiefern Sinn, in den Alltagserscheinungen, welche Tausende wahrnehmen, Dinge zu entdecken, welche jene Tausende von Alltagsbeobachtern nicht entdeckt, oder auch nicht darinnen gesucht hatten. (S, 121)

Schmids Rekurs auf Wiederholung und Routine verschaltet Alltäglichkeit als spezifischen Erfahrungsmodus mit seiner epistemologischen Dunkelheit. Alltagserfahrungen machten zwar alle immer wieder, sie tendieren aber gerade deshalb dazu, unterhalb der Wahrnehmungsschwelle zu bleiben. In diesem Sinne ist das Alltägliche das Unbekannte und Dunkle, eben weil es das praktisch Gewohnte und Vertraute ist. Das Alltägliche ist das Verdeckte und das Verdeckende zugleich. Damit vollzieht Schmid bereits eine Kopplung zwischen Nähe und Entzug, die das philosophische Nachdenken über das Alltägliche bis heute in unterschiedlichen Akzentuierungen herausstellt.³²

III. Moritz' Beobachtung zweiter Ordnung: Zur Genese der Alltäglichkeit

Die von den empirischen Psychologen geforderte Erkundung der alltäglichen Erscheinungen in der menschlichen Seele setzte Moritz in diversen Publikationen um. Zu denken ist dabei etwa an *Anton Reiser*, den Moritz im Untertitel als *psychologischen Roman* bezeichnet, sowie an die bereits 1780 publizierten *Beiträge zur Philosophie des Lebens*. Im Vergleich zu seinen Prä- und Nachttexten ebenso wie zu den Überlegungen von Schmid oder Mauchart geht Moritz' Artikel *Ein Blick auf das alltägliche Leben* aus den *Denkwürdigkeiten* allerdings einen Schritt weiter. Er stellt nämlich die übergeordnete Frage, was denn das Alltägliche überhaupt sei. Er setzt also das Vorhandensein von etwas wie Alltäglichkeit nicht einfach voraus, sondern zeichnet nach, wie sie sich als epistemisches Ding und als lebenspraktische Herausforderung konturiert. Im Hinblick auf diese Reflexionsleistung soll der Artikel abschließend noch einmal gelesen werden.

32 Ein besonders prominentes Beispiel wäre im 20. Jahrhundert Martin Heideggers *Sein und Zeit* (1927), der davon ausgeht, dass die durchschnittliche Alltäglichkeit das menschliche Sein ganz wesentlich ausmacht und dass es in der Philosophie gerade deshalb zumeist «*übersprungen*» worden sei. «Das ontisch Nächste und Bekannte ist das ontologisch Fernste, Unerkannte und in seiner ontologischen Bedeutung ständig Übersehene.» Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 11. Aufl., Tübingen 1967, 43. Maurice Blanchot, ein aufmerksamer Leser von *Sein und Zeit*, begreift in *La parole quotidienne* Alltäglichkeit als das, was wir selbst an erster Stelle und am öftesten seien, und zugleich als eine Daseinsweise, die sich einem Zugriff stets entzieht: Das Alltägliche «ne se laisse pas saisir. Il échappe.» Maurice Blanchot: *La parole quotidienne*, in: ders.: *L'Entretien infini*, Paris 1969, 355–366, hier: 357. Rezent wäre bspw. zu denken an Emmanuel Alloa, der die «Hintergründigkeit» der Alltagserfahrung hervorhebt. Siehe Emmanuel Alloa: Die Hintergründigkeit des Alltags. Überlegungen zu einer Phänomenologie der Alltagserfahrung, in: *Phänomenologische Forschungen* 1 (2018), 7–25.

Den Begriff «epistemisches Ding» verwende ich hier in Anlehnung an Hans Jörg Rheinberger als Verkörperung dessen, «was man noch nicht weiß». ³³ Das epistemische Ding, so Rheinberger im Kontext der Beschreibung von Experimentalsystemen, könne «eben deshalb nicht klar und deutlich definiert werden, weil es als solches erst im Entstehen begriffen ist». ³⁴ Ihm sei deshalb eine «irreduzible[] Vagheit» ³⁵ zu eigen. In diesem Sinne stellt Moritz' Artikel Alltäglichkeit als das Produkt einer epistemologischen Praxis dar, als eine Zeiterfahrung, die im Zuge der Selbstbeobachtung überhaupt erst hervorgebracht wird. Das Alltägliche tritt dem Subjekt als diffuses Desiderat des Wissens entgegen, das im wörtlichen Sinne zu befragen ist: «– und was ist denn das alltäglich?» (M, 119) Der Artikel inszeniert die Entdeckung einer nicht gänzlich zu fassenden Erfahrung, auf die mit dem Begriff des Alltäglichen referiert werden kann, die aber gleichzeitig die Fragen aufwirft, worum es sich hierbei eigentlich handele, welche Auswirkungen sie auf das Individuum zeitige und wie mit ihr umzugehen sei. Mediales Korrelat der Selbstbeobachtung ist dabei das Tagebuch, zu dessen Führung die Vertreter der empirischen Psychologie vielfach auffordern. Die Introspektion und das intime Erzählsetting des Artikels *Ein Blick auf das alltägliche Leben* lehnen sich an die Schreibweise dieses epistemologischen Mediums an.

Da die epistemische Praktik der Selbstbeobachtung sowie deren schriftliche Fixierung das Problem der Alltäglichkeit hervorbringen und zugleich umwerten sollen, ergibt sich in Moritz' Artikel eine zirkuläre Struktur zwischen der Gewährwerdung und Vermeidung der Alltäglichkeit. Die Lösung der Selbstbeobachtung – man müsste sagen, die vermeintliche Lösung – schafft im Sinne Rheinbergers überhaupt erst die Voraussetzung dafür, dass Alltäglichkeit registriert werden kann. Schematisch könnte man folgendes Muster festhalten: Das Subjekt beobachtet sich selbst, fragt sich, wie es Zeit erfährt, und stößt dabei auf das Problem der Alltäglichkeit. Als Lösung beobachtet es sich noch genauer, noch ausdauernder, noch feingliedriger. Beobachtungswertes, so die zugrunde liegende These, finde jederzeit, also auch im Alltäglichen statt. So gewendet werden die Anforderungen offenkundig, welche die vermeintlich neutralen wissenschaftlichen Annahmen über die Psyche an das Subjekt stellen: Sie erzeugen Druck, jeden Augenblick – und das heißt gleichzeitig immer auch: sich selbst in jedem Augenblick – als einmalig wahrnehmen und artikulieren zu können. Die Erfahrung von Alltäglichkeit stellt sich im *Blick auf das alltägliche Leben* also auch deshalb ein, weil die Selbstwahrnehmung des Subjekts in einen Widerspruch zu den Annahmen der empirischen Psychologie gerät, weil es anstelle der

33 Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 42/3 (1994), 405–417, hier: 409.

34 Ebd.

35 Ebd., 408.

angenommenen Kleinteiligkeit, Einmaligkeit und Veränderlichkeit seines Seelengeschehens nur undifferenzierte Monotonie erfährt. Die gleichen Annahmen, die die Beobachtung des alltäglichen Seelengeschehens interessant erscheinen lassen, führen damit überhaupt erst zur Wahrnehmung und Problematisierung der Alltäglichkeitserfahrung. Dem Anspruch, kraft der Aufmerksamkeit auf «die kleinsten Momente» einen individualisierten Tag hervorzubringen, ist damit immer auch eine implizite Drohung eingeschrieben. Wenn die Individualisierung scheitert, lauert das «Drehwerk» der Alltäglichkeit.

Die Metapher des «Drehwerks», mit der Moritz die einleitende Alltäglichkeitserfahrung beschreibt, ist der Inbegriff dieser zirkulären Struktur. Sie stellt zudem eine Verbindung her zwischen der von Moritz thematisierten Erfahrung und einer von Mechanisierung und Entfremdung geprägten Lebenswelt. Das «Drehwerk» referiert zunächst ganz allgemein auf die Mechanisierung des Weltbildes, für die Newtons *Mechanik* beispielhaft einsteht.³⁶ In einer spezifischeren Bedeutung verweist die Metapher aber auch auf gewerbliche Arbeits- und Produktionszusammenhänge. Der Fachterminus bezeichnet zum einen ein Werkzeug zum Drechseln, um etwa Schrauben zu verfertigen. Zum anderen handelt es sich um ein Maschinenbestandteil, das dazu dient, Rotationsbewegungen zu übertragen. Besonders häufig findet sich der Begriff im Kontext der Metallverarbeitung, einem Gewerbebezug, der im Zuge der im 18. Jahrhundert einsetzenden und von England ausgehenden Industrialisierung eine starke Maschinisierung durchlief.³⁷ Ein entscheidender Sprung im Bereich der Metallverarbeitung bestand im Übergang vom Hammerwerk zum Walzwerk. Damit hing der Um-

36 Zum Begriff der Mechanisierung vgl. die populäre Studie von Eduard Jan Dijksterhuis: *Die Mechanisierung des Weltbildes*, übers. v. Helga Habicht, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1956. In ihr verfolgt Dijksterhuis von der Antike ausgehend die Entstehungsgeschichte der klassischen Naturwissenschaften, die mit Newtons *Principia* von 1687 ihren Anfang nehmen. Mit dem Begriff Mechanisierung beschreibt Dijksterhuis dabei nicht allein Veränderungen in der wissenschaftlichen Betrachtungsweise der Natur, sondern damit zusammenhängend auch Entwicklungen in der Technikgeschichte, die etwa die Industrialisierung ermöglichten, sowie einen Wandel des philosophischen Nachdenkens über den Menschen und dessen Stellung in der Welt. Vgl. ebd., 1. Der Begriff des «Drehwerks», den Moritz in seinem Artikel verwendet, stellt in diesem Sinne eine Verbindung zwischen den Entwicklungen in den Naturwissenschaften, der Technik und der wirtschaftlichen Produktion mit der Selbstverortung des Menschen und dem Problem der Alltäglichkeit her.

37 Vgl. zu den beiden Wortbedeutungen beispielhaft die Verwendungen in Nicolas Bion: *Neueröffnete mathematische Werkschule*, übers. v. Johann Gabriel Doppelmayr, 5. Aufl., Nürnberg 1765, Bd. 1, 447–449; Franz Josef von Gerstner: *Handbuch der Mechanik*, Wien 1834, Bd. 3: *Beschreibung und Berechnung grösserer Maschinenanlagen*, vorzüglich jener, welche bey dem Bau-, Berg- und Hüttenwesen vorkommen, 35, 593 f.; K. J. Kreutzberg: *Skizzierte Uebersicht des gegenwärtigen Standes und der Leistungen von Böhmens Gewerbe und Fabrikindustrie in ihren vorzüglichen Zweigen*, in: *Polytechnisches Journal* 60/3 (1836), 223–228, hier: 228.

formprozess des Eisens nicht mehr von der Platzierung des Werkstücks unter dem Hammer durch einen Menschen ab, sondern es erhielt seine Endform beim Walzen ohne direkte menschliche Einwirkung.³⁸ Das an diesem Beispiel ersichtliche Zusammenspiel der kapitalistisch organisierten Lohnarbeit mit der Ausrichtung von Produktionsabläufen auf Maschinen und der Anforderung, arbeits- teilig organisierte Abläufe zu synchronisieren, unterwarf die Arbeiter:innen einer strengen Zeitdisziplin, deren Durchsetzung zuallererst auf die Messung und Erfassung der Arbeitszeit mithilfe von Uhren angewiesen war.³⁹ Durch seine Englandreise im Jahr 1782 dürften Moritz entsprechende Veränderungen der Produktions- und Arbeitsweisen präsent gewesen sein.⁴⁰ Mit dem impliziten Verweis auf eine maschinerte Arbeitswelt rückt die Metapher des ‹Drehwerks› also den Kontext der Lohnarbeit ins Blickfeld und weist die Entfremdung von einer autonomen Zeitgestaltung als einen Trigger der lähmenden Alltäglichkeitserfahrung aus. In diesem Sinne kann auch die vom Artikel geforderte Subjektivierung des Zeiterlebens als Gegenreaktion auf die in der Metapher angelegten Assoziationen – die Fremdbestimmung des Zeiterlebens und die objektivierende Synchronisierung von Zeit – eingeordnet werden.⁴¹ Kraft seiner Wahrnehmung solle sich das Subjekt seine Zeit wieder aneignen, so eine Hauptforderung des

38 Vgl. zu diesem Übergang Akos Paulinyis Kapitel zum Eisenhüttenwesen im dritten Band der Propyläen Technikgeschichte: Akos Paulinyi, Ulrich Troitzsch: Mechanisierung und Maschinisierung. 1600 bis 1840, Berlin 1997, 402–411, hier: 403.

39 Vgl. dazu den einschlägigen und mittlerweile vielfach differenzierten Artikel von E. P. Thompson, der aus marxistischer Perspektive in England ab 1700 einen Übergang von unregelmäßigen Arbeitsrhythmen hin zur kapitalistischen Zeitdisziplin beschreibt. Siehe E. P. Thompson: Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism, in: Past & Present 38 (1967), 56–97.

40 In England hatte Moritz der Stadt Birmingham, einem der Zentren der wirtschaftlichen Transformation, mit ihrem ‹Fabrik- und Manufakturwesen› zumindest eine Kurzvisite abgestattet. Karl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782, in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe, hrsg. von Anneliese Klingenberg u. a., Berlin/Boston 2005 ff., Bd. 5/1, 11–147, hier: 104. Eigentlich wollte Moritz den Kaufmann John Fothergill besuchen, der gemeinsam mit Matthew Boulton eine der ‹ersten modernen Fabriken› betrieb, in der ‹u. a. Kleinschmuck, Vasenreproduktionen, Uhren und Münzprägemaschinen› hergestellt wurden. Als Moritz bei seiner Ankunft in Birmingham aber vom Tod Fothergills erfuhr, reiste er umgehend weiter. Jürgen Jahnke, Christof Wingertzahn: Kommentar, in: Karl Philipp Moritz: Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe, hrsg. von Anneliese Klingenberg u. a., Berlin/Boston 2005 ff., Bd. 5/1, 151–606, hier 520.

41 Dabei handelt es sich in der Literatur um 1800 um einen Trend, der sich bspw. in Goethes *Werther*, aber auch in zahlreichen romantischen Texten zeigt. Laut Ingrid Oesterle fokussiert die Literatur um 1800 die ‹Subjektbildung in der Gegenwartserfahrung›. Ingrid Oesterle: ‹Es ist an der Zeit!› Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800 (27.08.2005), zitiert nach der Online-Version im Goethezeitportal: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/oesterle_zeit.pdf [konsultiert am 27.06.2023], 6.

Artikels. Ob der Briefschreiber damit aber tatsächlich den Aporien eines linearen Zeitbewusstseins entkommt, ist zumindest zweifelhaft. Vielmehr droht der Versuch, die Muster einer mechanisierten Zeitwahrnehmung durch einen Fokus auf die «kleinsten Momente» (M, 121) aufzubrechen, diese nur noch weiter zu verfeinern und zu verfestigen.

Trotz der von mir exponierten Zirkularität ist die vom Erzähler verfochtene Kur zumindest für den Moment erfolgreich. Fühlt er sich zu Beginn noch von einem «unaufhörlichen Wirbel» umschlossen, so gewinnt er im Zuge der Selbstbeobachtung affektive Distanz zu seinem eigenen Erleben. Beim genauen Hinschauen zeigt sich sein Beobachtungsgegenstand ganz anders, als er ihn anfangs erfahren hatte: nicht mehr als kreisförmige mentale Topografie, sondern als Verkettung einmaliger Augenblicke. Möglich ist diese Veränderung, weil das beobachtete Seelengeschehen nicht unabhängig von der Tätigkeit des Beobachtens ist.⁴² Der Briefschreiber kann die «Empfindung des Alltäglichen» deshalb durch die Beobachtung eben jenes Alltäglichen überwinden. Paradoxerweise folgt daraus aber auch, dass sich die Erfahrung von Alltäglichkeit, die der Artikel als seinen Erkenntnisgegenstand exponiert, einer genauen Beobachtung und Darstellung entziehen muss. Nur in den ersten Absätzen unternimmt der Briefschreiber dementsprechend den Versuch, eine Erfahrung zu umkreisen, die retrospektiv auf den begrifflichen Nenner des Alltäglichen gebracht wird. Formal vollzieht die Reihung metaphorischer Umschreibungen («Wirbel», «Täuschung», «Drehwerk», «Schattenbild») die Erfahrung des Schwindels und das Problem einer undifferenzierten Erinnerung nach. Die «Empfindung des Alltäglichen» wird textuell reproduziert und nicht begrifflich definiert. Mit Einsetzen des Nachdenkens und Beobachtens verlagert sich das Interesse stattdessen auf Oppositionsbegriffe: auf die Wunder im Alltäglichen, die es zu entdecken gelte, den Augenblick, der in seiner Einmaligkeit zu rezipieren sei, und das Edelmetall, als das jeder Tag wahrgenommen werden könne. Das alltägliche Leben erscheint als ein Vexierbild, wobei die Alltäglichkeit beim genauen Hinschauen zugunsten des einmaligen Tages in den Hintergrund tritt. Da es sich um eine Erfahrung handelt, für die eine geringe Aufmerksamkeitsintensität kennzeichnend ist, verflüchtigt sie sich im Zuge ihrer wissenschaftlichen Exploration.

Genau dieses transformative Moment unterscheidet Moritz' Reflexion von den Alltäglichkeitsdarstellungen im Realismus, die Auerbach auf die Formel der *ernsten Nachahmung* brachte. Während Thematisierungen von Alltäglichkeit um 1800 zumeist auf ihre Umwertung und damit auf einen besseren Alltag abzielen, ist der Bezug auf eine Alternative in Flauberts *Madame Bovary* verloren

42 Auf dieses grundlegende Methodenproblem der empirischen Psychologie weist etwa auch Schmid in seinem *Grundriss* hin. Er hält fest, dass «der Inhalt einer jeden Beobachtung, die wir über uns selbst anstellen [...] ein anderer Zustand des Gemüthes [sein müsse], als derjenige, welcher vor ihr voraus gieng.» S, 116.

gegangen. Emma Bovary ist unauflösbar in eine alltägliche Welt verstrickt, und der Roman hat sich ausschließlich der genauen Wiedergabe dieser Welt verschrieben.⁴³ Es gibt keine reflexive Distanz, aus der ein besserer Alltag erkennbar werden könnte. Kontrastiert man also Moritz und Flaubert als zwei Schriftsteller, die ein besonders waches Sensorium für die Wahrnehmung ihrer Gegenwart besaßen, so könnte man überspitzt formulieren, dass die Zeiterfahrung der Alltäglichkeit, die um 1780 zum Gegenstand der Reflexion wurde, sich bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts als alternativlose *Conditio humana* verfestigte.

43 Auerbach (Anm. 4), 448–450.

«Exotik des Alltags»

Siegfried Kracauers feuilletonistische Soziologie des verwalteten Angestelltenlebens

Livia Kleinwächter & Nicolas Pethes

Der <Alltag> gehört zu jenen Gegenständen, die durch ihre vermeintliche Selbstverständlichkeit und Ubiquität gerade nicht selbstverständlich thematisierbar und darstellbar sind. Er bedarf spezifischer rhetorischer und medialer Strategien des Schreibens und Veröffentlichens, welche in einem spezifischen Publikationsrahmen, gerichtet auf eine zugehörige Leserschaft mit ihrem jeweiligen diskursiven Erwartungshorizont, situiert sind. Siegfried Kracauers *Angestellten*-Studie von 1929/1930 bietet eine besondere Beobachtungskonstellation an, innerhalb derer das Verhältnis von dargestelltem Alltag und Alltagsdarstellung dahingehend ausgefaltet werden kann, insofern als sie erlaubt, diesen schreibstrategischen Aufwand genauer zu charakterisieren. Das Medium der Tag für Tag erscheinenden Zeitung, deren Lektüre selbst Teil des Alltags ihrer Leser:innen ist, bildet den Rahmen für die Serie der zwölf Feuilletonartikel, als welche die Kapitel von Kracauers Studie zunächst in der *Frankfurter Zeitung* erscheinen, die sich stilistisch und motivisch an populären Genres wie der Detektivgeschichte oder dem Expeditionsbericht orientieren, um Interesse für den Alltag beim an das Außeralltägliche gewöhnten Rezipient:innenkreis zu wecken.

Im Folgenden soll nach dem Zusammenhang beider Dimensionen, der methodisch-rhetorischen und der medial-generischen, gefragt werden, und es soll argumentiert werden, dass die spezifische Struktur des Alltags der Angestellten, die Kracauer in den Blick zu nehmen versucht, sich auch in ihrem temporalen Sinne nur aus dem Zusammenspiel beider heraus entwickeln lässt.

I. «Soziologische Expeditionen» in den Alltag

Kracauers Untersuchungen des Angestelltenlebens adressieren das Problem der Beobachtbarkeit und Fassbarkeit des sich entziehenden Gegenstands des Alltäglichen mit der Formel der «Exotik des Alltags»¹ als ambivalenter Denkfigur. Zu

1 Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland, in: ders.: Werke, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Frankfurt a. M. 2006, Bd. 1, 213–310, hier: 218. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Edition des Textes unter Angabe der Sigle KA und der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

dieser gehört der unter anderem von Inka Mülder-Bach analysierte proto-ethnografische Gestus des Textes, dem eine «dichte Beschreibung *avant la lettre*»² gellinge. An den konkreten Einzelfällen – Kracauer geht in die Betriebe, führt Interviews innerhalb der verschiedenen Angestelltenschichten und beobachtet zugleich deren Selbst- und Fremddarstellung in den populären wie wissenschaftlichen Medien – wird rekonstruiert, auf welcher Basis sich die beobachtete Angestelltenschicht selbst imaginiert und wie sie von diesem kulturell geprägten Selbstverständnis zu alltäglichen Handlungen und Verhaltensweisen angeleitet wird. Der Alltag ist in dieser Logik erst einmal nur von einer außenstehenden respektive fremden Beobachterposition erkennbar. Kracauer hebt dabei die Realität des zeitgenössischen Kultur- und Literaturbetriebs hervor, wenn er als Ursache für die fehlende Distanz zum Gegenstand des Angestelltenalltags ausmacht, dass dieser mit dem Alltag der Intellektuellen in der Weimarer Republik konvergiere. Zugleich gehört die auffällige Nutzung des Expeditionsnarrativs zu einer Textstrategie, die wiederum mit der Unauffälligkeit und der scheinbar geringen Anschlussfähigkeit der Thematisierung des Alltäglichen begründet wird. So wird zugleich die Opazität des Gegenstands behauptet wie inszenatorisch hergestellt und gerahmt. Der Text kalkuliert auf den Effekt des Staunens über das Bekannte und Wiedererkannte: Diese Kombination von ostentativ ausgestelltem Neuigkeitswert – das Leben der Angestellten sei «unbekannter als das der primitiven Völkerstämme, deren Sitten die Angestellten in den Filmen bewundern» (KA 218) – und Vertrautem trifft zum einen auf die Inszenierung der Studie zu, die eine Kartografie des bisher noch nirgends angesteuerten Beobachtungsfeldes der Angestelltenkultur verspricht. Zum anderen betrifft sie aber auch das Medium der Zeitung, in dem sie erscheint, das Neuigkeit in Serie herstellen muss, um kontinuierlich Aufmerksamkeit zu binden, und dafür auch geografisch immer weitere Kreise zu ziehen beginnt.

In einem zwei Jahre nach den *Angestellten* erschienenen Artikel im Literaturblatt der *Frankfurter Zeitung* kommt Kracauer auf die weiterhin wachsende Popularität von Reisebüchern und -filmen zurück und führt diese auf zwei Motive zurück. Zum einen werde mit ihrer Hilfe die Wahrnehmung mit der Realität der technischen Möglichkeiten synchronisiert: «[I]ndem sie durch die Geographie rasen, vermitteln sie uns den von der Technik umgeschaffenen Raum».³ Zum anderen problematisiert Kracauer das eskapistische Begehren, das dem massenhaften Konsum der Reiseerzählungen zugrunde liegt: «Man kann die

2 Inka Mülder-Bach: Soziologie als Ethnographie. Siegfried Kracauers Studie *Die Angestellten*, in: Vittoria Borsò u. a. (Hrsg.): *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*, Stuttgart/Weimar 2002, 279–298, hier: 295.

3 Siegfried Kracauer: *Reisen, nüchtern*, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M. 2006, Bd. 5.4, Berlin 2011, 155–158, hier: 155.

Wirkung der ganzen Reiseliteratur teilweise mit der von Opiaten vergleichen.»⁴ Diesem Rausch setzt er eine nur auf den ersten Blick nüchternere, soziologische «Literaturgattung» entgegen, zu der auch seine eigene Studie zu den Angestellten gezählt werden muss: Diese macht die gesellschaftlichen Verhältnisse vor Ort zum Schauplatz von Exkursionen in eine neue, noch unerschlossene Wirklichkeit, die sich nun aber nicht durch räumliche Ferne auszeichnet, sondern von der Umgestaltung durch die Zeit gekennzeichnet ist, mit der das Bewusstsein ebenso wenig synchron läuft wie mit den technologisch plötzlich verbundenen Territorien.

Einmal hat sich die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht minder wie die geographische gewandelt und zum anderen muß im Interesse ihrer Neugestaltung mit verdoppelter Anstrengung dem Fluchtwillen begegnet werden, der wieder und wieder von ihr fortschweift und sie in dichten Nebeln zurückläßt. Diese soziologischen Expeditionen bemühen sich, diese Nebel zu zerteilen. Und je wagemutiger sie sind, desto deutlicher stellt sich heraus, daß das scheinbar so vertraute Gebiet, in das sie vorstoßen, jedes exotische an Exotik weit übertrifft.⁵

Der Zeitung kommt für diese soziologischen Expeditionen nun eine doppelte Funktion zu: Aufgrund ihrer Reichweite bringt sie das Ferne zusammen, zugleich ist die Flüchtigkeit des Mediums an die ephemeren Erscheinungen gekoppelt, an denen sich die beschleunigte Realität erweist. Die Öffentlichkeit, die sie adressiert, soll sich als möglicher «Expeditionsteilnehmer»⁶ verstehen lernen, der das Unvertraute am eigenen Alltag zu entdecken vermag.

Kracauers Angestellten-Projekt ist ein genuin aufklärerisches. Dazu gehören Demaskierungsgestus und Lichtmetaphern, auch wenn er bisweilen die Leitmetaphorik von Licht und Schatten invertiert: «Das Licht blendet eher, als daß es erhellt, und vielleicht dient die Fülle des Lichts, die sich neuerdings über unsere Großstädte ergießt, nicht zuletzt einer Vermehrung der Dunkelheit.» (KA 290) Nicht die Dunkelheit verbirgt, die Helligkeit blendet: In diese Logik der verhüllenden Sichtbarkeit gehört paradigmatisch Edgar Allan Poes Geschichte vom gestohlenen Brief der Königin. Dieser Brief, der gerade deswegen von der Polizei nicht gefunden wird, weil er nicht versteckt wurde, sondern offen auf dem Tisch des Delinquenten lag, wird Kracauer zur Universalmetapher für sein Projekt und rückt ihn selbst in die Position des hinter die Fassade dringenden Privatdetektivs: Die Metapher lässt sich auf den Beobachtungsgegenstand Alltag, auf die Öffentlichkeit als Adressaten und das durchleuchtete System selbst übertragen: «Niemand bemerkt den Brief, weil er obenauf liegt. [...] Dabei wäre es längst an

4 Ebd., 156.

5 Ebd.

6 Ebd., 157.

der Zeit, daß das Licht der Öffentlichkeit auf die öffentlichen Zustände der Angestellten fiel.» (KA 218)

Es ist die Öffentlichkeit des Geschehens, die die öffentliche Aufmerksamkeit verhindert, und es ist die Alltäglichkeit des Alltags, die diesen vor den Augen verbirgt. Er kann weder epistemisches Interesse noch ästhetisches Wohlgefallen erregen – er ist schlicht zu langweilig. Eine Angestellte, die Kracauer zitiert, bringt das auf den Punkt: «Was interessiert Sie das Büro.» (KA 217) Die aus den Angestellten zusammengesetzte Öffentlichkeit weiß um die Form, die sie interessiert: das Unbekannte, das Exotische, das Glück des Zufalls, das Dämonische. Kracauer spielt mit diesen Bedürfnissen, um den Alltag, der deshalb opak ist, weil er nicht interessant ist, in einer Verkleidung zu präsentieren, die den Spagat zwischen Wiedererkennbarkeit und Neuigkeit leisten kann, so wie das Medium, in dem die Texte erscheinen, es tagtäglich tut.

«Entfremdung» wird dabei zu einer oszillierenden Kippfigur in *Die Angestellten*: Sie bezeichnet einerseits die Entfernung des beobachteten bzw. konstruierten Angestelltentypus von einem inneren Kern, der sich im Modus der Entelechie entfalten könnte. Die nur mehr in Organisationszusammenhängen befindliche Existenz wird – nicht zuletzt durch die Masse an Zerstreungsangeboten – äußerlich gesteuert, nicht innerlich bewegt. Andererseits wendet Kracauer sich dezidiert von den bildungsbürgerlichen Sinnstiftungsangeboten des «toten» 19. Jahrhunderts ab und gerade den zerstreuenden, populären Spielformen der modernen Kultur zu, die er sowohl analysiert – bspw. als feuilletonistischer Filmkritiker –, die er sich aber zugleich für die eigenen Texte nutzbar macht. Die «Entfremdung» kann also nicht einfach von einer außenstehenden Beobachtungsinstanz objektiv aufgedeckt und vermittelt werden, sondern muss durch die die Fremdheit steigernden Spielformen hindurch zu deren blinden Flecken gelangen. Kracauer kalkuliert also gewissermaßen auf einen Effekt, der zum einen seine Beobachtungen aufmerksamkeitsökonomisch und ästhetisch aufwertet, kurz: unterhaltsamer macht, und zum anderen bewirkt, dass sich die mit dem Zerstreungsangebot durchsetzenden illusionären Erzählungen dabei selbst entlarven. Zugleich lassen Kracauers Beschreibungen der nur zu bereitwillig den gebotenen Illusionen anheimfallenden kleinen Angestellten klare Zweifel an der Realisierbarkeit dieses Vorhabens aufkommen, das auch dadurch erschwert wird, dass die Artikel nicht in einem sie selbst erreichenden Publikationsorgan erscheinen. Die *Frankfurter Zeitung*, das von Ernst Bloch als «Urblatt der Gediegenheit»⁷ titulierte Publikationsorgan der liberal eingestellten Elite der Weimarer Republik, war weniger Medium der «kleinen Ladenmädchen»

7 Ernst Bloch: Brief an Siegfried Kracauer vom 5. August 1928, in: ders.: Briefe 1903–1975. Erster Band, hrsg. von Karola Bloch u. a., Frankfurt a. M. 1985, 309.

(KA 295),⁸ die, wie in der Studie beschrieben wird, eher zu illustrierten Magazinen gegriffen haben, in denen sie «Glanz» statt «Gehalt» (KA 288) fanden, und deren lyrische Kenntnisse sich auf populäre Schlager beschränkten (KA 268). Vielmehr war sie Verständigungsorgan der höheren Angestellten, Unternehmer und Teilhaber, sodass das Ziel der Artikelserie auch und gerade mit Blick auf die Leserschaft der Zeitung diskutiert werden muss.⁹ Die Serie ist dabei mehr als bloße Provokation, denn die Aufklärung hört nicht mit der Bewusstwerdung der untergebenen Angestellten für ihre prekäre Lage auf. Auch in den oberen Etagen herrsche Blindheit, konstatiert Kracauer – vor allem für die eigenen Privilegien. Auch hier also muss mit den Mitteln des verfremdenden Blicks auf die Herrschaft der reinen *ratio* der Privatwirtschaft Entfremdung sichtbar gemacht werden, hier aber aufseiten der Profiteure jenes Systems, das durch den hohen Abstraktionsgrad Arbeitnehmer:innen und Arbeitgeber:innen einander fremd macht und *notwendig* in «inhumane[] Akte» (KA 241) münden *muss*. Die kapitalistische Vernunft sei «getrübt[]»,¹⁰ schreibt Kracauer in seinem Aufsatz *Das Ornament der Masse*, weil sie ohne den Menschen rechne. Ist in Poes Geschichte vom entwendeten Brief der von seiner Frau betrogene König die einzige Instanz, die von allem Geschehen nichts ahnt, so spiegelt sich das in der Herrschaft eines Systems, dessen Blindheit für die Lage der einzelnen Subjekte, die es regiert, Bedingung seines Erfolgs ist.

Es gibt damit weder eine souveräne Instanz noch eine übergreifende Erzählung, die den Alltag rahmend erfassen könnte. Das Problem der metaphysischen Leere, das Kracauer schon früh umtreibt, findet in Lukács' Begriff der «transzendentalen Obdachlosigkeit» sein Schlagwort: Im Kapitel «Asyl für Obdachlose» (KA 288–297), das die großen Vergnügungsstätten in Berlin meint, wird das Gesetz der großen Fallzahl ausbuchstabiert. «Man wärmt sich [hier] aneinander, man tröstet sich gemeinsam darüber, daß man der Quantität nicht entrinnen kann.» (KA 292) Das von Kracauer beobachtete Angestelltenleben ist

⁸ An dieser Stelle referiert Kracauer auf eine seiner älteren feuilletonistischen Arbeiten, die 1927 erschienene Artikelserie *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*.

⁹ Die *Frankfurter Zeitung* ist ein liberales Blatt, das u. a. durch Zuwendungen aus der Großindustrie finanziert wird. Der Abonnent:innenkreis zeichnet sich, das lässt sich auch an den Adressat:innen der Inserate ablesen, durch eben jene wohl-situierten und -saturierten Leserschaften aus: (vorwiegend männliche) Industrielle, Fabrikanten, höhere Angestellte, Beamte, Juristen und Akademiker zeichnen das Bild einer kaum durch die in der Studie beschriebene, zunehmende Proletarisierung der Mittelschichten gefährdeten Gruppe, die aber – das zeigen die zurückgehenden Absatzzahlen – nichtsdestotrotz im Schwinden begriffen ist. Vgl. Henri Band: *Mittelschichten und Massenkultur*. Siegfried Kracauers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik, Berlin 1999, 106, 111.

¹⁰ Siegfried Kracauer [1927]: *Das Ornament der Masse*, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Frankfurt a. M. 2011, Bd. 5.2, 612–624, hier: 618.

zähl-, aber nicht erzählbar, und beinahe wehmütig findet Kracauer in einigen älteren Angestellten «eine Menge phantastischer E.T.A.-Hoffmann-Figuren» (KA 267), deren Kräfte im Büro aber notwendigerweise «verwesend» müssten, weil sie keinen serapiontisch-romantischen Halt finden. Der romantische Schauer wird hier kontrastiv der Unheimlichkeit eines modernen *horror vacui* des «ununterbrochen banale Funktionen» erfüllenden Lebens gegenübergestellt (KA 267).

Das 19. Jahrhundert und sein Alltagsverständnis, das auf Dauer und Beständigkeit beruht, wird hier abgelöst durch eine Engführung von Massen, Massenmedien, Massengeschmack und Gewöhnlichkeit, die auch eine neue Zeitlichkeit generiert, die von Tradition auf Mode umstellt. Kracauer beschreibt in seiner Studie ein Modell der Stauung von Zeit, die das Einzelleben des Angestellten einrichtet: Dem Angestellten im Büro ist das Büro immer nur Zwischenschritt zu einem besseren Leben, dessen Ankunft ihm Filme, Opern und Romane suggerieren. Nur dem arbeitslosen Angestellten erscheinen Büro und Betrieb als «Ziel und Heimat» (KA 263). Zugleich, so argumentiert Kracauer im Kapitel «Ach, wie bald ...» (KA 247–255), werden alle Konzepte der Reifung oder gar Vollendung des Individuums ad absurdum geführt von einer kultischen Verehrung der Jugend, die in einem «Nachlaufspiel» (KA 254) mündet, das den Zeitpfeil dramatisch umkehrt:

Je weniger [der rationalisierte Wirtschaftsbetrieb] sich seines Sinnes sicher ist, desto strenger untersagt er der Masse der erwerbstätigen Menschen die Frage nach dem Sinn. Wenn aber die Menschen den Blick nicht auf ein bedeutendes Ende richten dürfen, entgleitet ihnen auch das äußerste Ende, der Tod. Ihr Leben, das mit ihm konfrontiert werden müsste, um Leben zu sein, staut sich und treibt zu seinen Anfängen, zur Jugend, zurück. (Ebd.)

Kracauer zeigt am Beispiel des von ihm diagnostizierten Jugendwahns, wie die Zahnräder des Systems ineinandergreifen: Durch die eigentlich den Arbeitnehmer:innen zugutekommenden Tarifregelungen, die vorsehen, dass der Lohn mit zunehmendem Alter bzw. mit zunehmender Beschäftigungszeit steigt, werden diese für Arbeitgeber:innen unattraktiv, insofern als deren Leistung sich nicht durch wachsende Erfahrung kontinuierlich steigert. Die auf wirtschaftliche Rationalität gepolte Umwelt bevorzugt Jugendlichkeit, die nun auch kulturell und medial durch die neue Präsenz fotografischer Bilder amplifiziert wird. Diese erzeugen einen Anpassungsdruck an den «Fetisch der illustrierten Zeitungen und ihres Publikums» (KA 253 f.), der wiederum ökonomisch aufgegriffen und verwertet wird: Die Reklamen sind voll von Wundermitteln, die Jugend versprechen, oder zumindest die erfolgreiche Mimesis an diese – ein vollendeter Kreislauf, der strukturanalog zur gestauten Dramaturgie des Angestelltenlebens steht und als einzige Hoffnung den Aufschub des Moments der Desillusionierung liefert. Die von Kracauer in der Personalabteilung eines Unternehmens aufge-

schnappte Begriffskombination der «moralisch-rosa Hautfarbe» (KA 229) wird ihm zur (selbst-)entlarvenden Chiffre, die den Zusammenhang von illusionsbildender Reklame, der Ausprägung des illusionären Selbstverständnisses der Angestelltenklasse und der damit zusammenhängenden Verhinderung der Bewusstwerdung und also auch der Ausbildung eines Klassenbewusstseins illustriert. Dass sich die Implikationen der Begriffskombination dem Äußerungssubjekt selbst nicht offenbaren, ist für Kracauer das eigentlich skandalöse Moment, dem er im auf Sensation verpflichteten Medium der Tageszeitung Raum zu schaffen versucht.

II. Serielle Temporalität des Alltags im Format der Tageszeitung

Das Interesse am Angestelltenalltag als Massenphänomen verbindet Kracauers Studien mit der sich etablierenden Soziologie, die ihrerseits aus dem Interesse an strukturellen Regelmäßigkeiten im Unterschied zur Fokussierung herausragender Einzelereignisse oder Individuen entstanden ist – ein Interesse, dem auch Kracauers Rekurs auf Statistiken entspricht (KA 218, 220 *et passim*). Die Feuilletonbeiträge sind somit von einer, wie Ethel Matala de Mazza dies genannt hat, «Poetologie soziologischen Wissens»¹¹ geprägt, für die gilt, dass sie «die quantitative Analyse um eine qualitative Studie über den Angestelltenalltag ergänzt, die es an Differenziertheit mit den Statistiken aufnehmen kann und dennoch über die schiere Deskription hinausgeht»¹² – und zwar in Form einer Darstellung der «Mythen und ungeschriebenen Gesetze des Alltags», die an die Stelle der «Begriffsraster der Sozialtheorie» treten.¹³

Diese Kontraposition ist aber nicht nur auf der Ebene von Kracauers Methodik relevant. Die Starrheit der Raster ist zugleich das zentrale Element des Angestelltenalltags, nämlich die aus dem ökonomischen Prinzip der Rationalisierung erwachsene Mechanik immer gleicher Arbeitsabläufe, deren Effizienz im Rahmen der Psychotechnik ebenfalls mittels statistischer Auswertungen gesteigert wurde.¹⁴ So spricht Kracauer im Zusammenhang mit der Bedienung von Lochkarten in Büros von einer «mechanische[n] Dauertätigkeit» (KA 234) der Sekretärinnen. Deren «Reiz» bestehe aus arbeitspsychologischer Sicht in der Möglichkeit, das «Tempo» der Vorgänge zu steigern – Kracauer berichtet bei-

11 Ethel Matala de Mazza: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a. M. 2018, 48.

12 Ebd., 43.

13 Ebd., 12 und 48.

14 Vgl. Philippe Sarasin, Jakob Tanner (Hrsg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998.

spielsweise von der Strategie, die an einen musikalischen Rhythmus angepassten Bewegungsabläufe durch das schnellere Abspielen der eine Arbeit begleitenden Schallplatten zu steuern (KA 234), und er verweist auf Ludwig Heydes «Lehre vom Glück der Monotonie», die im Rahmen der «Monotonieforschung» in seriellen und mechanischen Tätigkeiten ein Mittel sehe, die kognitive Überlastung von Arbeiter:innen zu vermeiden.¹⁵

Die Konsequenz aus alledem ist Kracauer zufolge die Ausbildung eines «Angestelltentypus», dessen Kleidung normiert und dessen Verhaltensweise «uniformiert» ist (KA 230). Die für die Angestellten daraus resultierende «Unscheinbarkeit ihres Durchschnittslebens»¹⁶ gewinnt an Relevanz, weil die zugehörigen Alltagsabläufe in den modernen Großstädten in großer Zahl auftreten: Alltag ist nicht nur für jeden einzelnen eine serielle Abfolge wiederkehrender Tagesabläufe, sondern zugleich das Nebeneinander vieler solcher individuellen Tagesabläufe in einer Gesellschaft.

Die Beschreibung einer mechanischen Wiederkehr immer gleicher Abläufe ist aber nicht nur Gegenstand von Kracauers Beschreibung, sondern – ähnlich wie im Fall der beiden eingangs unterschiedenen Bedeutungsdimensionen von «Entfremdung» – bedingt auch die Methode und Struktur seiner Texte. So montiert Kracauer sein aus Interviews und Gesprächen gewonnenes Quellenmaterial zu einer Abfolge von Fallbeispielen und O-Tönen, z. B. am Ende der Einleitung die beiden mit römisch I. und II. nummerierten exemplarischen Szenen aus dem Angestelltenalltag oder die Serie von Kündigungsberichten im Kapitel «Ach wie bald ...». Kracauers «Poetologie soziologischen Wissens» ist mithin eine serielle Poetik, die die mechanische Wiederkehr von Alltagsphänomenen auch formal kopiert und der quantitativen Dimension des Untersuchungsgegenstands durch eine Sequenzialisierung der qualitativen Einzelbeobachtungen gerecht zu werden versucht.

Diese Sequenzialisierung prägt aber nicht nur den Aufbau der einzelnen Kapitel, sondern auch den ursprünglichen Erscheinungsmodus von Kracauers Analysen: Sie werden zunächst in Form einer Artikelserie in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht, und zwar in zwölf Folgen zwischen dem 8. Dezember 1929 und dem 8. Januar 1930. Die serialisierte Darstellungsform des Angestelltenalltags ist mithin Inhalt eines Publikationsformats, das als Druckerzeugnis erstens Produkt derselben mechanischen Reproduktionstechnologien ist, die auch den

15 Vgl. KA 236 f. Ludwig Heyde (1888–1961) war ein Sozialwissenschaftler und Volkswirt, der von 1911–1930 die Zeitschrift *Soziale Praxis* herausgab und 1920 einen *Abriss der Sozialpolitik* veröffentlichte. Die Provenienz der von Kracauer zitierten Passagen zur Monotonieforschung konnte nicht ermittelt werden.

16 Matala de Mazza (Anm. 11), 11.

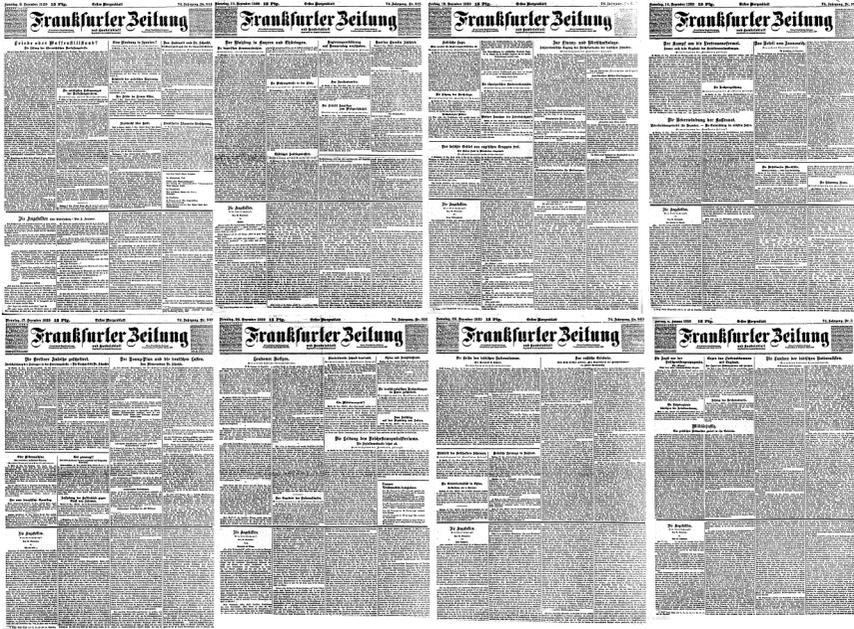


Abb. 1: Die Ausgaben der ersten acht Folgen von Kracauers *Angestellten* in der *Frankfurter Zeitung* jeweils auf S. 1 (unter dem Strich)

Arbeitsalltag der Angestellten prägen.¹⁷ Zweitens ist das Publikationsformat der Tageszeitung in Gestalt seiner Rubriken und Artikelgattungen selbst seriell angelegt, insofern als die anhaltende Neuigkeitserwartung an ein Nachrichtenmedium durch die Redundanz der formalen Erscheinungsweise kompensiert wird.¹⁸

Und drittens ist eine Tageszeitung durch ihren Erscheinungsrhythmus wie durch die Funktion des «*Zeitungslesen[s]* des Morgens früh» als «eine Art von realistischem Morgensegen» im Sinne Hegels¹⁹ auf eine repetitive Rezeptionspraxis ausgelegt und damit zentrales Medium der Konstitution von Alltag als wiederkehrende Routine in der modernen Gesellschaft.

Wie Hartmut Winkler gezeigt hat, sind diese Parallelen zwischen mechanischer Tätigkeit, seriellen Medienformaten und der Zeitstruktur des Alltäglichen keineswegs zufällig. Mit Blick auf Kracauers Betrachtungen zum «Ornament der Masse» sowie populäre Fernsehserien beschreibt Winkler, wie der vermeintliche

17 Vgl. Hedwig Pompe: *Famas Medium. Zur Theorie der Zeitung in Deutschland zwischen dem 17. und dem mittleren 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2012.

18 Vgl. James Mussell: *Repetition, or: 'In Our Last'*, in: *Victorian Periodicals Review* 48 (2015), 343–585.

19 Karl Rosenkranz: *Georg Friedrich Wilhelm Hegels Leben*, Berlin 1844, 543.

Gegensatz zwischen der Mechanik von Reproduktionstechnologien und der Emphase eines individuellen Lebens vermittelbar wird, wenn Medien ihre serielle Form auf den Gegenstand des Alltags anwenden:

Wie weitgehend diese Versöhnung **tatsächlich** gelingt [i. O.], ist daran abzulesen, daß gerade Fernsehserien eine besondere Nähe zum ‹Leben› – nun im Sinne des Alltags – zugeschrieben wird. Diese Alltagsnähe [...] kommt zustande, weil der Diskurs einen bestimmten Typus von Redundanz imitiert, [...] der für die Alltagsvollzüge kennzeichnend ist. Da sich auch im Leben bekanntlich nichts Relevantes ereignet und eine redundanzgeschwängerte, zyklische Zeit die lineare immer wieder dominiert, muß die Serie allein diese Zeitstruktur übernehmen, um Referenz als einen Effekt zu produzieren [...].²⁰

Auf vergleichbare Weise, so möchten wir argumentieren, konvergieren im Fall von *Die Angestellten* die serielle Produktion wie Rezeption von Kracauers Artikeln mit dem in diesen Artikeln evozierten Szenario einer repetitiven Mechanik des Angestelltenalltags. Dieser Alltag wird mit anderen Worten auf dieselbe Weise seriell mechanisiert wie die Zeitung, die diesen Mechanisierungsprozess ihrerseits wieder in serieller Form dokumentiert – sodass sie selbst zum Teil derjenigen ‹Angestelltenkultur› wird, ‹die von Angestellten für Angestellte gemacht und von den meisten Angestellten für eine Kultur gehalten wird›, wie Kracauer im Kapitel ‹Unbekanntes Gebiet› schreibt (KA 222).

Dieses Kapitel ist zugleich die erste Folge von Kracauers Artikelserie, die in der *Frankfurter Zeitung* am Sonntag, dem 8. Dezember 1929, im ‹Ersten Morgenblatt› auf S. 1 ‹unter dem Strich› sowie dem Titel ‹Die Angestellten. Eine Untersuchung› erscheint. ‹Über dem Strich› enthält die Ausgabe vom 8. Dezember neben politischen Nachrichten aus dem In- und Ausland auch die Rubriken ‹Aus Welt und Leben› sowie ‹Vermischte Nachrichten› zu Folgen der Finanzkrise im Alltag (z. B. einen Artikel ‹Wenn der Markt flau ist›). Auf diese Weise stehen Kracauers Beiträge in der Zeitung nicht nur im seriellen Zusammenhang untereinander, sondern auch im Kontext thematisch verwandter vermischter Beiträge – und also in einem, wie die neben der Serialität zweite Formateigenschaft von Zeitungen heißt, miszellanen Kontext.²¹

Entsprechend reiht Kracauer, wenn er nach den Ursachen für die Ausdifferenzierung der prekären ‹Angestelltenkultur› seiner Zeit fragt, in seinen Artikeln die unterschiedlichen gesellschaftlichen Teilsysteme aneinander wie Schlagzeilen: ‹Die Entwicklung zum modernen Großbetrieb bei gleichzeitiger Veränderung seiner Organisationsform; das Anschwellen des Verteilungsappa-

²⁰ Hartmut Winkler: Technische Reproduktion und Serialität, in: Günter Giesenfeld (Hrsg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim 1994, 38–45, hier: 45.

²¹ Vgl. Daniela Gretz, Marcus Krause, Nicolas Pethes (Hrsg.): *Miszellanes Lesen. Interferenzen zwischen medialen Formaten, Romanstrukturen und Lektürepraktiken im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2022.

rates; die Ausdehnung der Sozialversicherung und der großen Verbände» (KA 219). Und tatsächlich finden sich in den Ausgaben der *FZ* im Dezember 1929 und Januar 1930 zahlreiche Artikel, die die von Kracauer aufgezählten Wissensfelder thematisieren – so z. B. gemeinsam mit dem Abdruck der zweiten Folge «Auslese» am 10. Dezember der Artikel «Ein Berufsausbildungsgesetz» von Dr. phil. D. Dappert, der auf dieselben arbeitspsychologischen Verfahren verweist wie Kracauer. Am 3. Dezember erscheint das Kapitel «Kurze Lüftungspause» direkt unterhalb der Artikel «Finanz- und Wirtschaftslage» und «Weitere Zunahme der Arbeitslosigkeit», am 12. Januar bringt die *FZ* im Literaturblatt eine «Oekonomische Diagnose unserer Zeit» von Wilhelm Röpke, die den liberalen Proto-Globalismus der zeitgenössischen Weltwirtschaft feiert, sodass man davon ausgehen können wird, dass zeitgenössische Zeitungsleser Kracauers Artikel viel weniger als soziologische Studie und auch nicht primär im seriellen Zusammenhang, sondern parallel zu themenverwandten Tagesnachrichten – und somit tendenziell als eine ebensolche – rezipiert haben. Daneben sind einige der von Kracauer in seinen Analysen zitierten Autoren mit Beiträgen in der *FZ* vertreten, so der wiederum im Kapitel «Auslese» angeführte Wirtschaftswissenschaftler Wilhelm Kalveram (1882–1951), ein Advokat der Mechanisierung von Arbeitsvorgängen, mit seinem Artikel «Soziale Auswirkungen der Rationalisierung» am 23. Januar 1930, der von der Redaktionsnotiz begleitet wird: «Der Veröffentlichung ist der in Kracauers Angestellten-Aufsätzen nur gestreifte Standpunkt Prof. Kalverams zu den Problemen der Rationalisierung mit einiger Deutlichkeit zu entnehmen.»²²

Neben dieser auffälligen Nähe von Kracauers Artikelfolgen zu den Formatprinzipien der Serialität und Miszellenität steht die Anlehnung einiger Kapitel an zeitungsspezifische Textsorten. Das gilt insbesondere für die am 17. Dezember 1929 publizierte Folge «Ach wie bald ...», in der die Gefahr des Personalabbaus nicht nur von einer Serie von O-Tönen betroffener Angestellter, sondern auch von einem Inserat begleitet wird, das in einem gesonderten Kasten in den Artikel eingefügt wird (vgl. Abb. 3).

Diese Nutzung des Inseratformats ist wichtig, weil Kracauer sie in einer Passage der Folge «Reparaturwerkstatt» explizit für die serielle und miszellane Struktur der dauernden Jobwechsel der Angestellten verantwortlich macht:

Eine kleine kaufmännische Angestellte hat mir einmal von ihren unfreiwilligen Irrfahrten durch die verschiedenen Branchen erzählt. Sie ist in einer Handelsgesellschaft, einer Armaturenfabrik, einem Parfümeriegeschäft und noch in einigen anderen Betrieben tätig gewesen und verlangt jetzt nach dem Hafen der Ehe, den sie für den letzten hält. Die Odyssee ist freilich nicht vom Arbeitsamt organisiert, sondern durch Zeitungsinserate bestimmt worden, die der aufs Meer Verschlagenen wie Blinkfeuer entgegengeleuchtet haben. (KA 263)

22 Frankfurter Zeitung, 74. Jahrgang, Nr. 39, 23. Januar 1930, Erstes Morgenblatt, S. 2.



Abb. 4: Inseratenseiten in der Frankfurter Zeitung, Januar 1930

schaftskrise und den Verheißungen einer Warenwelt, deren Erreichbarkeit medial suggeriert wird. Tatsächlich ist diese mediale Suggestion aber zugleich das zentrale Instrument, durch das die Gleichförmigkeit des Angestelltenalltags überhaupt erst produziert wird, wie Kracauer in der Folge «Kleines Herbarium» vom 21. Dezember 1929 festhält:

Die Angestellten leben heute in Massen, deren Dasein, in Berlin und den übrigen großen Städten vor allem, mehr und mehr ein einheitliches Gepräge annimmt. Gleichförmige Berufsverhältnisse und Kollektivverträge bedingen den Zuschnitt der Existenz, die überdies, wie sich zeigen wird, dem uniformierenden Einfluß gewaltiger ideologischer Mächte untersteht. Alle diese Zwangsläufigkeiten haben unstreitig zur Heraufkunft gewisser Normaltypen von Verkäuferinnen, Konfektionären, Stenotypistinnen usw. geführt, die in den Magazinen und den Kinos dargestellt und zugleich gezüchtet werden. (KA 265)

Ähnlich gelagert ist im Kapitel «Asyl für Obdachlose» die Beschreibung des hypnotisierenden «Bildzauber[s]», den «die illustrierten Zeitungen und die Mehrzahl der Magazine» durch ihre serielle Ästhetik auf die Massen ausüben:

Bei ihrer genaueren Analyse ergäbe sich vermutlich, daß die in ihnen immer wiederkehrenden Bildmotive wie magische Beschwörungsformeln gewisse Gehalte ein für allemal in den Abgrund bildloser Vergessenheit zu stürzen trachten (KA 295).

In allen Fällen rekurren Kracauers Zeitungsartikel mithin auf die Rolle, die periodische Publikationen bei der Konstitution und Platzierung der gesellschaftsstrukturell und ideologisch noch ortlosen neuen Angestelltenschicht spielen – ein Wechselbezug, der in der Buchpublikation der *Angestellten* verloren geht. Und auch wenn die *Frankfurter Zeitung* gerade nicht zu den spezifischen Angestelltenzeitungen gehört und ihre Leser:innen also nicht selbst von dem Beschriebenen betroffen sind, ist doch festzuhalten, dass dasjenige, was Kracauers ethnografische Methode als Alltag zu identifizieren versucht, in seiner uniformen Serialität genau der Erscheinungsform desjenigen Mediums entspricht, innerhalb dessen er seine Analysen veröffentlicht, sodass man sagen kann, dass der Alltag der Angestellten auch aus der Alltäglichkeit des Zeitungsformats entsteht.

III. «Mosaik»: Rhetorische Strategien und kompiliertes Material

Zugleich offenbart die massenmediale Struktur die Außeralltäglichkeit der sich zuspitzenden Krisen in der Weimarer Republik, die gerade hier, in der Presse, zu einer Überbietungslogik der Diagnosen führt. So lässt sich die Frage stellen, in welchem Verhältnis Alltagsbestimmung und Krisenerfahrungen im publizistischen Raum stehen bzw. überhaupt stehen können. «Arbeit, Irrenanstalt oder Gashahn» (KA 252), so die Optionen, die ein arbeitsloser Angestellter für sich sieht, bilden schwerlich etwas aus, das mit dem Begriff des Alltäglichen korrespondiert. Auch hier arbeitet Kracauer mit den Mitteln des Kontrastes von Form und Inhalt, wenn er die im Kapitel «Ach, wie bald ...» präsentierte Liste von verzweifelten Antworten arbeitsloser Angestellter auf eine Umfrage des Gewerkschaftsbundes mit den Worten «[a]uf die Gefahr hin, durch Monotonie zu ermüden» (ebd.), teile er diese trotzdem mit, flankiert. Diese Spitze zielt nicht auf den Alltag der arbeitslosen und von Arbeitslosigkeit bedrohten Angestellten, sondern auf den Alltag der bessergestellten Zeitungsleser:innen, denen die Allgegenwart der Krise ein Ritual der Bilanz, nicht der Existenz ist.

Kracauers Artikelserie macht den rhetorischen Aufwand sichtbar, der für die Erzeugung von Aufmerksamkeit für die Lage der Angestellten notwendig ist und der die Organisation des zusammengetragenen Materials betrifft. Neben der oben beschriebenen Engführung von Soziologie und Expeditionsnarrativ erscheinen uns zwei weitere Strategien entscheidend: Die *erste Strategie* ist die Gleichzeitigkeit von kritischer Auseinandersetzung *mit* und affirmativer Nutzung *von* feuilletonistisch-stilistischen Mitteln. Ihre Signatur setzt sich zusammen aus Gegenwärtigkeit, Demaskierung, Fallbezogenheit und Popularisierung. Die Insistenz auf Gegenwärtigkeit transportiert beispielsweise der Untertitel des später publizierten Buches – «Aus dem neuesten Deutschland» –, der auf das Medium der Zeitung und ihren Aktualitätsanspruch zurückverweist. Die im ers-

ten Teil beschriebene Demaskierung erinnert an vielen Stellen an ebenfalls innerhalb der Feuilletonlandschaft ausgetragene ideologie- und sprachgebrauchskritische Grabenkämpfe, für die zu dieser Zeit paradigmatisch vor allem Karl Kraus steht. Die Insistenz auf den letztlich freilich wieder serialisierten Fall hebt die gattungstechnisch schwer zu fassende Studie von der wissenschaftlich-politischen Fachdebatte ab, als deren Leerstelle gerade die Angestellten*kultur* identifiziert wird. Die dabei sichtbar werdende Schnittmenge von popularisierter Schreibweise und beobachteten populären Formen hat Ethel Matala de Mazza im Begriff der «Revueform» gefasst, die das Kaleidoskop der feuilletonistischen Formen mit der zeitgenössischen Operette kurzschließt.²³

Zu den zentralen Mitteln der Popularisierung zählt hier unter anderen die bereits angedeutete Figuration der Erzähler- und Beobachterfigur als einer Mischung aus Detektiv und Forschungsreisendem. In der Verkleidung des Detektivs, der Indizien sammelt und seine Analyse präsentiert, wird im analytischen Modus berichtet – das Verbrechen, also die umfassende und nahezu lückenlose Durchdringung aller Lebensbereiche durch die wirtschaftliche Rationalität, ist bereits geschehen: Was Kracauer im Bild des «Mosaik[s]» (KA 222) veranschaulicht, ist in diesem Sinne als eine polizeiliche Pinnwand zu Ermittlungszwecken vorstellbar, wozu auch die mitunter anklingende paranoide Tendenz zu zählen ist, wenn er etwa von «gewaltige[n] Kräften» (KA 218), die die Wahrheit über den Alltag zu verschleiern suchen, spricht.²⁴ Hier offenbart sich auch der ambivalente Machtbegriff Kracauers, der über weite Strecken ein Dispositiv im Sinne Foucaults zu bezeichnen scheint, manchmal aber auch eine unbestimmt bleibende, aber personal zurechenbare Elite. Die zweite Rolle ist die des Entdeckers in einem unbekanntem Gebiet, der in die realen und metaphorischen Maschinenräume der Büros, Betriebe und der Gesellschaft eindringt und im Modus der synthetischen Kompilierung sich immer weiter vorwagt. Dieses Reisenarrativ wird gekoppelt mit poetischen Anleihen beim Märchen. Hier geraten das Konstrukt, das für ihn die Wirklichkeit ist, und die zugleich kunstvoll konstruierte Textserie in einen schwebenden Zustand, denn die Märchenelemente, die der Text immer wieder einstreut – das «rachitische Juwel» (KA 227), das hinter der als unattraktiv gelesenen Fassade seinen Wert verbirgt, bis dieser glücklich entdeckt wird; die Berechtigungsausweise und -zeugnisse als «Talisman» (KA 224), die magisch die «Pforten des Betriebs» (KA 229) aufschließen; oder die bereits erwähnten, von den Inseraten gesteuerten abenteuerlichen «Irrfahrten» der Angestellten –, referieren auf den ersten Blick auf die Illusionen erzeugende kulturindustrielle Aufwertung des Alltags im Kino sowie in den Romanen und den

²³ Vgl. Matala de Mazza (Anm. 11), 72.

²⁴ Band (Anm. 9), 220, spricht sogar von einer ideologiekritisch gemeinten «verschwörungsrhetorische[n] Rhetorik» der Studie, was als Diagnose aber zu weit geht und auch nicht den um den Begriff der Rationalisierung gruppierten Leitthesen des Textes entspricht.

Magazinen. Das geht mit dem Versprechen seiner Überwindung einher: Wer ankommt, befindet sich nicht mehr im Büro. Auf den zweiten Blick lüftet sich aber hier ein wenig der Vorhang hinsichtlich der im Text unbeantworteten Frage, wohin die Reise nach der und durch die Bewusstwerdung der Angestellten gehen soll. Im «Ornament der Masse» spricht Kracauer von einem selbst legendenhaft anmutenden Kampf von Gut gegen Böse, nämlich der Vernunft gegen die Natur, wobei er mit der ungewöhnlichen Begriffskombination der «Märchenvernunft»²⁵ dessen Destination adressiert: den unwahrscheinlichen Sieg der Ohnmacht gegen die in Form der natürlichen Ordnung und ihrer mythenbildenden Kräfte über sie herrschende Obrigkeit: Kafka mit Happy End, sozusagen.

Die *zweite Strategie*, die hier zumindest noch angerissen werden soll, stammt aus einem Diskurs, der sich aus der Debatte um das Kino speist: nämlich das Mittel der Montage. Kracauers Artikelserie wird in der Forschung unter anderem auch als Antwort auf das von ihm kritisierte filmische Werk *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* analysiert,²⁶ das ihm als Negativbeispiel für die serielle Anordnung gesammelten Materials dient, das sich zu keinerlei synthetisierbarer Gestalt verdichtet und organisiert. Kracauer unterscheidet dezidiert seine Organisation des empirischen Materials mit dem Begriff des «Mosaiks» von der in der Weimarer Republik populären Form der literarischen und fotografischen Reportage. Diese verfehlt durch ihre ausschließliche Orientierung am Wert Unmittelbarkeit gerade die medial und kulturell programmierte Wirklichkeit. Die damit markierte Differenz lässt die Analogien zu den zeitgenössischen Diskursen um die Ästhetik des Films zutage treten.

Aus ästhetischer Perspektive ist die Eigenbezeichnung der Artikelserie als «Mosaik» aber auch in anderer Hinsicht literaturgeschichtlich interessant, da sie eine spezifische historische Konstellation adressiert, die einen Konnex zwischen personalen, formalästhetischen und diskursiven Netzwerken bildet, wie sie sich vor allem an den miteinander verbundenen Schicksalen von Bloch, Benjamin, Adorno und Kracauer ablesen lässt,²⁷ die in vergleichbarer, wenn auch im Einzelnen stark divergierender Weise den gefühlten Zerfalls- und Zerstreuungsp hä-

25 Kracauer, *Ornament der Masse* (Anm. 10), 617.

26 Vgl. hierzu Helmut Stalder: Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der *Frankfurter Zeitung* 1921–1933, Würzburg 2003, 210 f. und Band (Anm. 9), 149.

27 Vgl. zu dieser personalen Konstellation als «Peergroup»: Jörg Später: Siegfried Kracauer, die Geburt des westlichen Marxismus und das philosophische Quartett, in: Helmut Lethen, Sabine Biebl, Johannes von Moltke (Hrsg.): Siegfried Kracauers Grenzgänge. Zur Rettung des Realen, Frankfurt a. M./New York 2017, 13–35, hier: 20. Gerade in den 1920er-Jahren, das zeigen vor allem die zwischen Geschäftlichem, Privatem und Theoretischem changierenden Briefwechsel, zeichnen sich diese Netzwerke durch ihre Anbindung an das Zeitungs- und Rezensionswesen aus, wobei Kracauer mit seiner Anstellung bei der *Frankfurter Zeitung* ein Gravitationszentrum bildet. «Das gegenseitige Rezensieren und Protegieren zeigt an, wie sehr in der Weimarer Zeit das Rezensionsgeschäft von Seilschaften dominiert war.» Ebd.

nomen ihrer Zeit in Form einer Dialektik begegnen, die sich von konservativer Kultur- und Wertekritik dezidiert abhebt, ohne den marxistisch-materialistischen Verheißungen in Form von Kollektivierungsfantasien uneingeschränkt Vertrauen schenken zu können (wenn auch vielleicht zu wollen). Die Unmöglichkeit, den Boden unter den Füßen zu finden, äußert sich in der Vorliebe für essayistische, aphoristische und vor allem fragmentarische, also Bruchstellen dezidiert ausstellende ›kleine Formen‹.²⁸ Innerhalb des für diesen Vergleich instruktiven Briefwechsels mit Bloch, der sich unter anderem an der Auseinandersetzung mit Lukács' sich zwischen der *Theorie des Romans* und *Geschichte und Klassenbewußtsein* stark wandelndem Totalitätsbegriff entspinnt, führt Kracauer aus: «Je durchlöcherter die Lebensformen sind, desto mehr mögen die wahren Verhältnisse hindurch leuchten. [...] Je mehr Löcher und Spalten, desto unverstellter ist der Blick.»²⁹ Weder das mimetische Abbild der Realität – die neusachliche Reportage oder die Fotografien – noch der totalisierende Versuch ihrer Einordnung und Übersetzung gibt den Blick auf das preis, was ihre Wahrheit genannt werden kann. Nur im Umschlagspunkt des Blicks – gleichsam aus den Augenwinkeln – scheint das Unverfügbare kurz auf. Der Gattungsbegriff des «Mosaiks» verweist auf dieses Aufscheinen an den Bruchstellen; das, was sich fügt, steht immer schon unter dem Verdacht der Mythologisierung, entweder durch den mimetischen Mythos der neuen Sachlichkeit oder ideologische, naturalisierende Vereinnahmungen. Diese ›kleinen Formen‹ wiederum brauchen notwendigerweise – allein in publikationsstrategischer Hinsicht – einen Rahmen: in Form von (oft schwer kommerziell verwertbaren) Sammelpublikationen oder eben in Zeitungen und Zeitschriften. Dieser Rahmen ist aber keineswegs unschuldig: So offenbart der sich vertiefende Graben zwischen Bloch und Kracauer, der in Berlin unter erschwerten Bedingungen seine feuilletonistische Arbeit für die *Frankfurter Zeitung* fortsetzt, die Einsätze in diesem Spiel. Es geht dabei nicht nur um die Frage, wie die Texte zusammengestellt, sondern auch und vor allem darum, wie sie zusammengelesen werden.

Ende der 1920er-Jahre formuliert Bloch die Frage noch vorsichtig, ob man «in einer bürgerlichen Zeitung überhaupt ein nachdenkliches Wort über

28 Zum Genrebegriff der ›kleinen Form‹ oder ›kleinen Prosa‹ vgl. u. a. Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Göttche (Hrsg.): *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Tübingen 2007; Michael Gamper, Ruth Mayer (Hrsg.): *Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld 2017; Maren Jäger, Ethel Matala de Mazza, Joseph Vogl (Hrsg.): *Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen*, Berlin/Boston 2020, und Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hrsg.): *Kleine Formen [= Archiv für Mediengeschichte, Bd. 19]*, München 2021. Zur Applikation des Begriffes auf Kracauers feuilletonistische Arbeiten vgl. Stalder (Anm. 26), 203 f.

29 Siegfried Kracauer: Brief an Ernst Bloch vom 29. Juni 1926, in: Ernst Bloch: *Briefe 1903–1975. Erster Band*, hrsg. von Karola Bloch u. a., Frankfurt a. M. 1985, 280–285, hier: 280 f.

Marx»³⁰ schreiben dürfe. Mit der sich zuspitzenden politischen Lage geht eine zunehmend konservativere Ausrichtung der Zeitung einher, die ganz auf Linie mit Papens und Schleichers sich später als katastrophal erweisendem Versuch der Mäßigung der nationalsozialistischen Gefahr durch ihre Einbindung in die Regierung ist. Für Bloch entlarvt sich Kracauers Selbstverständnis, demzufolge seine Stimme als führender Intellektueller der Weimarer Republik unabhängig von diesem Äußerungsrahmen rezipiert werde,³¹ als naiv:

Der Ort des Abdrucks verwandelt Ihre sämtlichen Intentionen. Es scheint unmöglich, in dieser Zeitung Politik in unserem Sinn zu treiben; nicht bloß, weil Handelsteil und die Riesenpartien über dem Strich alles desavouieren. [...] Der Verwendungsort berührt nicht nur den «Stil», sondern mit ihm [...] die Behandlung des Themas, die Beleuchtung der Stoffe, die Unterbetonung von Wichtigkeiten, die Unbefangenheit und Gradheit. Das kann dem Schreibenden unbewußt bleiben, aber dem Leser nicht und die Sache ist ja, was *Untersuchungen* angeht evident.³²

Auch wenn Blochs Vorbehalte sich nicht gegen die *Angestellten*-Studie selbst richten, ist die Frage der Beziehung von Äußerung und Rahmen auch für diese entscheidend. Denn die diskursiven Matrizen durchlaufen die Studie von zwei Richtungen: Zum einen ist sie durchzogen von den Debatten der Zeit, also beispielsweise der Frage nach der theoretischen Erfassung von Masse und Massenkultur oder der im Anschluss an Ferdinand Tönnies' Unterscheidung von Gesellschaft und Gemeinschaft bis in die 1930er hinein virulent bleibenden Frage nach den Möglichkeiten des sozialen Zusammenlebens. Zum anderen offenbaren diese Debatten nicht nur den durch viele Brüche gekennzeichneten intellektuellen Werdegang ihres Autors, sondern auch ihre Unvereinbarkeit untereinander, die durch die Striche zwischen den einzelnen Artikeln vom Layout akzentuiert wird. Das «Mosaik» ist in diesem Sinne zugleich formale Lösung und Problem.³³

30 Ernst Bloch: Brief an Siegfried Kracauer vom 16. Mai 1928, in: ders.: Briefe 1903–1975. Erster Band, hrsg. von Karola Bloch u. a., Frankfurt a. M. 1985, 303–306, hier: 304.

31 «Dann werfen Sie mir vor, daß ich die Kritik des verbotenen Films nicht in der Frankfurter Zeitung hätte bringen dürfen. Ich halte diesen Einwand für verkehrt. Er ist es aber darum, weil mein Name in der deutschen Öffentlichkeit so bekannt ist, daß die Äußerungen, die ich mache, nicht als Äußerungen der Frankfurter Zeitung, sondern eben als meine Äußerungen angesehen werden.» Siegfried Kracauer: Brief an Ernst Bloch vom 29. Mai 1932, in: Ernst Bloch: Briefe 1903–1975. Erster Band, hrsg. von Karola Bloch u. a., Frankfurt a. M. 1985, S. 358–361, hier: 359.

32 Ernst Bloch: Brief an Siegfried Kracauer vom 9. Juni 1932, in: ders.: Briefe 1903–1975. Erster Band, hrsg. von Karola Bloch u. a., Frankfurt a. M. 1985, 368–372, hier: 370.

33 Zentral für die Bewertungen des Verhältnisses von Äußerung und Rahmen innerhalb des miszellanen Aufgebots der Zeitung ist die Frage, an welcher Stelle die jeweilige Diagnose die naturalisierenden Blendungseffekte einsortiert: Im Sinne Blochs bildet die Zeitung einen ideo-

Die Kompilation des Materials ist nicht zuletzt auch als Ensemble von Inskriptionskaskaden im Sinne Latours lesbar,³⁴ die ein Netzwerk zum Vorschein bringen, das den Menschen als Akteur in den Hintergrund drängt. Dieses Netzwerk reicht von den Akten, die zwischen Betrieb, Betriebsrat, Gewerkschaften, Unternehmervertretern und Arbeitsgerichten zirkulieren, über die Eignungsfeststellungsnachweise, die als Schwellenhüter über die Aufrechterhaltung der Klassengrenzen und das dazugehörige Distinktionsbewusstsein wachen (und also als Kampfmittel gegen das ‹Gespenst› der Kollektivierung dienen), bis zum wissenschaftlich flankierten politischen Diskurs über die Angestelltenschicht, der auch oder vor allem über die Tageszeitungen läuft, wie Kalverams Antwort auf Kracauers Serie zeigt. Nicht zuletzt gehören auch die ‹wissenschaftliche[] Marter› (KA 227) der Psychotechnik und des *Scientific Management* dazu, die den epistemischen Abstand zwischen Arbeitnehmer:innen und Arbeitgeber:innen kompensieren sollen und ihn dadurch erst recht vertiefen. Dem Alltag des gestauten, massenfach kopierten Angestelltenlebens korrespondiert die Stauung der massenhaft kopierten Papiere. Doch nur die Papiere, Formulare und ‹Rundreiseбилlette› (KA 231) kommen schließlich an einem Ziel an.

So offenbart Kracauers Serie über die Angestellten den Alltag als einen, der von Papiertechnologien im Sinne Latours durchgetaktet ist. Durch den Publikationsrhythmus wird die Serie selbst in den Alltag eingespeist und bedient ihn, während sie zugleich einen seltenen Blick auf ihn gewährt: auf einen Alltag, der durch Aktenumläufe, Zeugnisakkumulationen, psychotechnische Studien und die Erscheinungsdaten der konsumierten Zeitschriften und Zeitungen rhythmisiert und zeitlich strukturiert wird.

logischen Raum, der für die Einheitlichkeit des Rahmens bürgt und jegliche Äußerungen in diesem notwendig färbt. Tritt man mit Latour einen Schritt zurück, so stellt es sich genau umgekehrt dar: Die säuberliche Trennung der Rubriken und Einzelartikel sind für ihn Teil des ‹Mythos Moderne›, der die Hybridbildungen, die unter dem Deckmantel der ideologischen Trennungen stattfinden, invisibilisiert. Vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen*. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2007, 7–9.

³⁴ Bruno Latour: *Drawing Things Together*, in: Michael Lynch, Steve Woolgar (Hrsg.): *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass./London 1990, 19–68, hier: 40.

Zufällige Augenblicke

Erinnern des Alltäglichen bei Virginia Woolf und Annie Ernaux

Johanna-Charlotte Horst

Familienalben

1888 kommt die Kodak Nr. 1 in die Läden. Sie ist handlicher als ältere Modelle, denn die Belichtungsplatten sind durch Rollfilme ersetzt. Deren Entwicklung übernimmt die Firma Kodak für den Kunden: «You press the button, we do the rest.» Im Zuge dieses technischen Fortschritts schaffen sich immer mehr Privatpersonen einen Fotoapparat an. Die Fotografie etabliert sich schließlich als fester Bestandteil familiärer Erinnerungspraktiken, so auch im Fall Virginia Woolfs. Mit Blick in das private Familienalbum der Autorin wird rasch deutlich, dass sie fast ausschließlich beiläufig fotografierte Szenen für aufbewahrenswert hält. Ihre Aufmerksamkeit gilt dem Abseitigen, das meist nur durch Zufall vor die Linse kommt. Auf einem Bild sieht man Freunde, die im Garten Schach spielen, ohne zu bemerken, dass sie fotografiert werden. Auf einer anderen Seite im Fotoalbum ist eine Katze zu Füßen einer Frau abgelichtet, deren Oberkörper abgeschnitten ist. Woolfs Familienalbum kann als eine Sammlung von Schnappschüssen beschrieben werden.

Deren Ästhetik dürfe, so Maggie Humm, für die Poetik von Woolfs literarischen Texten nicht unterschätzt werden.¹ Auch in Woolfs Familienroman *The Years*, der die Geschichte einer Londoner Familie zwischen 1880 und 1937 erzählt, spielt das fotografische Medium eine zentrale Rolle. Von konkreten Fotografien ist zwar kaum die Rede, die Fotografie dient aber wiederholt als mediale Metapher des Erinnerns. Während ein Onkel Geschichten von früher erzählt, kommt es einer der Protagonistinnen so vor, als ob vor ihrem inneren Auge Schnappschüsse aus dem Familienarchiv vorbeizögen: «She fancied as she half listened that she was looking at a faded snapshot of cricketers; of shooting parties on the many steps of some country mansion.»² Nicht nur diese Passage aus *The Years* bestätigt Jennifer Green-Lewis' These, die Fotografie sei ab der zwei-

1 «In many ways Woolf's album-making mirrors her aesthetics.» Maggie Humm: *Memory and Photography: The Photo Album of Virginia Woolf*, in: David Cunningham, Andrew Fisher, Sas Mays (Hrsg.): *Photography and literature in the twentieth century*, Cambridge 2005, 42–51, hier: 42.

2 Virginia Woolf: *The Years*, New York/London/San Diego 1965 [1937], 352.

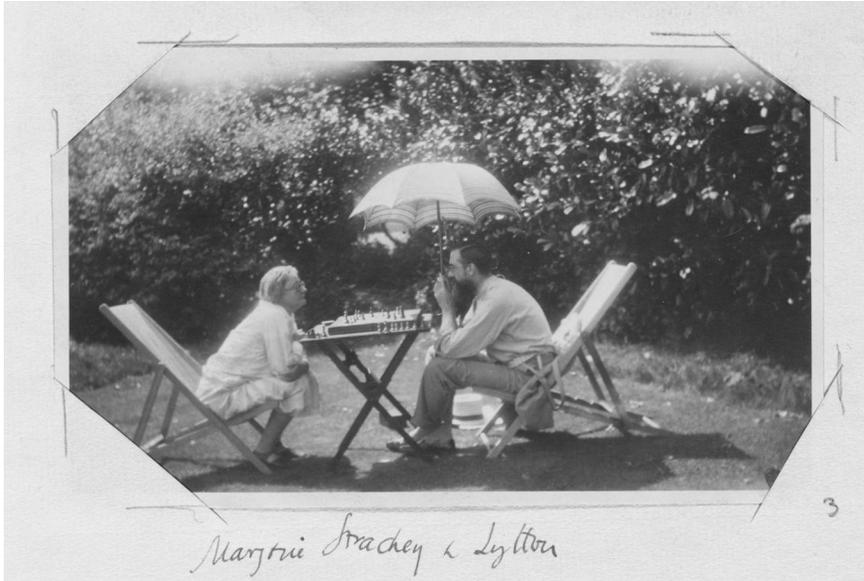


Abb. 1: Marjorie Strachey und Lytton Strachey spielen Schach, 1938/Virginia Woolf Monk's House Photographs, circa 1867–1967 (MS Thr 651). Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:17948758\\$7i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:17948758$7i) [konsultiert am 19.08.2023]

ten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum paradigmatischen Medium avanciert und habe sich als unhintergebar Referenzrahmen literarischer Erinnerungspraktiken manifestiert.³ Dies gilt auch noch für Annie Ernaux' *Les années* von 2005. Wie bei Woolf wird hier über eine einzelne Familiengeschichte die kollektive Geschichte einer ganzen Generation entfaltet. Die erinnerte Zeit beginnt 1940 mit dem Geburtsjahr von Ernaux und endet 2008 mit dem Erscheinungsjahr von *Les années*. Der Roman besteht aus einer Sammlung von Erinnerungen, die durch das Betrachten von Fotografien hervorgerufen werden. Zwölf der vierzehn Abschnitte leitet jeweils ein Familienfoto ein, zwei gehen von privaten Super-8-Filmen aus.

Dass Ernaux sich im Schreiben an Woolf orientiert, legt bereits der Titel *Les années* nahe, unter welchem auch *The Years* ab 1985 auf Französisch erschien.⁴ Zudem antwortet Ernaux auf die Frage, welche Schriftstellerin sie besonders

3 Vgl. Jennifer Green-Lewis: Victorian Photography and the Novel, in: Lisa Rodensky (Hrsg.): *The Oxford Handbook of the Victorian Novel*, Oxford 2013, 313–334, hier: 329.

4 Die französische Erstübersetzung durch Germaine Delamain von 1938 trug den Titel *Années*, 1985 überarbeitete Colette-Marie Huet diese Übersetzung und korrigierte den Titel der französischen Ausgabe in *Les années*.



Abb. 2: Katze und Beine, 1947/Virginia Woolf Monk's House Photographs, circa 1867–1967 (MS Thr 651). Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:17948758\\$62i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:17948758$62i) [konsultiert am 19.08.2023]

stark beeinflusst habe, mit Virginia Woolf.⁵ Auf der Suche nach intertextuellen Anhaltspunkten für diese Selbstauskunft beruft sich Lyn Thomas auf einen nicht publizierten Aufsatz, den Ernaux ihr zur Verfügung gestellt habe. Er trägt den für diesen Zusammenhang vielversprechenden Titel: *L'art d'écrire: Woolf, Breton, Perec ou les années de formation*. Den bei Thomas zitierten Passagen ist zu

5 Vgl. Lyn Thomas: *Ennemies de classe ou âmes-sœurs: Virginia Woolf et Annie Ernaux*, in: Robert Kahn (Hrsg.): *Annie Ernaux: l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan 2015, 45–55, hier: 45.

entnehmen, dass Ernaux wie Woolf auf eine Prosaform abzielt, mit der jenseits konventioneller Erzählstrukturen das Alltägliche dargestellt werden kann.⁶ Wenn Ernaux Woolfs Texte als «une imbrication de détails prosaïque»⁷ beschreibt, dann formuliert sie damit zugleich ihr eigenes poetologisches Programm:⁸ In *Les années* werden unzählige Erinnerungsfragmente miteinander verflochten, die als «les signes spécifiques de l'époque»⁹ den Alltag einer bestimmten Zeit vor Augen stellen. In diesen Mosaiken alltäglicher Szenen entsteht sowohl bei Ernaux als auch bei Woolf ein Spannungsverhältnis zwischen beliebigen Augenblicken und dem Aufrufen historischer Großereignisse. Während in *Les années* politische Vorgänge als weltanschaulich prägende Hintergründe eine zentrale Rolle spielen,¹⁰ werden diese in *The Years* immer nur dann mitgeteilt, wenn ein männlicher Protagonist staatstragender Geschehnisse stirbt und von der politischen Bühne abtritt. Die große Geschichte berührt die Familiengeschichte hier nur noch in historischen Krisenmomenten. So wird im Jahr 1891 ausgerufen: «Parnell is dead!»¹¹ und 1910: «The King is dead!»¹² Beide Male bleiben die Ausrufe für den Handlungsverlauf ohne Resonanz. So unterschiedlich Ernaux und Woolf in ihren Romanen mit der großen Geschichte umgehen, im Vordergrund steht bei beiden das Erinnern des Alltäglichen.

Den Alltag zu begreifen, stellt sich seit jeher als ein Problem dar. In seiner Studie *La découverte du quotidien* konstatiert Bruce Bégout hierzu, der Alltag sei deshalb nicht erinnerbar, «immémoriale»,¹³ weil er allen Erinnerungen voraus-

6 Vgl. zu Woolfs Alltagspoetik Johanna-Charlotte Horst: Virginia Woolf's Atomismus. Zur Alltäglichkeit in *Mrs. Dalloway*, in: Johannes Ungelenk, Anna Hordych (Hrsg.): *Trouble Every Day. Zum Schrecken des Alltäglichen*, Paderborn 2023, 107–120.

7 Zitiert nach Thomas (Anm. 5), 49.

8 Ernaux erwähnt in *Les années* zweimal die Lektüre von Virginia Woolf. Vgl. Annie Ernaux: *Les années*, Paris 2008, 86 sowie 88.

9 Ebd., 250.

10 So heißt es exemplarisch in *Les années*: «Aucun rapport entre sa vie et l'Histoire dont les traces demeurent déjà pourtant fixées par la sensation froid et le temps gris d'un mois de mars – grève de mineurs – de moiteur d'un week-end de la Pentecôte – mort de Jean XXIII –, la phrase d'un copain, «c'est la guerre mondiale dans deux jours» – la crise de Cuba –, la coïncidence entre une nuit passée à un bal de l'Unef et le putsch des généraux, Salan, Challe etc.» Ebd., 92.

11 Woolf, *The Years* (Anm. 2), 113.

12 Ebd., 191.

13 «Par sa [le quotidien] présence quasi immémoriale, au sens où il précède tout souvenir particulier, il constitue notre toute première expérience du monde.» Bruce Bégout: *La découverte du quotidien*, Paris 2010 [2005], 103. Weiter heißt es ebd.: «Il est étrange de constater que s'il n'existe pas de souvenirs particuliers des faits quotidiens, lesquels en raison de leur style général sombrent dans l'oubli (je ne me rappelle que de ce qui est, dans une certaine mesure, exceptionnel, même dans la singularité d'un événement minime; le fait ordinaire en tant qu'ordinaire disparaît toujours de ma mémoire), il y a néanmoins un caractère immémo-

gehe. Aus dem gleichen Grund habe seine unmittelbare Dauerpräsenz aber unweigerlich Anteil am Erinnernten. Auf diese Ambivalenz verweist auch Woolf, wenn sie feststellt: «one only remembers what is exceptional»,¹⁴ im gleichen Atemzug aber behauptet: «there seems to be no reason why one thing is exceptional and another not».¹⁵ Letzteres enthierarchisiert das Erlebte und Gesehene in seiner Erinnerungswürdigkeit. In diesem Sinn weist Erich Auerbach den beliebigen Augenblick als Ausgangspunkt für die ernste Nachahmung des Alltäglichen bei Woolf aus. Denn anders als durch das «beliebig Herausgegriffen[e] des Lebensverlaufs»¹⁶ sei die Moderne nicht greifbar.¹⁷ «[D]urch keine Absicht beschränkt», überlässt Woolf sich beim Schreiben Auerbach zufolge «der beliebigen Zufälligkeit des Wirklichen».¹⁸ Eine solche Perspektive charakterisiert die Ästhetik des fotografischen Schnappschusses. Sie ist, so sollen die folgenden Lektüren zeigen, für Ernaux' und Woolfs Alltagspoetiken programmatisch.

Augenblicke

Ursprünglich plante Woolf *The Years* als eine «essay-novel» mit dem Titel *The Pargiters*. Aus diesem Projekt sind schließlich zwei Bücher hervorgegangen: *The Years* sowie der Essayband *Three Guineas*. Gemeinsam ist beiden Texten die Frage nach der Geschichte des Alltäglichen geblieben. Dass es in *The Years* ganz wesentlich um Zeit bzw. um das Vergehen von Zeit geht, demonstriert der Vergleich mit der Titelfindung von *Mrs Dalloway*, ebenfalls ein Familienroman. Ursprünglich sollte er *The Hours* heißen. Der Fokus richtete sich letztendlich aber vornehmlich auf das Porträt der Hauptfigur Mrs. Dalloway, sodass ihr Name zum Titel wurde. Bei *The Years* scheint der entgegengesetzte Weg eingeschlagen worden zu sein: Die porträtierte Familie, die Pargiters, und damit auch der gleichlautende Arbeitstitel treten angesichts der historiografischen Dimension des Romans in den Hintergrund. So beschreiben die elf Kapitel von *The Years* aus verschiedenen, ineinander übergehenden Perspektiven jeweils einen Tag eines bestimmten Jahres, das zugleich als Kapitelüberschrift dient. Jedes Kapitel

rial du quotidien lui-même. En effet, si tel ou tel fait quotidien ne laisse aucune trace singulière, le quotidien en tant que tel est de l'ordre de l'inoubliable, de sorte que je n'ai jamais besoin de rappeler son sens pour pouvoir agir en lui et sur lui.»

14 Virginia Woolf: *A Sketch of the Past*, in: dies.: *Moments of being*, hrsg. von Jeanne Schulkind, London/New York/San Diego 1985 [1976], 69 f.

15 Ebd.

16 Erich Auerbach: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Tübingen/Basel 2001, 509.

17 Vgl. hierzu auch Martin von Koppenfels: Auerbachs Ernst, in: *Poetica*. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 45/1–2 (2013), 183–203, hier: 198 f.

18 Auerbach (Anm. 16), 500.

beginnt wiederum mit einer Wetterlage bzw. mit der Beschreibung einer bestimmten Jahreszeit. Die Abfolge der Jahreszeiten ist ebenso unregelmäßig wie die Jahresabstände zwischen den Kapiteln. Woolf verwendet also die Jahreszahlen und Jahreszeiten als strukturierende Koordinaten, folgt dabei aber weder der aufsteigenden Linearität der ersteren noch der Zyklik der letzteren. Welches Jahr und welche Saison als nächstes kommt, bleibt unvorhersehbar. Auf diese Weise wird eine Kontinuität angedeutet und zugleich durch die Montage zeitlich auseinanderliegender Ereignisse fragmentiert.

Die polyoperspektivische, sprunghafte Erzählweise potenziert sich im letzten Kapitel und stellt damit das narrative Prinzip des Romans deutlich vor Augen. Woolf beschreibt darin ein Fest, bei dem die noch lebenden Mitglieder der Familie Pargiter aufeinandertreffen. In unterschiedlichen Gesprächskonstellationen erinnern sie ihre gemeinsame Vergangenheit, fallen sich dabei aber ständig ins Wort, verlieren den Faden oder missverstehen sich und schließen daraufhin falsch an den Gedanken ihres Gegenübers an. Daraus entsteht ein mehrstimmiges Rauschen, in dem verschiedene Blickpunkte und Erinnerungsfragmente aufeinanderstoßen. Diese Form des kollektiven Erinnerns entspricht der Logik von Woolfs Familienalbum, in dem Schnappschüsse bzw. Bilder aus dem Alltagsleben unvermittelt aufeinanderstoßen.

Eine der dominanten Perspektiven, aus denen im letzten Kapitel erzählt wird, ist diejenige Norths. Er gehört der jüngeren Generation an und ist in der erzählten Gegenwart älter als sein Vater zu Beginn des Romans im Jahr 1880. North hat einige Jahre in Afrika gelebt und einen Bauernhof betrieben. Er fühlt sich nun fremd unter seinen Verwandten und wird von ihnen oft erst auf den zweiten Blick erkannt. Als North auf seine Cousine Sarah trifft, bemerkt er, wie sie sich zu erinnern versucht, wer vor ihr steht, als ob sie ein jüngeres Gesicht von ihm abgespeichert hätte, das nun mit seinem gealterten in Verbindung zu bringen wäre: «This half knowing people, this half being known, this feeling of the eye on the flesh, like a fly crawling – how uncomfortable it was, he thought; but inevitable, after all these years.»¹⁹ Das mühsame Sich-in-Erinnerung-Rufen wird hier durch eine Fliege visualisiert, die so störend über die Haut krabbelt wie der im Erinnern begriffene Blick. Zwei Seiten später taucht die Fliegen-Metapher in Norths Gedanken erneut auf, diesmal in Verbindung mit der bereits genannten Medienmetapher, nämlich dem Schnappschuss: «These little snapshot pictures of people left much to be desired, these little surface pictures that one made, like a fly crawling over a face, and feeling, here's the nose, here's the brow.»²⁰ Der Schnappschuss verwandelt sich in dieser doppelten Fliegen-Schnappschuss-Metaphorik in etwas Haptisches. Es wird gefühlt, nicht gesehen, wo die Nase oder die Augenbraue im Gesicht sitzt. Ähnliches hat Wolfgang Kemp im Blick,

19 Woolf, *The Years* (Anm. 2), 313.

20 Ebd., 317.

wenn er im Anschluss an Walter Benjamins Fototheorie von «einer taktilen Rezeptionsweise»²¹ der Fotografie spricht. Ihre glatte Oberfläche habe zwar keinen Tastwert, die durch sie möglich gewordenen Wirklichkeitsausschnitte, vor allem die unvermittelte Nahaufnahme, zwingt allerdings zur haptischen, d. h. mit der dargestellten Materialität Kontakt aufnehmenden Betrachtung. Woolf zufolge beschreibt diese zur Berührung mit dem Betrachteten zwingende Nahsicht die Perspektive der Fliege. Fliegenblick und Fotografie werden dabei zur wechselseitigen Metapher ihrer spezifischen Optik. Als Erinnerungsmedium lässt der Schnappschuss viel zu wünschen übrig – «left much to be desired» –, als Metapher für das Erinnern des flüchtigen Alltäglichen allerdings eignet er sich ausgezeichnet.

Auf dem Familienfest wird nicht nur Norths Perspektive eingenommen, sondern auch diejenige einer Nichte von Eleanor. Sie sammelt lauter Details, um aus ihnen das Porträt ihrer Tante zusammenzusetzen.²² Dieses Vorgehen erinnert an das Prinzip von Wolfs Familienalbum, bei dem eine Vielzahl von Schnappschüssen das Familienleben revozieren soll. Die Verkopplung von Schnappschuss und Erinnern findet sich auch in einem Brief wieder, den Woolf ein Jahr nach Erscheinen von *The Years* an Vanessa Bell schreibt. Darin geht es um die Frage, wie man das Wesen einer Person erfassen könne: «It's rather as if you had to paint a portrait using dozens of snapshots in the paint. Either one ought to dash it off freehand, red, green, purple out of one's inner eye; or toil like a fly over a leaf of bread.»²³ Die Malerei, die hier als Metapher für das schriftstellerische Porträtieren dient, soll eine Vielzahl von Schnappschüssen montieren, um eine Person lebendig darzustellen. Diese Schnappschuss-Poetik antizipiert North, wenn er feststellt, dass die Fülle alltäglicher Handlungen das ganze Leben ausdrückten: «Or was there always [...] something that came to the surface, inappropriately, unexpectedly, from the depth of people, and made ordinary actions, ordinary words, expressive of the whole being [...]?»²⁴

Auch Siegfried Kracauer begreift die Fotografie als das Medium alltäglicher Augenblicke. Ihm geht es dabei allerdings nicht um das Erfassen eines Charakters, sondern um die Darstellung vergangener Alltäglichkeit. Dabei entfaltet sich das historiografische Potenzial der Fotografie auf Kosten der Porträtieren. Den Aufsatz *Die Photographie* von 1927 beginnt Kracauer mit der Fotografie einer

21 Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie. Eine Anthologie, Bd. 2 (1912–1945), München 1979, 26.

22 Vgl. Woolf, *The Years* (Anm. 2), 333.

23 Virginia Woolf: *The letters of Virginia Woolf*, Bd. 6 (Leave the letters till we're dead. 1936–1941), hrsg. von Nigel Nicolson, London 1980, 75 (B 3454).

24 Woolf, *The Years* (Anm. 2), 349.

bereits verstorbenen Frau, die er «*Großmutter*»²⁵ nennt. Sie sei auf dem Bild noch jung, ihr Kleidungsstil jedoch längst *démodé*. Was die Großmutter trage, falle «als ein abgeworfener Rest, der sich fortbehaupten möchte»,²⁶ ins Auge. Die Großmutter selbst sei für die Enkelkinder auf dem Foto nicht mehr zu finden. Sie sähen lediglich «ein archäologisches Mannequin, das der Veranschaulichung des Zeitkostüms»²⁷ diene. Das einst lebendig Zusammenhängende ist Kracauers Beobachtung zufolge in «modisch-altmodische Einzelheiten»²⁸ und sich selbstständigende «Außendekoration»²⁹ zerfallen. Die gleiche visuelle Verwitterung behauptet Kracauer für die Anordnung von Personengruppen, die auf alten Fotos so aussähen, als ob sie nicht zusammengehörten, sondern nur improvisiert nebeneinandergestellt seien. Dieses Auseinanderfallen im Bild sei, so Kracauer, dem Umstand geschuldet, dass das Foto nichts «meine», es nichts Wesentliches festzuhalten versuche, sondern das Gegebene einfach nur erfasse. Sobald der Stil der Großmutter modisch nicht mehr selbstverständlich sei, sondern als kurios unzeitgemäß die Aufmerksamkeit auf sich ziehe, zeige das Bild «ein Gemenge, das sich zum Teil aus Abfällen zusammensetzt».³⁰ Diesen Abfällen aber, so Kracauers Pointe, ist das Vergehen der Zeit deutlicher abzulesen als einem «Riesensfilm»,³¹ der als lückenlose Fotografie der Zeit alle Träume des Historismus erfüllte. Denn gerade im Zerfallsprozess des visuell Sinnhaften werde der vergangene Alltag begreifbar.

Eine Passage aus *The Years* setzt diese medienhistorische These in Szene. Der Zeitpunkt des Geschehens ist exakt datierbar, denn in dem entsprechenden Kapitel stirbt der irische Politiker Charles Stewart Parnell. Es ist der 6. Oktober 1891. Eleanor, das älteste der Pargiter-Kinder, besucht mit ihrer Schwägerin das Gericht. Die Frauen sind nicht an einem bestimmten Prozess interessiert, sondern möchten den Bruder bzw. Ehemann Morris als vortragenden Anwalt erleben. Während sie auf den Redebeitrag ihres Verwandten warten, schaut Eleanor sich im Saal um und stellt fest: «They all looked like pictures; all the barristers looked emphatic, cut out, like eighteenth-century portraits hung upon a wall.»³² Beim Anblick der gelben Perücke auf dem Kopf ihres Bruders denkt sie: «how odd he looked in his yellow wig! [...] [T]he wig [...] gave him a framed look, like a picture».³³ In *Three Guineas* findet sich eine entsprechende Stelle, bei der

25 Siegfried Kracauer: Die Photographie, in: Aufsätze 1927–1931, Bd. 5.2, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M. 1990, 83–98, hier: 83.

26 Ebd., 91.

27 Ebd., 84.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Ebd., 86.

31 Ebd., 85.

32 Woolf, *The Years* (Anm. 2), 109.

33 Ebd.

Fotografien von Richtern und Generälen kommentiert werden. An dieser Passage zeigt sich besonders deutlich, dass beide Bücher ursprünglich als ein Buch geplant waren. Denn auch hier erscheinen die hochdotierten Herren in ihrer Arbeitskluft wie aus einem anderen Jahrhundert. Woolf beschreibt die Berufsuniformen als ebenso «impressive» wie «queer» und «strange in the extreme».³⁴ Nichts an der Kleidung habe einen konkreten Zweck, alles sei bloß der Symbolik geschuldet. So legitimiere sich die Autorität der Richter und Anwälte augenscheinlich nicht über das, was sie sagen, sondern über die Rituale längst vergangener Zeiten. Die beschriebene Szene in *The Years* zeigt, dass diese Strategie der Autoritätssicherung bei Eleanor ebenso misslingt, wie Woolf es in *Three Guineas* für sich selbst bezeugt. Das Ganze erscheint ihr als «a ridiculous, a barbarous, a displeasing spectacle».³⁵

Eleanors Gleichnis, in dem ein Gemälde aus dem 19. Jahrhundert für die altertümliche Erscheinungsweise der Richter steht, scheint auf den ersten Blick die Fotografie als Erinnerungsmedium abzulösen. Doch der Effekt der Gemälde-Metapher, etwas alt aussehen zu lassen, kann mit Kracauer passgenau in das visuelle Gedächtnis alter Fotografien übersetzt werden. Was in Gemälden als vergangene Gegenwart dargestellt ist, macht der fotografische Bildträger als unzeitgemäßen Rest, als «Abfäll[e]»³⁶ sichtbar. So erscheinen die Kostüme der Richter ebenso komisch wie bei Kracauer die Krinoline, die die noch junge Großmutter trägt.

Dass die Fotografie, insbesondere der Schnappschuss, keine abgeschlossenen Zusammenhänge, sondern zufällige Augenblicke und damit immer nur Fragmente eines Ganzen zeigt, führt zu unterschiedlichen Modalitäten ihrer Erinnerungsfunktion. Zum einen kann der Versuch unternommen werden, sich einem Ganzen durch die Sammlung bzw. Montage vieler Fotografien anzunähern, zum anderen dokumentiert der Zerfall des intendierten Zusammenhangs im fotografischen Bild die Vergangenheit des Dargestellten. Ersteres ist besonders für eine nahe Vergangenheit von Relevanz, letzteres für eine solche, auf die man kaum noch einen direkt erinnernden Zugriff hat.

34 Virginia Woolf: *Three Guineas*, hrsg. von Mark Hussey, New York/London/San Diego 2006 [1938], 23 f.

35 Ebd., 27

36 Kracauer, *Die Photographie* (Anm. 25), 86.

Erinnerungsbilder

Ernaux' *Les années* sollte zunächst mit «Histoire» oder «Génération»³⁷ betitelt werden. Um die Erinnerungen einer ganzen Generation einzufangen, geht die Autorin von ihrer eigenen Familiengeschichte, d. h. in Ernaux' Fall von den Fotografien aus ihrem Familienalbum, aus.³⁸ Es handelt sich dabei um Klassenfotos oder um Bilder, die im Urlaub und zu Weihnachten gemacht wurden. Als besondere Momente markieren sie die Übergänge zwischen verschiedenen Lebensphasen. Das Erinnern innerhalb dieser Zeitabschnitte findet dagegen über zufällige Ereignisse und scheinbar belanglose Beobachtungen statt, die nicht nur Teil einer persönlichen Geschichte sind, sondern auch das Tableau kollektiver Alltäglichkeit entfalten. Immer wieder wechselt Ernaux dabei zwischen subjektiver und kollektiver Perspektive. Diese narrative Struktur ist der Erinnerungsweise von Woolfs Eleanor verwandt, in deren Vorstellungen einzelne Szenen ohne Zusammenhang auftauchen: «A picture – another picture – had swum to the surface.»³⁹ Der erste Abschnitt von *Les années* gibt eine Reihe von Beispielen für diejenigen Bilder, die dieser Text bewahren soll. Es handelt sich um Werbeplakate für Produkte, die es nicht mehr gibt; um Filmplakate, die Filme ankündigen, die niemand mehr sieht; um Zeitungsbilder längst nicht mehr aktueller Nachrichten. Es geht der Autorin aber auch um Szenerien, die kaum noch zu sehen sind. So beschreibt sie etwa, wie eine Frau hinter einem Haus in der Hocke pinkelt, weil es keine Toilette gibt. Ernaux' Sorge gilt den Bestandteilen einer vergangenen Epoche, die zu alltäglich und damit zu unwichtig erscheinen, um in die Geschichtsbücher zu wandern. *Les années* ist somit als eine Geschichte des Alltäglichen, als «une grande mémoire vague du monde»⁴⁰ zu lesen.

Zur Rekonstruktion der gemeinsamen Vergangenheit muss das erinnernde Subjekt immer schon empfänglich für die Dynamiken in seiner Umwelt sein. In diesem Sinn weist sich Ernaux als eine Schriftstellerin aus, die sich vom äußeren Geschehen stets durchdringen lasse.⁴¹ Es gehe ihr um die Darstellung der Zeit, die alles durchfließe, um «ce temps qui l'a traversée»⁴². Helga Nowotny stellt hierzu passend fest, die gesellschaftliche Zeit würde «[w]ie eine Testflüssigkeit»⁴³ durch den Körper fließen. Denn selbst in Momenten individuellen Empfindens bleibe man über die geteilte Temporalität mit anderen Menschen verbunden.

37 Annie Ernaux: *L'écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris 2003, 145.

38 Ebd., 144.

39 Woolf, *The Years* (Anm. 2), 335.

40 Ernaux, *Les années* (Anm. 8), 235.

41 Vgl. Annie Ernaux: *Journal du dehors*, Paris 1993, 7–10.

42 Ernaux, *Les années* (Anm. 8), 250.

43 Helga Nowotny: *Eigenzeit*. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls, Frankfurt a. M. 2012 [1989], 9.

Auch in *The Years* verflüssigen sich die Zeiten und Perspektiven permanent, etwa wenn Eleanor darüber nachdenkt, was ihr Leben ausgemacht hat: «My life's been other people's lives, Eleanor thought – my father's; Morris's; my friends' lives; Nicholas's ...»⁴⁴

Innerlichkeit nicht als das Gegenteil des Äußerlichen, sondern Innen und Außen in einem unausweichlichen Wechselverhältnis zu denken, hat Ernaux, diverser Selbstauskünfte zufolge, von Pierre Bourdieus Habitus-Theorie gelernt.⁴⁵ Ihre Bücher *La vie extérieure* oder *Journal du dehors* kündigen bereits im Titel die Darstellung der äußeren Umgebung als literarisches Programm an. In letzterem heißt es, man würde sich selbst nur verstehen, wenn man sich in die äußere Welt projiziere.⁴⁶ Das Tagebuch sei vor zweihundert Jahren erfunden worden, nun aber hätte diese Gattung der intimen Innenschau ausgedient. Es seien die Affekte der anderen, der anonymen Menge in der Metro, in den Wartesälen, die das Ich durchquerten und sich auf diese Weise in das Gedächtnis einschrieben.⁴⁷ Als teilnehmende Beobachterin schreibe sie «quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire»⁴⁸. Um dieser dreifach ausgerichteten Schreibform gerecht zu werden, praktiziere sie eine «écriture photographique».⁴⁹

Mit seiner Studie *Un art moyen* hat Bourdieu eine Ernaux augenscheinlich prägende Theorie der Fotografie vorgelegt. In dieser «visuelle[n] Soziologie»⁵⁰ attestiert er der Amateurfotografie die Funktion, das Familienleben zum wiederholten Betrachten und Weiterverschenken festzuhalten.⁵¹ Indem diese Bilder feierliche Momente in gute Erinnerungen verwandelten, «erschreibe» das Fotografieren als «un rite du culte domestique»⁵² familiäre Ereignisgeschichten.⁵³ Dabei erfülle der Amateurfotograf, ohne es zu wissen, stark regulierte Schemata. Das Allgemeine bzw. Habituelle hebe sich dadurch deutlich vom Individuellen ab:

44 Woolf, *The Years* (Anm. 2), 367.

45 Vgl. exemplarisch Ernaux' Nachruf auf Bourdieu. Annie Ernaux: *Le chagrin* [2002], in: dies.: *Écrire la vie*, Paris 2011, 912–914.

46 Vgl. Ernaux, *Journal du dehors* (Anm. 41), 10.

47 «Ce sont les autres, anonymes côtoyés dans le métro, les salles d'attente, qui, par l'intérêt, la colère ou la honte dont il nous *traversent*, réveillent notre mémoire et nous révèlent à nous-mêmes.» Ebd.

48 Annie Ernaux: *Une femme*, Paris 1987, 106.

49 Ernaux, *Journal du dehors* (Anm. 41), 9.

50 Franz Schultheis: Fotografie als Instrument, Methode und Erkenntnisform soziologischer Forschung bei Pierre Bourdieu, in: Franz Schultheis, Stephan Egger (Hrsg.): *Pierre Bourdieu und die Fotografie. Visuelle Formen soziologischer Erkenntnis. Eine Rekonstruktion*, Bielefeld 2022, 15–42, hier: 16.

51 Vgl. Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris 1965, 39.

52 Ebd. 39.

53 Vgl. ebd., 48 f.

«[L]a moindre photographie exprime, outre les intentions explicites de celui qui l'a faite, le système des schèmes de perception, de pensée et d'appréciation commun à tout un groupe.»⁵⁴ Die Amateurfotografie produziert Bourdieu zufolge also ein visuelles Surplus, das über die kollektiven Schemata des Wahrnehmens mehr zeige, als vom Fotografen intendiert. Ähnlich wie bei Kracauer träten unter dem Blick des Soziologen die Porträtierten in den Hintergrund und die Art und Weise des Porträtierens als Habituelles in den Vordergrund. Damit verwandelt der gattungsästhetische Schematismus das Familienfoto in ein Passepartout, das ein ganzes Milieu zu beschreiben in der Lage ist.

Ernaux scheint diese soziale Funktion des Familienfotos in *Les années* demonstrieren zu wollen.⁵⁵ Im Anschluss an die Beschreibung eines Fotos von ihr und ihrem Sohn stellt sie fest, eine eigene Familie zu haben, heiße eine eigene Familiengeschichte zu konstruieren.⁵⁶ Dies gelinge vor allem über das Erstellen von Familienalben und das Verschenken von Fotos an den weiteren Familienkreis.⁵⁷ Was passiert, wenn sich der Familienzusammenhang auflöst, zeigt der Dokumentarfilm *Les Années Super 8* von 2022, den Ernaux mit ihrem Sohn Philippe Ernaux gemeinsam produziert hat. Ernaux kommentiert darin Amateurfilme ihres Ex-Ehemanns aus unterschiedlichen Phasen des gemeinsamen Familienlebens. Je weiter die Jahre fortschreiten, desto seltener sieht man miteinander agierende Personen. Am Ende der Ehe werden nur noch Landschaftsaufnahmen gemacht. Das integrative Ritual, als welches die Amateurfilme der Familie Ernaux fungierten, erfüllt seine Funktion nun offensichtlich nicht mehr.

Die erste Fotografie, die in *Les années* auftaucht, zeigt Ernaux selbst als Baby. Die Autorin kommentiert dieses Bild mit Sätzen, die aus Bourdieus Schriften stammen könnten. Am Baby-Porträt, «cette pièce d'archives familiales»,⁵⁸ lasse sich die rituelle Inszenierung kleinbürgerlicher Familiarität direkt ablesen. Das Kind ist hier stereotyp, dem zeitgenössischen Topos des Kinderporträts entsprechend, als Engel inszeniert. Dieses milieuspezifische Dekor sticht Ernaux ins Auge. Auch auf weiteren Kinderfotos erkennt Ernaux nicht in erster Linie sich selbst, sondern den Geschmack und die Ideen der Eltern. Auf späteren Bildern wird der eigene Lebensstil sichtbar, dessen fotografisches Sediment Ernaux in *Les années* als «[d]écor traditionnelle d'une intellectuelle»⁵⁹ und im Gespräch

54 Ebd., 24.

55 Ernaux hat einige private Familienfotos publiziert. Vgl. Annie Ernaux: *Photojournal*, in: dies.: *Écrire la vie*, Paris 2011, 7–102.

56 Vgl. Ernaux, *Les années* (Anm. 8), 101.

57 «La photo participe de cette construction, installe la «petite famille» dans une durée dont elle a constitué le gage rassurant pour les grands-parents de l'enfant qui en ont reçu un exemplaire.» Ebd., 102. Vgl. die entsprechende Passage bei Bourdieu, Boltanski, Castel, Chamboredon (Anm. 51), 38–54.

58 Ernaux, *Les années* (Anm. 8), 21.

59 Ebd., 244.

mit Michelle Porte als «le décor de nos vies»⁶⁰ bezeichnet. «Décor» lässt sich in diesem Zusammenhang mit Bourdieu als «Habituelles» übersetzen. Es ist das fotografische Surplus, das über das intentionell Gezeigte hinaus das Milieu darstellt. Ernaux' Rede vom Dekorum ließe sich im gleichen Sinn mit Kracauer als die Hülle des Abgelichteten begreifen, der das Alltägliche der Vergangenheit zu entnehmen ist. So stellt Ernaux beim Betrachten von Fotografien, auf denen sie eine junge Frau ist, immer wieder fest, man könne nicht erkennen, was ihr jüngeres Ich beschäftige, man sehe lediglich die modischen Trends der jeweiligen Zeit: «[R]ien dans l'apparence de cette adolescente qui ressortisse à «ce qui se fait» alors et qu'on voit dans les journaux de mode et les magasins des grandes villes».⁶¹ Auch Kracauer müsste auf diesem Foto ein archäologisches Mannequin sehen, das das Kostüm der Zeit veranschaulicht. Diese Perspektive Ernaux' deckt sich mit derjenigen Wolfs, erkennt doch auch diese bei der Betrachtung von Fotografien, die Richter und Generäle in ihrer typischen Bekleidung zeigen, das Habituelle als die Hüllen vergangener Riten.

Der Schluss von *Les années* setzt mit dem Anfang eine Art Klammer. Auf «[t]outes les images disparaîtront»⁶² wird am Ende mit dem Zweck des Buches geantwortet: «Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais.»⁶³ Hoffnungsloser klingt dagegen eine Aussage, die Ernaux in einem Interview zu *Les années* macht: «Mais la photo ne sauve pas.»⁶⁴ Auf den ersten Blick überrascht dieser Pessimismus. Er muss mit der persönlichen Sorge in Zusammenhang gebracht werden, dass in siebzig Jahren niemand mehr die Großmutter, die Ernaux bei Erscheinen von *Les années* längst geworden ist, auf den Familienfotos erkennen wird. Mit Kracauer erwartet sie den Zerfall des visuell Intendierten: «Wenn die Großmutter auf der Photographie nicht mehr anzutreffen ist, muß das dem Familienalbum entnommene Bild in seine Einzelheiten zerfallen.»⁶⁵ Es werde sich dann nur noch die Summe dessen zu sehen geben, was von der dargestellten Person abzuziehen sei.⁶⁶ Dass Ernaux sich dennoch immer wieder auf Fotografien bezieht, ist diesem Rest des Nicht-Wesentlichen zu verdanken. Denn entgegen ihrer persönlichen Sorge ums Vergessenwerden erschreibt Ernaux immer wieder die «coutumes, gestes, paroles, etc.»⁶⁷ vergangener Zeiten. Sie ringt im Schreiben um das, was Kracauer, wie oben zitiert, als «Außendekoration»⁶⁸ bezeichnet, deren Konturen im Zerfall des ursprünglich Intendierten immer

60 Annie Ernaux: *Le vrai lieu*. Entretiens avec Michelle Porte, Paris 2014, 100.

61 Ernaux, *Les années* (Anm. 8), 58.

62 Ebd., 11.

63 Ebd., 254.

64 «La photo n'est rien d'autre que le temps arrêté.» Ernaux: *Le vrai lieu* (Anm. 60), 73.

65 Kracauer, *Die Photographie* (Anm. 25), 90.

66 Vgl. ebd., 92.

67 Ernaux, *Les années* (Anm. 8), 250.

68 Kracauer, *Die Photographie* (Anm. 25), 84.

schärfer würden. Somit rettet die Fotografie zwar nicht die Großmutter als individuelle Person, aber doch die Umstände und die Gewohnheiten, die ihre Lebensform ausmachten. Mit den alten Fotografien bewahrt Ernaux somit die Geschichte des Alltäglichen: «[E]lle voudrait tout sauver dans son livre, ce qui a été autour d'elle, continuellement, sauver sa *circonstance*».⁶⁹ In diesem Sinn stellt Ernaux in *Journal du dehors* den Schnappschuss, das fotografische Bild des zufälligen Augenblicks, als programmatische Medienmetapher für ihre Poetik des Alltäglichen vor. Sie versuche die Realität einer Epoche über die Sammlung von Schnappschüssen, «au travers d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective»,⁷⁰ zu erfassen. Die Fotografie erweist sich folglich aus allen hier angeführten theoretischen und literarischen Blickpunkten als produktives Erinnerungsmodell zur Rekonstruktion vergangener Alltäglichkeit.

Schnappschüsse

Während Ernaux den Alltag der Arbeiter:innen und Kleinbürger:innen erinnert, schreibt Woolf auf den Alltag einer klassenlosen Gemeinschaft hin. Damit bestätigen beide Autorinnen Auerbachs Prognose, dass gerade diejenigen literarischen Texte, die das alltägliche Leben darstellen, kollektive Erfahrungen zutage fördern. Was Auerbach am Ende von *Mimesis* im Anschluss an das Kapitel zu Woolfs *To the Lighthouse* schreibt, gilt entsprechend auch für Ernaux' Alltagsgeschichte, nämlich dass das zukünftige gemeinsame Leben der Menschen «am sichtbarsten, konkretesten [...] schon jetzt in der absichtslosen, genauen, inneren und äußeren Darstellung des beliebigen Lebensaugenblicks der verschiedenen Menschen»⁷¹ erscheine. In *The Years* ist es vor allem Eleanor Pargiter, die sich für gesellschaftliche Veränderungen und soziale Gerechtigkeit einsetzt. Wie die Gesellschaft sich verändert, lässt sich nicht zuletzt an der Art und Weise des Fotografierens ablesen: In das gesellschaftliche Bild, das die Fotografie liefert, dringen die unteren Klassen immer mehr ein. Dass dieser Prozess ein Kampf ist, wird in *The Years* durch das Geräusch eines klopfenden Hammers markiert, das diejenigen Szenen begleitet, in denen die gesellschaftliche Transformation angedeutet wird.

Eleanor gelingt es, immer mehr Familienmitglieder in ihre politischen Aktivitäten zu involvieren. Sogar ihre Cousine Kitty, die einen Lord geheiratet hat und damit in der Oberschicht angekommen ist, nimmt an den von Eleanor or-

⁶⁹ Ernaux, *Les années* (Anm. 8), 214.

⁷⁰ Ernaux, *Journal du dehors* (Anm. 41), 8.

⁷¹ Auerbach (Anm. 16), 514. Vgl. zu der humanistischen Dimension von Kracauers und Auerbachs Alltagstheorien Friedrich Balke: Zwischen Medusa und *Family of Man*. Zum Realismus filmischer Darstellung bei Siegfried Kracauer, in: Joseph Vogl, Veronika Thanner, Dorothea Walzer (Hrsg.): *Die Wirklichkeit des Realismus*, München 2018, 57–68.

ganisierten sozialistischen Treffen teil. Im Kapitel zum Jahr 1910 wird ein solches ausführlich beschrieben. Kitty ist zeitlich knapp dran, denn sie muss in die Oper. Es wird der Schlussteil von Wagners *Ring der Nibelungen* gegeben, *Siegfried*. Sie kann also nicht lange bleiben, zudem fühlt sie sich in ihrer Operngala unpassend gekleidet. Schließlich zeigt die elegante Robe besonders deutlich, dass ihre Lebenssphäre den Gegenpol zur proletarischen darstellt. In der Oper angekommen, stellt Kitty fest, dass die königliche Loge leer ist: «[A] thought struck her and she glanced at the royale box. It was empty.»⁷² Die Oper beginnt mit dem hämmernden Siegfried, der sich selbst ein Schwert schweißt: «Hammer, hammer, hammer».⁷³ Sie endet mit dem Brand von Walhalla, die Götter sind nun obdachlos, eine neue Ordnung wird eingeläutet. Warum die Königsloge leer geblieben ist, klärt sich am Ende des Kapitels: Zwei andere, ärmere Cousinen von Eleanor leben in einem heruntergekommenen Londoner Viertel. Ihr Nachbar kommt betrunken nach Hause und macht lautstark durch ein Gehämmer, das mit demjenigen Siegfrieds resoniert, auf sich aufmerksam. Er klopft laut an der Eingangstür: «hammer, hammer, hammer».⁷⁴ Von dem Lärm gestört, schließt eine der Schwestern die Fenster. Dabei vernimmt sie von draußen deutlich Rufe: «The king is dead!» Eduard VII ist gestorben und konnte nicht mehr seinen Ehrenplatz in der Oper einnehmen.

Das viele Gehämmer aus dem Jahr 1910 lässt sich als Echo eines früheren Gehämmers aus dem Jahr 1880 hören. Kitty besucht ihre Freundin Nelly Robsons zum Tee. Ihre Familie ist weniger wohlhabend als Kittys und das Haus der Robsons klein und dunkel. Wie auch Jahre später hat Kitty sich bereits als Jugendliche in die unangenehme Lage manövriert, overdressed zu sein und damit unweigerlich die Klassendifferenz zu markieren. Aus dem Garten hört man: «Hammer, hammer, hammer».⁷⁵ Der älteste Sohn hackt Holz, beendet die Arbeit und kommt ins Haus: «The door opened. Kitty, who had altered the focus of her eyes to suit the smallness of the Robson family, was taken by surprise. The young man seemed immense in that little room.»⁷⁶ In Resonanz mit Siegfrieds Gehämmer und dem Tod des Königs lässt sich diese Szene als eine Vorausdeutung lesen. Der Sohn überragt den Vater und bringt die Proportionen aus dem Gleichgewicht. Auch Kitty ist etwas zu groß für die dunkle Kammer der Robsons und muss wie bei einer Fotolinse ihren Fokus einstellen, «altered the focus of her eyes», als ob das kleine dunkle Wohnzimmer eine «black box», eine Kamera mit zu justierendem Sucher wäre.

72 Woolf, *The Years* (Anm. 2), 182.

73 Ebd., 183.

74 Ebd.

75 Ebd., 69.

76 Ebd., 70.

Die Verbindung zwischen 1880 und 1910 ist nicht nur erhellend in Bezug auf den Wechsel zwischen den Generationen und der Hoffnung auf eine neue gesellschaftliche Ordnung. Auch die Fotografie als verbindendes Motiv zwischen den Zeiten kommt hier ins Spiel. 1910 fangen die ›black boxes‹ des Fotoapparats nicht mehr nur Könige ein. Im hellen Licht der Theaterbühne brennt Walhalla vielmehr ab und die ›box of the king‹ bleibt leer. In der nächsten Generation sind es die Robsons, die ins Licht der Öffentlichkeit treten. Nicht mehr das ›portrait du roi‹, sondern Schnapsschüsse aus dem privaten Familienleben werden das Bildrepertoire dominieren. Damit verschiebt sich das Personal der Erinnerungen in die Richtung, die Eleanor mit ihren politischen Aktivitäten anstrebt und die auch Ernaux als Anliegen ihres Schreibens ausgibt.

Der demokratisierende Effekt der Fotografie wird in Woolfs letztem, posthum veröffentlichten Text, *Between the Acts*, noch deutlicher. Darin hat der Schnapsschuss erneut eine historiografische Funktion. *Between the Acts* spielt 1939 zwischen den Weltkriegen in der englischen Provinz. Der Roman handelt von der skurrilen Laieninszenierung eines Stückes, das von Dorfbewohnern im Garten einer Familie aufgeführt wird, deren sozialer Stand demjenigen der Pargitors verwandt ist. Das Stück hat kein geringeres Thema als die Geschichte von Großbritannien. Nach dem Viktorianismus soll die Gegenwart der Nation an die Reihe kommen: «Present time. Ourselves»⁷⁷ steht im Programm. Erst einmal passiert nichts. Die Regieanweisung lautet: «After Vic. [...] try ten mins. of present time.»⁷⁸ Das Stück konfrontiert im letzten Akt das Publikum mit sich selbst. Als die Schauspieler mit Spiegeln und spiegelnden Gegenständen auf die Bühne kommen, steigert sich der Effekt dieses dramaturgischen Einfalls:

Ourselves! Ourselves! Out they leapt, jerked, skipped. Flashing, dazzling, dancing, jumping. Now old Bart ... he was caught. Now Manresa. Here a nose ... There a skirt ... Then trousers only ... Now perhaps a face ... Ourselves? But that's cruel. To snap us as we are, before we've had time to assume ... And only, too, in parts ... That's what's so distorting and upsetting and utterly unfair. Mopping, mowing, whisking, frisking, the looking glasses darted, flashed, exposed.⁷⁹

Das Publikum ist blitzlichtartig geblendet. Viele sind darüber verärgert, dass sie sich nicht mehr herrichten konnten. Sie werden wie von einem Schnapsschuss eingefangen: «To snap us as we are, before we've had time to assume ...». Die Spiegelbilder geben kein Ganzes wieder, sondern bloß Fragmente, die einzeln bedeutungslos sind. Dabei differenzieren die Spiegelungen nicht zwischen den Milieus, alle werden zugleich und auf gleiche Weise eingefangen, selbst die Tiere drängen ins Bild: «[T]he barriers which should divide Man the Master from the

77 Virginia Woolf: *Between the Acts*, hrsg. von Stella McNichol, London 1992 [1941], 105.

78 Ebd., 107.

79 Ebd., 109.

Brute were dissolved.»⁸⁰ So bringen die an Schnapsschüsse erinnernden Reflexionen die Anwesenden in zufälligen Gesten und unbedachten Posen zusammen. Dabei wird alles mögliche als Spiegel benutzt: «Tin cans? Bedroom candlesticks? Old jars? [...] the cheval glass from the Rectory! And the mirror I lent her. My mother's. Cracked. [...] Anything that's bright enough to reflect».⁸¹ Die Zuschauer finden sich also auf alltäglichen, aussortierten Gegenständen wieder.

Kracauer zufolge spiegelten derartig abgewertete Oberflächen das Alltägliche am deutlichsten. Er selbst habe die Schönheit des Alltags in einer «schmutzigen Pfütze»⁸² entdeckt. Damit erfüllt das Theaterstück in *Between the Acts* seine Aufgabe mit Bravour. Zumindest, wenn man mit Auerbach darin übereinstimmt, dass die moderne Welt «[i]n den Jahren um und nach dem Ersten Weltkrieg»⁸³ von keinem überdachenden Zusammenhang eingefasst war, sondern allein über den kollektiven Alltag adäquat dargestellt werden konnte. Woolfs Romane dienen ihm hierfür als gelungene Beispiele. Sie gingen vom beliebigen Augenblick aus, der unabhängig von geschichtsträchtigen Taten unterhalb derselben «als tägliches Leben»⁸⁴ verlaufe. Kracauer knüpft an diese Überlegungen Auerbachs mit der These an, dass die Sichtbarmachung des Alltäglichen «den fotografischen Medien vorbehalten»⁸⁵ sei. Sie allein gäben das alltägliche Leben unverstellt wieder. In diesem Sinn, so zeigen die hier vorgelegten Lektüren, verfolgen Woolfs und Ernaux' Alltagspoetiken ein visuelles Programm, dessen Ästhetik im Format des Schnapsschusses aufgeht.

80 Ebd.

81 Ebd.

82 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1985, 14.

83 Auerbach, *Mimesis* (Anm. 16), 512.

84 Ebd., 513.

85 Kracauer, *Theorie des Films* (Anm. 82), 401.

Alltag der Gewalt und Gewalt des Alltäglichen

Gisela Elsners *Die Riesenzwerg* als Reflexion des Verhältnisses von Literatur und Alltäglichkeit

Barbara Bausch

Das Alltägliche wurde vielfach als das nicht zu Fassende beschrieben, als dasjenige, was entgleitet, sobald man sich ihm zu nähern versucht. «[L]e quotidien échappe. C'est sa définition. Nous ne pouvons que le manquer, si nous le recherchons par la connaissance», lautet die vielzitierte Formulierung Maurice Blanchots; Emmanuel Alloa hält fest, man müsse die «Hintergründigkeit» als bestimmendes Charakteristikum des Alltäglichen anerkennen, und Rita Felski formuliert: «Everyday life is synonymous with the habitual, the ordinary, the mundane, yet it is also strangely elusive, that which resists our understanding and escapes our grasp.»¹ Es lässt sich mutmaßen, dass es zu guten Teilen diese Widerständigkeit des Alltäglichen ist, die es zu einer Faszinationsquelle der Literatur und damit zugleich zum Ausgangspunkt eines so engen wie paradoxalen Verhältnisses macht, wie Felski weiter ausführt: «On the one hand, literature is often passionately interested in the ordinary; [...]. On the other hand, it also tries to redeem the everyday by rescuing it from its opacity, defamiliarizing it and making us newly attentive to its mysteries.»²

Mit Gisela Elsner soll im Folgenden eine Autorin ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, die in der Tat leidenschaftlich am gewöhnlichen Alltagsleben interessiert ist. Elsners Schreiben kreist, wie ich anhand ihres Debüts zeigen möchte, in vielerlei Hinsicht um das spannungsvolle Verhältnis von Literatur und Alltäglichkeit – und zwar zu einem für dieses Verhältnis besonders interessanten (literatur-)historischen Zeitpunkt, nämlich den 1960er-Jahren. Dass ihr umstrittenes Prosawerk als kritische Analyse der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft zu lesen ist, steht außer Frage.³ Die 1937 in Nürnberg geborene

1 Maurice Blanchot: La parole quotidienne, in: *L'entretien infini*, Paris 1969, 355–366, 359; Emmanuel Alloa: Die Hintergründigkeit des Alltags. Überlegungen zu einer Phänomenologie der Alltagserfahrung, in: *Phänomenologische Forschungen* 1 (2018), 7–26; Rita Felski: The Invention of Everyday Life, in: Rita Felski, *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York/London 2000, 77–98, hier 78.

2 Ebd., 90.

3 Zu Elsners 30. Todestag im Mai 2022 bezeichnete Louisa Meier die Autorin als eine der «bissigsten Kritikerinnen des deutschen Bürgertums», Dietmar Dath sprach in seiner Hommage von Elsners «zeitgeschichtlichen Tiefenbohrungen im falschen Bewusstsein der Lands-

Autorin bezeichnete sich selbst als «schmutzige Satirikerin»,⁴ in der Forschung ist von ihr als «literarischer Ethnografin» die Rede.⁵ Was Elsner in ihrem Schreiben anstrebt, ist laut eigener Aussage ein «Extrakt des Authentischen», und zwar über die Darstellung der «typische[n] Situation in typischen Umständen»⁶ – ein Programm, das sich also ganz explizit auf die Darstellung von Alltäglichem fokussiert, über das die eigene Gegenwart aufgeschlüsselt werden soll.

Elsners Debüt *Die Riesenzwerge* von 1964, das als «realistische Satire» oder «grotesker Realismus» gelten kann,⁷ rückt dieser Zielsetzung entsprechend den «Alltag einer Kleinfamilie» ins Zentrum der Aufmerksamkeit.⁸ Das mit der Gattungsbezeichnung *Ein Beitrag* versehene Prosabuch besteht aus 10 Episoden, die sich allesamt auch als eigenständige Erzählungen lesen lassen und gemeinsam keine abgeschlossene Narration ergeben.⁹ Die Verknüpfung der einzelnen Prosatexte, die etwa einen Arztbesuch, das Annähen eines Knopfes oder einen Sonntagsausflug in den Wald zum Gegenstand haben, erfolgt maßgeblich durch den Ich-Erzähler, den etwa fünfjährigen Lothar. Der kindliche Erzähler (dessen Gestaltung erkennbar an der Lektüre u. a. Franz Kafkas, Günter Grass' und des

leute». Louisa Meier: Gisela Elsner: Die vergessene kommunistische Literatin der Bundesrepublik, in: Jakobin (13.05.2022), https://jacobin.de/artikel/gisela-elsner-die-vergessene-kommunistische-literatin-der-bundesrepublik-roland-m-schernikau-elfriede-jelinek-heilig-blut-riesen-zwerge/?fbclid=IwAR0nKR0ezTJuX__RVuid1oTobY6PBlAHtHmSphQKNiKCxMMc033hWma_qoU; Dietmar Dath: Unbeugsames Nachleben. Zum 30. Todestag der Schriftstellerin Gisela Elsner, in: unsere zeit. sozialistische wochenzeitung (13.05.2022), <https://www.unsere-zeit.de/unbeugsames-nachleben-168903/> [beide konsultiert am 30.05.2023]. Bei Erscheinen stießen die scharf gesellschaftskritischen Texte nicht immer auf Gegenliebe – das Schreiben Elsners wurde teils gar als «Unliteratur» abgekanzelt. Vgl. zur Rezeption Werner Preuß: Von den Riesenzwerge bis zur Zähmung. Zu Gisela Elsners Prosa und ihren Kritikern, in: Kürbiskern 1 (1985), 119–130, hier 125.

4 Gisela Elsner in einem bislang unveröffentlichten Brief an Ronald Schernikau vom 24. September 1989, zitiert nach Christine Künzel: «Ich bin eine schmutzige Satirikerin.» Zum Werk Gisela Elsners (1937–1992), Sulzbach 2012, 77.

5 Zur «Ethnografin» Elsner vgl. Marlies Gerhard: Gisela Elsner, in: Heinz Puknus (Hrsg.): Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart, München 1980, 88–94, hier 91, sowie Carsten Mindt: Verfremdung des Vertrauten. Zur literarischen Ethnografie der «Bundesdeutschen» im Werk Gisela Elsners, Frankfurt a. M. 2009. Für eine umfassende Einführung in das Werk Elsners vgl. Künzel (Anm. 4), zu *Die Riesenzwerge* 101–128.

6 Gisela Elsner, Ekkehart Rudolph: Gespräch, in: Ekkehart Rudolph (Hrsg.): Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk, München 1971, 45–57, hier 48.

7 Vgl. hierzu ausführlich Künzel (Anm. 4), 69–100.

8 Gisela Elsner: *Die Riesenzwerge*. Ein Beitrag, Berlin 2001, Klappentext.

9 Gleichwohl hält Elsner am Erzählen als dominantem Modus ihrer Prosa fest, auch wenn diese zu experimentellen Verfahren und, vor allem, zum Beschreiben tendiert: «Ohne Geschichte läßt sich meiner Ansicht nach nichts erzählen, nichts erklären und somit nichts nachweisen.» Elsner, Rudolph (Anm. 6), 48.

Nouveau Roman geschult ist) beschränkt sich in seinen Beschreibungen überwiegend auf das sinnlich Wahrnehmbare. Wenn er dieses auch nicht immer gänzlich versteht, so schildert er es stets minutiös und eloquent; die Leser:innen haben es also mit einer Dissonanz zwischen sehender und sprechender Instanz zu tun.¹⁰ Motivisch organisiert sich *Die Riesenzwerg* um ein von Gewalt durchdrungenes kleinfamiliäres Alltagsleben der Ära Adenauer.¹¹ Darüber hinaus aber, so möchte ich vorschlagen, lässt sich der Prosatext auf übergeordneter Ebene als eine Auslotung der Frage lesen, wie Alltäglichkeit sich als omnipräsentes und banales, aber eben auch flüchtiges und unter der Wahrnehmungsschwelle liegendes Phänomen literarisch ‚fassen‘ lässt.

Aufbauend auf den alltagstheoretischen Arbeiten Henri Lefebvres, Agnes Hellers sowie Alfred Schütz' schlägt die Literaturwissenschaftlerin Rita Felski vor, das Alltagsleben ausgehend von drei zentralen Charakteristika zu definieren: «The temporality of the everyday, I suggest, is that of repetition, the spatial ordering of the everyday is anchored in a sense of home, and the characteristic mode of experiencing the everyday is that of habit.»¹² Der Fokus auf Wiederholung, Zuhause und Gewohnheit leitet die folgenden Ausführungen an, wobei der Schwerpunkt der Untersuchung auf der Darstellung und Stilfigur der Repetition liegt, die die Zeitlichkeit des Alltäglichen bestimmt. Die Darstellung des Alltags im Text wandelt sich über das Moment der Wiederholung, wie es in einer Rezension der *Riesenzwerg* heißt, von anfangs «kunstvolle[r] Monotonie» bald zu einem «Buch voller Langeweile».¹³ Diese Langeweile ist – wenn sie sich denn einstellt – eine Langeweile mit Kalkül: Nicht nur motivisch und narrativ, sondern bis in die rhetorischen Figuren hinein wird eine Unentrinnbarkeit aus dem Immergleichen inszeniert.

Im Folgenden nehme ich Elsners Auseinandersetzung mit Alltäglichkeit anhand von drei Ebenen in den Blick. Erstens anhand der motivischen Darstellung des Alltags, in der die Darstellung des Alltäglichen (über die Darstellung des Zuhauses und der dort geltenden Gewohnheiten) als Vehikel von Gesellschaftskritik dient; zweitens anhand der narrativen Inszenierung der Zeitlichkeit des Alltäglichen als Zeit sich modifizierender Repetition; und drittens anhand der

10 Vgl. exemplarisch [N. N.], Vom Fleisch und Blut, in: Der Spiegel 18 (1964), 118; sowie Künzel (Anm. 4), 91 f.

11 Vgl. zum Alltag als zentralem Motiv im Schreiben Elsners insb. Dorothe Cremer: «Ihre Gebärden sind riesig, ihre Äußerungen winzig». Zu Gisela Elsners *Die Riesenzwerg*. Schreibweise und soziale Realität der Adenauerzeit, Herbolzheim 2003 und Evelyne Polt-Heinzl: Alltagsrituale unter dem Mikroskop oder Wie Gisela Elsner aus dem Nähkästchen plaudern lässt, in: Christine Künzel (Hrsg.): Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner, Hamburg 2009, 47–61, die anhand von der Episode *Der Knopf* aus dem Debüt konstatiert, Elsner schreibe über Alltagsrituale eine «Mentalitätsgeschichte der Ära Adenauer» (ebd., 47).

12 Felski (Anm. 1), 81.

13 [N. N.] (Anm. 10), 118.

stilistisch-rhetorischen Strategie des Textes, die auf affektiver Ebene die Erfahrung des Alltäglichen zu evozieren sucht. In einem vierten Gedankenschritt komme ich abschließend auf die übergeordnete Frage zurück, inwiefern *Die Riesenzwerge* als Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Literatur und Alltäglichkeit zu lesen ist. Die Untersuchung konzentriert sich dabei auf die erste Erzählung des Buchs mit dem Titel *Die Mahlzeit*, die entsprechend der episodischen Anlage einerseits für sich, andererseits aufgrund der über Elsners gesamtes Debüt hinweg beibehaltenen textuellen Strategien auch exemplarisch für den Umgang mit Alltag und (zeitlicher Gestaltung von) Alltäglichkeit im Text insgesamt gelesen werden kann.

I. Mahlzeit. Zur Darstellung des Alltags

Der Akt des Essens, der in *Die Riesenzwerge* (wie im Übrigen auch in anderen kontemporären Texten) ein zentrales und strukturbildendes Motiv darstellt,¹⁴ kann als Inbegriff von Alltäglichkeit gelten: Nicht nur müssen *alle* essen, es müssen im Normalfall auch alle *alle Tage* essen.¹⁵ Mit der Präsentation einer kleinfamiliären Tischgemeinschaft und deren Mahlzeit gleich im Eröffnungstext von Elsners Debüt rückt allerdings nicht nur eine realiter alltägliche, sondern auch eine überaus stark mit Bedeutung aufgeladene Praxis in den Blick. Das Essen ist ein gesellschaftliches Totalphänomen, das weder aus der biologischen noch der soziokulturellen Sphäre herauszulösen ist und so gut wie alle Aspekte des menschlichen Daseins umfasst: Körperliche, psychische, wirtschaftliche wie auch politische Komponenten bündeln sich in der Praxis des Essens.¹⁶ Die Mahlzeit

14 Prominent findet sich das Motiv im literarhistorischen Kontext von *Die Riesenzwerge* neben Günter Grass' *Blechtrommel* von 1959 etwa in Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von 1960 oder im Werk Friedrich Dürrenmatts. Vgl. zur Essensmotivik bei Elsner Künzel (Anm. 4), 104–128, sowie Carrie Smith-Prei: *Revolting Families. Toxic Intimacy, Private Politics, and Literary Realism in the German Sixties*, Toronto 2013, 96–127, an deren Ergebnisse die folgenden Ausführungen anschließen.

15 Vgl. zu einer «Geschichte des Essens als Teil einer Geschichte des Alltags»: Gerhard Neumann: *Jede Nahrung ist ein Symbol. Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens*, in: Gerhard Neumann, Alois Wierlacher, Hans Jürgen Teuteberg (Hrsg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, Berlin 1993, 385–444, hier 385.

16 Vgl. exemplarisch Eva Barlösius: *Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*, Weinheim/München 1999, sowie grundlegend Marcel Mauss: *Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1984 [1923], für den der alimentäre Gabentausch die Grundlage der Bildung und des Erhalts von Gesellschaften und die Nahrung den Inbegriff der Gabe schlechthin darstellt.

kann als zentrale Praktik der sozialitätsbildenden «Mit-Teilung»¹⁷ gelten. Für Georg Simmel, der sie als Überwindung des egoistischen menschlichen Bedürfnisses der Nahrungsaufnahme beschrieben hat, trägt sie eine «unermeßliche soziologische Bedeutung»,¹⁸ und auch in jüngeren Studien heißt es, keine andere soziale Institution symbolisiere «in ähnlicher Weise Gemeinschaft, Zugehörigkeit und Anerkennung.»¹⁹

«Mein Vater ist ein guter Esser»,²⁰ lautet der erste Satz von *Die Mahlzeit* und markiert direkt die wesentliche Differenz, die der Text zwischen dem «Oberlehrer» (5) und Stiefvater des Erzählers Lothar auf der einen Seite, Mutter und Sohn auf der anderen Seite zieht. Diese sind eben keine guten Esser; im Gegensatz zum korpulenten Vater werden sie, obwohl sowieso schon dünn, immer dünner. Auch wenn der Sohn «nicht gerne» (6) hinsieht, kann er doch beim Mittagessen die Augen nicht vom Vater abwenden:

Der ist voller Bewegung über der Tischplatte. Keinen Augenblick läßt er die Finger von den Bestecken. Kauend belädt er die Gabel aufs neue, hebt er sie vollbeladen an die Lippen, und während er sie vor den Lippen bereithält, schiebt er mit dem Messer über den Teller verteilte Speisebrocken zu einem Haufen zusammen. [...] Mein Vater schaut schielend auf die Gabelladung. Er reißt den Mund weit auf. [...] Seine Zähne schnappen zusammen über dem Gabelstiel, und langsam zieht er die Zinken zwischen den Zähnen hervor, als müsse er sie abnagen wie von Knochen das Fleisch. (6)

Was für Simmel die «ungeheure sozialisierende Kraft»²¹ der Mahlzeit als soziales Gebilde ausmacht, nämlich die Überwindung und stilistische Überformung der «Widrigkeit, ja Häßlichkeit des physischen Eßvorgangs»,²² kommt hier gerade nicht zur Entfaltung. In Elsners hyperbolischer Darstellung des Essens, das durch die mehrfach wiederholte Bezeichnung als «Haufen» eher Ausscheidungen assoziieren lässt, wird das Alltägliche mit dem Grotesken verknüpft: In der

17 Iris Därmann: Die Tischgesellschaft. Zur Einführung, in: Iris Därmann, Harald Lemke (Hrsg.): Die Tischgesellschaft. Philosophische und kulturwissenschaftliche Annäherungen, Bielefeld 2015, 15–41, 17.

18 Georg Simmel: Soziologie der Mahlzeit, in: ders.: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, hrsg. von Michael Landmann u. Margarete Susman, Stuttgart 1957, 243–250, 244.

19 Barlösius (Anm. 16), 173. «Durch die Teilnahme an einer Mahlzeit, [und] das Teilen der Nahrung», so Barlösius, «wird man Mitglied einer Gemeinschaft», ebd., 172.

20 Gisela Elsner: Die Riesenzwerg. Ein Beitrag, Reinbek bei Hamburg 1964, 5. Zitiert wird im Folgenden nach dieser Ausgabe mit Seitenangaben im Text.

21 Vgl. Simmel (Anm. 18), 244.

22 Ebd., 248.

von Faszination und Ekel geprägten Wahrnehmung des «bestial act of eating»²³ durch den Sohn bildet der geöffnete Mund, für Michail Bachtin als «klaffende[r] und verschlingende[r] leibliche[r] Abgrund» ein groteskes Motiv *par excellence*, das Zentrum der Aufmerksamkeit.²⁴ Mit der detailbesessenen Konkretion eines kindlichen Lupenblicks wird die Hässlichkeit des Essvorgangs sowie dessen potenzielle Gefährlichkeit hervorgehoben. Ganz im Sinne Elias Canettis, der das Essen als Praxis beschreibt, in der bestehende Machtverhältnisse besonders deutlich sichtbar werden, empfindet Lothar die durch den weit aufgerissenen Mund des Vaters offenbarten Zähne, die er immer wieder beschreibt, als «Instrument der Macht» und «Drohung».²⁵ Anstatt als Institution der Gemeinschaftsbildung wird die Familienmahlzeit als Ort und Zeit der (egoistischen) Gier nach Einverleibung einerseits, als Ort des sozialen Zwangs und der Disziplinierung andererseits ausgewiesen. Für Mutter und Sohn, die sehr viel weniger essen als der Vater, wird die Familienmahlzeit zur Qual:

Nach ein paar Gabeln schon fängt sie [die Mutter] an zu würgen, und die Rastpausen ihrer Hände im Schoß werden länger und länger zwischen den kleiner und kleiner werdenden Bissen. Schließlich führt sie die leere Gabel zum Munde, zieht sie heraus, führt sie zum Munde, vielleicht, um den Vater nicht zu verärgern durch regloses Herumsitzen beim Essen.

[...]

Wenn mein Vater den ersten Teller geleert hat, lehnt er sich zurück. Er atmet tief ein und stöhnend aus. Ich sehe, daß die sieben Stäbe der Stuhllehne zu schmal sind für die Breite seines Rückens. Meine Mutter sieht ängstlich in die Schüsseln.

«Wird es wohl reichen?» fragt sie mit zuckenden Lippen, die Hände gefaltet im Schoß. Mein Vater läßt sich einen zweiten, einen nicht minder großen Haufen auf. Bei der zweiten Hälfte des zweiten Haufens verliert er den Mittelscheitel meiner Mutter aus den Augen. Brocken fallen ihm von der Gabel auf den Teller. Wenn das geschieht, stößt er mit den Füßen gegen die Stuhlbeine, kippt er die ganze Gabelladung auf den Teller zurück. «Lothar», ruft er mir zu, die Gabel und das Messer senkrecht in den Fäusten auf der Tischplatte, «nimm den Löffel nicht in die linke Hand!» Und er ruft: «Du kleckerst, Lothar!» Und er ruft: «Wie man ißt, so ist man!» Wenn er das gerufen hat, fährt er fort zu essen. (6 f.)

23 Franziska Meyer: *Women's Writing in the 1950s and 1960s*, in: Chris Weedon (Hrsg.): *Post-War Women's Writing in German: Feminist Critical Approaches*, Providence 1997, 45–60, 51.

24 «Das groteske Gesicht», so konstatiert Bachtin allgemein zum Leib in grotesken Darstellungen, «läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus. Alles andere ist bloß die Umrahmung dieses Mundes». Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. v. Alexander Kaempfe, München 1969, 16.

25 Vgl. zu Erwähnungen der Zähne des Vaters insb. 5–7. Zitate im Fließtext: Elias Canetti: *Masse und Macht*, Werke Bd. 3, München/Wien 1960, 242, der die Zähne auch als die «bewaffneten Hüter» des Mundes bezeichnet (ebd., 244).

Nach der äußerst ausführlichen Beschreibung der Mahlzeit, von der hier nur ein Bruchteil zitiert ist, wird den Leser:innen eröffnet, dass das Geschilderte keine einmalige Situation, sondern vielmehr die alltäglich sich wiederholende Routine der Familie ist. «So verlaufen alle Mittagmahlzeiten im Jahr» (8), verkündet der Erzähler, und markiert die Detailgenauigkeit der Darstellung als Ergebnis einer Tag für Tag gemachten Erfahrung.

Im Motiv des Essens kristallisiert sich in Elsners Text die soziale Realität der Bundesrepublik der 1950er- und 1960er-Jahre: Die literarisch inszenierte Tischgemeinschaft kann als Inbegriff des Alltagslebens eines durch patriarchal-autoritäre Verhältnisse gekennzeichneten (Klein-)Bürgertums gelten. Die ungleiche Verteilung der Nahrung auf die Familienmitglieder,²⁶ die nur für den Sohn, nicht aber den Vater geltenden Verhaltens- und Benimmregeln, die Angst der Mutter, ob «es wohl reichen» wird, wie ihre das Essen simulierenden Bewegungen symbolisieren die restriktive Kultur des geltenden Mahlzeitenideals.²⁷ Die Darstellung Elsners zeichnet die täglich stattfindende Zusammenkunft der Kernfamilie zu Tisch gerade nicht als Hort von Geborgenheit und moralischer Integrität, sondern weist die Institution Familie als Gemeinschaft zersetzende Unterordnung von Frau und Kind unter die Prärogative eines Mannes aus.²⁸ «Alltagsmythen der Adenauerzeit» werden so im Text dekonstruiert, stattdessen werden die bis in die Familie hinein wirksamen gesellschaftlichen Machtverhältnisse betont.²⁹ Die Szene trägt durch die Maßlosigkeit des väterlichen Essens zudem eine weitere spezifisch zeithistorische Signatur, zielt sie doch auf die Wohlstandsgesellschaft in Deutschland, auf Fresswelle, «Wirtschaftswunder» und «Satttheit»: Die Sphäre des Privaten verweist auch hier – ganz nach dem wenige Jahre später in der Bewegung um 1968 propagierten Motto, das Private sei politisch – dezidiert auf diejenige des Gesellschaftlichen und Historischen, insofern

26 Der Vater bekommt neben seinem «großen Haufen» (nachdem er sich als einziger nachgenommen hat) noch die Reste der beiden anderen, denn Lothar isst nur einen Teil seines «Haufen[s], der im Haufen meines Vaters mehrmals Platz hätte», die Mutter lediglich einen Bruchteil ihres «Haufen[s], der in meinem [Lothars] Haufen mehrmals Platz hätte» (5).

27 Vgl. allgemein zum Wandel der gemeinschaftlichen Familienmahlzeit Kirsten Schlegel-Matthies: «Liebe geht durch den Magen»: Mahlzeit und Familienglück im Strom der Zeit. Geht die alte häusliche Tischgemeinschaft zu Ende?, in: Hans Jürgen Teuteberg (Hrsg.): Die Revolution am Esstisch. Neue Studien zur Nahrungskultur im 19./20. Jahrhundert (Studien zur Geschichte des Alltags Bd. 23), Stuttgart 2004, 148–161, insb. 150–152.

28 Alois Wierlacher hat derartige Darstellungen als typisch für die Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts beschrieben. Vgl. Alois Wierlacher: Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass, Stuttgart u. a. 1987, 227.

29 Vgl. hierzu Cremer (Anm. 11), 53–81, Zitat 53; sowie Smith-Prei (Anm. 14), insb. 125 f. Für das Zuhause als zentrale Komponente des Alltagslebens gilt bei Elsner mit Felski: «[H]ome, like any other space, is shaped by conflicts and power struggles.» Felski (Anm. 1), 87.

als politische und ökonomische Verhältnisse in die alltäglichen Praktiken eingeschrieben sind.³⁰

Die nie explizit wertende, auf Wahrnehmungseindrücken basierende Beschreibung der ritualisierten Praxis der Mahlzeit durch das Kleinkind Lothar delegiert die Bewertung der geschilderten Situationen ebenso wie die affektive Reaktion an die Leser:innen. Dabei ist sie klar satirisch angelegt: «Beim Essen, spricht mein Vater beim Essen, <spricht man nicht.>» (5) Die nur vermeintlich rein-sachliche, naive Darstellung führt dabei (wie etwa in der zeitdehnenden Beschreibung des essenden Vaters) zu einer Ent-Automatisierung der Wahrnehmung des gezeigten Alltäglichen, das gerade *durch* Verfremdungsstrategien zur Kenntlichkeit entstellt ist.³¹ Während das Alltägliche als Modus der Welterfahrung, so Emmanuel Alloa, die «Verselbstständigung» ist, die aufgrund der Habitualisierung von Praktiken keine Aufmerksamkeit (mehr) erfordert, ja sogar «jede distanzierte Bewusstmachung verbietet»,³² wird der geschilderte Alltag in der satirisch-grotesken Überspitzung Elsners zum Un-Gewöhnlichen und zum Skandalon.³³ Das anhand des Motivs der Mahlzeit Dargestellte ist der Alltag – die Darstellung aber ist ein vehementer Angriff aufs Alltägliche, in dem es dieses ins Bewusstsein hebt.

II. Alltag der Gewalt. Zur Zeitlichkeit des Alltäglichen

Wie in der oben zitierten Schilderung verlaufen also «alle Mittagmahlzeiten im Jahr, ausgenommen die der Sonn- und Feiertage» (8), die sich nicht täglich, sondern wöchentlich bzw. nach kalendarischem Rhythmus wiederholen und in ihrem Ablauf ebenfalls kurz umrissen werden. Der iterativ erzählte Alltag ist ein vergangener, gegenwärtiger und mutmaßlich zukünftiger zugleich; das für die Darstellung der Erfahrung des Alltäglichen gewählte Tempus ist das Präsens, das hier als Zeitform nicht nur Gegenwärtigkeit suggeriert, sondern auch die zyklische Wiederkehr des sich beständig aktualisierenden Immergleichen betont.

³⁰ Vgl. in Bezug auf Elsner Hans-Magnus Enzensberger: Einführung, in: Hans-Magnus Enzensberger (Hrsg.): Vorzeichen. Fünf neue deutsche Autoren, Frankfurt a. M. 1962, 21 f., sowie Meyer (Anm. 23), 50–54. Zur Auflösung der Grenze zwischen «Privatem» und «Öffentlichem» vgl. exemplarisch Heinz Bude: 1968 und die Soziologie, in: Soziale Welt 54/2 (1994), 242–253.

³¹ Vgl. grundlegend Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1971, 3–35, hier 11–15. Zu verfremdenden Textstrategien bei Elsner vgl. Carsten Mindt: Bandwürmer vs. Tausendfüßler. Gisela Elsners Riesenzwerg und der Nouveau Roman, in: Künzel, Die letzte Kommunistin (Anm. 11), 93–103, Zitat 101; zu Groteske und Satire als Verfahren bei Elsner vgl. zudem Mindt, Verfremdung (Anm. 5), 150–176.

³² Alloa (Anm. 1), 8. Vgl. hierzu auch Felski (Anm. 1), insb. 89 f. und 95.

³³ Vgl. Alloa (Anm. 1), 23.

Doch eine weitere, eine besondere Ausnahme vom werktäglichen Alltag gibt es. Einen Tag, der als «Feiertag» (8) eingeführt und dessen Ablauf im weiteren Verlauf des Textes detailliert (und ebenfalls im Präsens) beschrieben wird. An diesem Tag, der sich als Todestag des leiblichen Vaters Lothars herausstellt, bekommt der Stiefvater ausnahmsweise keinen Bissen herunter und beim Besuch des Grabes auf dem Friedhof legen auch andere Besucher:innen ein seltsames Verhalten an den Tag: Diese «Gestalten», die sich «in der Nähe des Grabes herumdrücken» und aussehen, als «seien sie gegen ihren Willen hierher geraten» (10), stecken Lothar Bonbons und Geld in die Taschen. Der Tag endet jährlich mit einem Streit der Mutter und des Stiefvaters darüber, ob Lothar, der zum Zeitpunkt des Todes seines leiblichen Vaters etwa 2 Jahre alt gewesen sein muss, «es noch weiß» (12). Durch eine Leerzeile und einen Tempuswechsel ins Präteritum deutlich abgesetzt folgt eine Erzählung eines einmaligen Ereignisses, die zunächst als Analepse anmutet, aufgrund des Inhalts und der Rahmung allerdings als Imagination Lothars zu lesen ist, der offensichtlich versucht, die Leerstelle des Todes seines Vaters, an den er sich nicht erinnern kann, aufzufüllen (vgl. 12–19).³⁴ Das *Nicht-Alltägliche* der Szene wird durch eine Opposition zu allen Merkmalen betont, die laut Felski das Alltägliche bestimmen. Zunächst durch den Wechsel von Wiederholung zu Einmaligkeit und durch das veränderte Setting, nämlich den Wechsel von der Wohnung der Familie in ein Restaurant als öffentlichem Ort. Der Ortswechsel wird zudem aufgrund einer gescheiterten Routine notwendig: Die Mutter hat das Essen verbrennen lassen, mithin also in der im Text motivisch für den Alltag stehenden Tätigkeit versagt. Der bereits zuvor ins Groteske spielende Topos des Essens kippt in der Szene im Restaurant in ein kannibalisches Horrorszenario als ultimative «Kehrseite kultivierten Essens», das den «Durchbruch der Barbarei» präsentiert.³⁵ Der Oberlehrer und neue Vater hat, so lautet Lothars Erklärung, seine Mutter in einem Versuch der Wiedergutmachung geheiratet – und zwar nachdem er maßgeblich dafür ver-

34 Der intradiegetisch reale Grund für den Tod des Vaters bleibt so auch für die Leser:innen eine Leerstelle, die Imagination des Kindes überschreibt die Realität des Verlusts des Vaters im Text komplett. Die Szene bietet in ihrer Anspielung auf Freuds traumatische Urszene eine psychoanalytische Lesart an. Der Verlust des Vaters muss erfunden werden, und er wird es in einem Setting, das als Inszenierung des Rückzugs in die orale bzw. «kannibalische» Phase gelten kann: Durch das Vergraben unter einer Bettdecke und Lutschen von Bonbons, in der sich das Kind der Realität im Akt des Einverleibens vergewissert. Vgl. in Bezug auf die Szene ausführlicher Künzel (Anm. 4), 110–116, sowie allgemein zum Verhältnis von Psychoanalyse und dem Thema Essen Claus-Dieter Rath, Zur Psychoanalyse der Eßkultur, in: Neumann, Wierlacher, Teuteberg (Anm. 15), 151–176, insb. 158–160.

35 Künzel (Anm. 4), 111. Eine Imagination, die, wie mit Künzel zu betonen ist, für den kindlichen Erzähler eine plausible Fortsetzung der Machtdemonstration des Vaters im alltäglichen Essverhalten darstellt. Vgl. ebd.

antwortlich war, dass Lothars leiblicher Vater am besagten Feiertag in einem Lokal voller hungriger Gäste in Stücke gerissen und verzehrt wurde (vgl. 19–21).

Günter Blöcker schrieb bereits kurz nach Erscheinen von *Die Riesenzwerge*, Elsner genüge es, «den Bürger [...] bei der täglichen Mahlzeit zu zeigen, um seine durch die Epoche beglaubigte Bestialität» zu dokumentieren.³⁶ Die vom Stiefvater Tag für Tag wiederholte Formel «Wie man ißt, so ist man!» (7) ist als Wink mit dem Zaunpfahl zu verstehen: Die Essmoral erweist sich nicht nur mit Blick auf die Figur des «Oberlehrers», sondern auch auf die referenzierte Gesellschaft der 1950er- und 1960er-Jahre als Urmodell von Moral.³⁷ Die hervorbrechende Bestialität des Kannibalismus kann im literarhistorischen Kontext von Elsners Debüt als Chiffre für den Holocaust gelesen werden, war doch der Kannibale gerade im deutschsprachigen Theater der Nachkriegszeit ein Motiv, das zur «Charakterisierung des Tätervolks» diene.³⁸ In der Forschung wurden die wesentlichen Anspielungen auf Nationalsozialismus und Verdrängungsmechanismen der Nachkriegszeit in Elsners Werk bereits herausgearbeitet; zentrales Schlagwort ist hierbei die erwähnte «Wiedergutmachung», die vom Stiefvater Lothars explizit bei der Werbung um die Mutter als Argument in Anschlag gebracht wird und darüber hinaus im Verhalten der am (vermeintlichen) kannibalischen Exzess Beteiligten in der Schenkung von Geld und Bonbons am Todestag von Lothars leiblichem Vater ins Bild gesetzt ist.³⁹ Der Akt des Essens ist also in *Die Riesenzwerge* aufs Engste nicht nur mit Macht, sondern zudem mit der Ausübung von Gewalt verbunden, mit dem «Wunsch nach Einverleibung, mit Eroberung und Vernichtung».⁴⁰ Durch zahlreiche Anspielungen ist er auch über die weiteren Episoden des Prosabuchs hinweg an die faschistische Vergangenheit und die restaurative Tendenz der Ära Adenauer geknüpft, die, wie hier ausge-

36 Günter Blöcker: Ausgeliefert an eine Übermacht. Nach dem Höllensturz, in: FAZ, 4. April 1964.

37 Gerhard J. Baudy verallgemeinert diesen Befund. Er nimmt an, dass Gesellschaft als soziales Gebilde aus der gerechten Verteilung der Nahrung überhaupt erst entstand und die Mahlzeit also die Gesellschaft im Kleinen repräsentiert: Vgl. Gerhard J. Baudy: Hierarchie oder: Die Verteilung des Fleisches. Eine ethnologische Studie über die Tischordnung als Wurzel sozialer Organisation, mit besonderer Berücksichtigung der altgriechischen Gesellschaft, in: Burkhard Gladigow (Hrsg.): Neue Ansätze in der Religionswissenschaft, München 1983, 131–174.

38 Daniel Fulda: Einleitung, in: Daniel Fulda, Walter Pape (Hrsg.): Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur, Freiburg i. B. 2001, 7–50, 23; vgl. in Bezug auf Elsner auch Künzel (Anm. 4), 121.

39 Vgl. hierzu Cremer (Anm. 11), 76–81, insb. 78; sowie Künzel (Anm. 4), 120–128.

40 Künzel (Anm. 4), 106.

stellt wird, Verdrängung nicht zuletzt durch Konsum, durch Einverleibung treibt.⁴¹

Die Erzählung *Die Mahlzeit* etabliert dabei narrativ eine Spannung von Einmaligkeit und Wiederholung. Zum Schluss des Textes wird noch einmal summarisch der Morgen nach dem Todestag des leiblichen Vaters beschrieben – wieder im Präsens, stellvertretend für alle Tage nach dem Todestag: «Am nächsten Morgen, einmal im Jahr, immer wenn mein Vater im Unterricht ist, besucht uns meine Großmutter.» (19) Der (einmalige) Ausbruch kannibalischer Gewalt soll durch die Heirat ‹wieder gut› gemacht (vgl. 20), die kollektive Schuld an einem Gedenktag im Jahr abgearbeitet werden. Dafür vorgesehen ist in der erzählten Welt ein vom Alltag, auf den das Gedenken und Anerkennen der Schuld durch die Täter aus der Perspektive Lothars keinerlei Einfluss hat, dezidiert ausgeklammertes Ritual. Die starren und oftmals pathologisch wirkenden Rituale (von denen in *Die Riesenzwerge* noch viele weitere beschrieben werden) erscheinen als Bewältigungsstrategien von unterschwellig mit der Zeit des Nationalsozialismus verknüpften «Schuldverstrickungen».⁴² Bewältigungsversuche allerdings, die von Elsner nicht nur als wirkungslos markiert sind, sondern die im Gegenteil das zu Bewältigende fortführen – ist doch die Gewalt, die Lothar in der Kannibalismus-Szene imaginiert, zumindest in abgeschwächter Form dem Alltag, den er täglich erlebt, latent eingeschrieben.

Diese Spannung von Einmaligkeit und Wiederholung, aus Wiederkehr und Veränderung, welche laut Felski die Zeitlichkeit des Alltagslebens letztlich präzisiert fasst, als eine reine Betonung der Repetition,⁴³ wird bereits von Henri Lefebvre thematisiert. Lefebvre, der Repetition und Zyklizität als zentrale Modi des Alltagslebens beschreibt, fasst diese nicht als reine Wiederkehr des Identischen. «The days follow one after another and resemble one another, and yet—here lies the contradiction at the heart of everydayness—everything changes»:⁴⁴ Wiederholung ist immer bereits Modifikation in der Repetition.⁴⁵ Das Alltägliche kann,

41 Vgl. zu diesem Befund auch Meyer (wie Anm. 23), insb. 50; Cremer (Anm. 11), 53–77; sowie Smith-Prei (Anm. 14), 117–125.

42 Vgl., allerdings in Bezug auf eine andere Episode des Bandes, Polt-Heinzl (Anm. 11), Zitat 60, sowie Smith-Prei (Anm. 14), 121. Zur theoretischen Formulierung dieser Diagnose vgl. Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M. 1969.

43 Vgl. Felski (Anm. 1), 92.

44 Vgl. Henri Lefebvre: *The Everyday and Everydayness*, übers. von Christine Levich, in: *Yale French Studies* 73 (1987) [Everyday Life], 7–11, Zitat 10. Vgl. auch Henri Lefebvre: *Kritik des Alltagslebens. Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit*, Frankfurt a. M. 1987, etwa 302 und 389.

45 Vgl. Brigitte Bargetz: *Ambivalenzen des Alltags. Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*, Bielefeld 2016, 106. Zu einer ausführlichen Kommentierung von Lefebvres Alltags-theorie vgl. ebd., 97–131.

so betont Felski in teilweisem Anschluss an Lefebvre, dem Gang der Geschichte nicht entgegengesetzt werden, sondern ist vielmehr gerade derjenige Bereich, in dem Geschichte aktualisiert und realisiert wird.⁴⁶ Ganz in diesem Sinne lässt sich die Sphäre des Privat-Alltäglichen in Elsners Prosa nicht von der Sphäre des Historischen und Politischen, die Gegenwart nicht von der Vergangenheit trennen. Die Aktualisierung von Vergangenen in Ritualen des Alltags ist durch die somatischen Reaktionen des maßlosen bzw. gestörten Essens ins Bild gesetzt, wobei in der grotesken Darstellung in der zeitgenössischen Realität ausgeblendete Aspekte der Gesellschaftsordnung wieder in den Bereich der Repräsentation geholt werden.⁴⁷ Die in der Kannibalismus-Szene sich Bahn brechende, auf die Vergangenheit des Nationalsozialismus verweisende Gewalt setzt sich in veränderter Form in der täglichen Gewalt am Esstisch durch Vater und Mutter fort, denn letztlich normalisiert auch die Mutter durch die Heirat des Mörders und Fressers des Vaters dessen barbarische Einverleibung.⁴⁸

Sowohl der zeitliche Modus der Repetition als auch der Erfahrungsmodus des Alltäglichen stehen bei Elsner also unter äußerst negativen Vorzeichen. Die Zeit der Alltäglichkeit konstituiert sich durch die Überlappung verschiedener Zeiten: Die banalsten Alltagshandlungen (und somit auch das nur scheinbar <private> Zuhause) sind auf brutale Weise überdeterminiert; der Alltag, in dem das Untote der Geschichte in modifizierter Form fortwirkt, ist als gewaltvoller Wiederholungszwang inszeniert.⁴⁹ Aus diesem Grund erscheint das Alltägliche als das, was der Aufmerksamkeit entgleitet, als halb- oder unbewusste Weise des In-der-Welt-Seins in *Die Riesenzwerge* ganz grundsätzlich als Problem. Dem Ich-Erzähler Lothar, der über keine angemessenen Kriterien der Beurteilung verfügt, erscheint der erfahrene Alltag als Normalität, für die Leser:innen aber soll er auf neue Weise sichtbar werden. Die Leser:innen sollen erkennen, dass sich in der wertfreien und zugleich verfremdenden Darstellung eine gesellschaftlich problematische Lage offenbart, die den Namen <Alltäglichkeit> eigentlich nicht tragen dürfte: «Nicht der Ausnahmezustand ist die Katastrophe», so Gerhard Armanowski, «sondern die Normalität selbst».⁵⁰ Die Faschismuskritik der *Riesenzwerge* wurde in der Rezeption lange Zeit wenig beachtet. In der «Hoch-

46 Vgl. Felski (Anm. 1), 85.

47 Vgl. allgemein zur Funktion des Grotesken in Bezug auf symbolische kulturelle Ordnungsstrukturen Peter Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/Weimar/Wien 2001, insb. 166–191.

48 Vgl. Smith-Prei (Anm. 14), 121 und 125.

49 Auch hierin greift Elsner (wie in vielen ihrer Texte) ostentativ psychoanalytische Topoi auf. Ich schließe mich allerdings Künzel an, die betont, es sei aufgrund der ironischen Brechungen in den Texten problematisch, Elsner (wie gelegentlich geschehen) tatsächlich mit Freud zu lesen. Vgl. Künzel (Anm. 4), 124.

50 Gerhard Armanowski: *Fränkische Literaturlese: Essays über Poeten zwischen Main und Donau*, Würzburg 1998, 42.

konjunktur im Wirtschaftswunderland» kam offenbar, wie Werner Preuß kommentiert, Elsners Diagnose, die «praktizierte Vergangenheitsbewältigung [sei] lediglich Restauration», im Jahr 1964 zu früh.⁵¹ Die wohl am wenigsten zu ertragende Diagnose Elsners war, wie mir scheint, dass die Schuld der deutschen Gesellschaft weder (nur) in der Vergangenheit noch im Ausnahmezustand, sondern gerade im Alltäglichen zu suchen ist.

III. Gewalt des Alltäglichen. Zur Evokation von Alltäglichkeit

Der dargestellte Alltag der Perpetuierung von Gewalt wie auch die Gewalt, die das Alltägliche ausübt, setzen sich in Elsners Prosa bis in die Mikrostruktur hinein fort – mehr noch, sie werden über einen repetitiven und geradezu «aggressiven» Stil als ästhetische Verfahren des Textes produktiv gemacht.⁵² Oft wurden der Autorin die stereotypen Wiederholungen, die sich auch in ihren anderen Texten finden, angekreidet: die Wörter «wie aus der Serienanfertigung», die «konventionellen Formeln der Alltagssprache».⁵³ Doch die Redundanzen und Erwartbarkeiten, die ein solcher auf die habitualisierte Sprachverwendung setzender Stil mit sich bringt, sind mitnichten als Unaufmerksamkeit der Autorin, sondern als kalkulierte rhetorische Strategie zu verstehen. Stilistisch wie syntaktisch wird in *Die Mahlzeit* eine Unentrinnbarkeit aus dem Immergleichen inszeniert, und zwar maßgeblich dadurch, dass einzelne Wörter, Satzteile und Sätze (über den gesamten Prosatext der *Riesenzwerge* hinweg aber auch ganze Passagen, Figuren und Szenen) teilweise in Spiegelungen oder Verzerrungen wiederholt oder variiert werden.⁵⁴ In anderen Worten: Durch eine Rhetorik der modifizierten Repetition wird das zentrale Merkmal der Zeitlichkeit des Alltäglichen textuell nachgebildet.

Zur Veranschaulichung kann nochmals der Beginn der Erzählung dienen, mit dem, wie gesagt, auch das Prosabuch als Ganzes beginnt.

Mein Vater ist ein guter Esser. Er lässt sich nicht nötigen. Er setzt sich an den Tisch. Er zwingt sich den Serviettenzipfel hinter den Kragen. Er stützt die Handflächen auf den Tisch, rechts und links neben den Teller, rechts und links neben Messer und Gabel. Er hebt das Gesäß ein wenig vom Sitz. Er beugt sich über den Tisch, daß seine Serviette

51 Preuß (Anm. 3), 122. Vgl. auch Künzel (Anm. 4), 120.

52 Vgl. (in Bezug auf Kleist und Kafka) Karl Heinz Bohrer: Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren, in: Rolf Grimminger (Hrsg.): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität, München 2000, 25–42, der ausgeprägtem künstlerischen Stilbewusstsein eine Affinität zum Aggressiven zuspricht.

53 Armin Ayren: Madame Bovary im Wohnblock, in: FAZ, 6. März 1982, 26.

54 Vgl. Mindt, Bandwürmer (Anm. 31), insb. 97.

herabhängt auf den leeren Teller, und übersieht so den Inhalt der Schüsseln. Dann senkt er das Gefäß auf den Sitz. Dann greift er zu. Er läßt sich auf mit der Vorlegegabel, mit dem Vorlegelöffel, Gabel für Gabel, Löffel für Löffel, bis er einen großen Haufen auf dem Teller hat. Und während mir meine Mutter aufzut, einen Haufen, der im Haufen meines Vaters mehrmals Platz hätte, drückt mein Vater mit der Gabel das Gemüse, die Kartoffeln breit, schneidet mein Vater mit dem Messer das Fleisch zu großen Happen klein und gießt mit dem Soßenlöffel Soße über das Ganze. Und während meine Mutter meinen kleineren Haufen breitdrückt, mein Fleisch klein schneidet zu kleinen Happen und das Ganze mit Soße begießt, fängt mein Vater an zu essen. Sein Bauch berührt die Tischkante. Er führt vollbeladene Gabeln zum Munde und kaut mit großer Sorgfalt klein, den Blick auf den Mittelscheitel meiner Mutter gerichtet, die sich nun selber aufzut, einen Haufen, der in meinem Haufen mehrmals Platz hätte. (5)

Die Zähigkeit des Fortgangs der Rede, die sich durch die Wortwiederholungen, die repetitiven Satzstrukturen, die minimalen Verschiebungen und die obsessiv detaillierten Beschreibungen ergibt, setzt textuell die Erfahrung des Alltäglichen als Erfahrung des Überdrusses an der Wiederholung in Szene und versucht diese als Lektüreerfahrung hervorzurufen. Elsners Stil sabotiert, insbesondere durch die Akkumulation von Details und die Monotonie (zuweilen auch Sperrigkeit)⁵⁵ der Syntax, nicht nur einen zügigen Fortgang der Handlung, sondern auch eine zügig voranschreitende Lektüre.⁵⁶ Der sich einstellende Effekt ist, dass es zuweilen schwerfällt, sich auf diejenige Textstelle, an der sich die Lesende befindet, zu konzentrieren: Der Geist schweift ab – ein Phänomen, das allen wohlbekannt ist als Erfahrungsmodus des Alltäglichen.⁵⁷

Carrie Smith-Prei hat darauf hingewiesen, dass sich die in Elsners Prosa durch die modifizierenden Repetitionen und daraus erwachsenden steten semantischen Verschiebungen hervorgerufene ästhetische Erfahrung mit Sianne Ngai als «stuplimity» beschreiben lässt; ein Begriff, mit dem Ngai in ihrer Studie *Ugly Feelings* «a strange amalgamation of shock and boredom» bezeichnet.⁵⁸ *Stuplimity*, gefasst als Gegenbegriff zum Erhabenen (*sublime*), präge bestimmte Kunsterfahrungen im 20. Jahrhundert und werde etwa durch die Massierung banaler Sachverhalte und Details oder Wiederholungen evoziert, durch die der Eindruck von Fortschritt im Text vermieden wird. Die Leser:innen würden so affektiv ermüdet und betäubt,⁵⁹ erzeugt werde eine nicht-kathartische Erfahrung,

55 Elsner reizt die Möglichkeiten der deutschen Grammatik (etwa durch Spreizstellung) teils bis an die Grenze der Lesbarkeit aus, ein Stilmerkmal, das im Debüt bereits angelegt ist und sich im Lauf der Jahre zunehmend verstärkt. In *Die Mahlzeit* heißt es etwa: «Ich muß zum Unterricht», sagt er, «Luise. Mach der Mutter keinen Kummer», sagt er, «Lothar.» (8). Vgl. zum Stil Elsners Künzel (Anm. 4), 70–80.

56 Vgl. ebd., 72 f.

57 Vgl. Felski (Anm. 1), 89.

58 Sianne Ngai: *Ugly Feelings*, Cambridge 2005, 2.

59 Vgl. ebd., 263.

die keine befreiende Reinigung und Spannungslösung ermögliche.⁶⁰ Der Effekt allerdings könne durchaus ein aktivierender sein. Die negative Erfahrung von *stuplimity* produziere – so Ngai ausgehend von Gertrude Steins *The Making of Americans* – einen sekundären affektiven Zustand, der seltsam neutral und offen sei und dadurch einen gewissen Widerstand («a kind of resistance») des Subjekts einem System gegenüber möglich mache.⁶¹ *Stuplimity* wird so für Ngai zum Hilfsmittel einer Ästhetik negativer Gefühle, die über Affektmodellierung Ästhetisches und Politisches vermitteln will. Eine solche Ästhetik kann als Aufforderung an die Leser:innen verstanden werden, insofern als sie auf die Bewusstwerdung und kritische Anerkennung der eigenen affektiven Haltung einem System gegenüber insistiert,⁶² sei es das System Text, sei es das System Gesellschaft.

In Elsners *Die Riesenzwerge* verweist der *stuplimity* erzeugende Stil auf den «für die Deutschen typischen psychischen Druck», den die Autorin in einem Interview im Jahr 1965 als Merkmal der Zeit ausmacht. Ein Druck, dem «jeder ausgesetzt» sei und der den Alltag als «brutale Gewalt» präge. In ihrem Schreiben gehe es ihr nicht allein um die «pure[] Kritik der deutschen Nachkriegsgesellschaft», sondern darum, «eine Mentalität evident werden zu lassen», die nicht nur «bei uns nach 1933 Triumphe gefeiert» habe, sondern auch «über die ganze Welt verbreitet» und «noch längst nicht ausgerottet» sei.⁶³ Diese Mentalität, die im Vorangehenden als modifizierte Repetition von gesellschaftlichen Machtverhältnissen und Gewalt im privaten Alltäglichen beschrieben wurde, versucht Elsner, das gilt es zu betonen, eben nicht nur motivisch aufzurufen, sondern über verschiedene formale Verfahren «evident» zu machen. Die den Alltag prägende Gewalt und die Gewalt des Alltäglichen als Thema und Motiv, die (etwa über die Darstellung der Mahlzeit oder des kannibalistischen Schreckensszenarios) darauf zielen, anhand grotesker Bilder negative Gefühle wie Ekel oder Empörung zu erzeugen, werden flankiert durch einen gewaltsamen Stil, der die Leser:innen zu affizieren und zu verwunden sucht.⁶⁴ Die Modellierung einer zähen, teils quälenden Lektüre wiederum erscheint als Versuch, über die Ermüdung der Aufmerksamkeit die Erfahrung des repetitiven Alltäglichen und seiner Gewalt als (nach Lawrence Grossberg) «das, woran wir nicht denken, während

60 Vgl. ebd., 6.

61 Ebd., 284.

62 Vgl. Smith-Prei (Anm. 14), 127.

63 Alle Zitate: [Gisela Elsner im Interview mit Alfred Starkmann], in: Alfred Starkmann: Keine Zeit für Sympathie. Neue Definition des Riesenzwergs – Ein Gespräch mit Gisela Elsner, Die Welt, 9. September 1965.

64 Vgl. Bohrer (Anm. 52), 26f. Gerade in ihren frühen Texten setze Elsners Stil, wie Künzel schreibt, das «aggressive Potential der satirischen Schreibweise [...] auf der grammatischen Ebene der Satzkonstruktionen fort» und erzeuge so auch «Aggression beim Lesen»: Künzel (Anm. 4), 73.

wir es leben», und als das, dessen «Zeitlichkeit unbemerkt bleibt»,⁶⁵ nicht nur darzustellen, sondern textuell zu evozieren. Durch die Erzeugung von *stuplimity* als ästhetischer Erfahrung soll, aufbauend auf der affektiven Ebene einer Ästhetik negativer Gefühle, in der Lektüre Alltäglichkeit als Problem der Reflexion zugänglich gemacht werden.

IV. Aufs Alltägliche zeigen. Zum Verhältnis von Literatur und Alltäglichem

Befragt man, abschließend nochmals einen Schritt zurücktretend, Elsners Debüt dahingehend, was es über die Darstellbarkeit von Alltäglichkeit und deren Zeitlichkeit aussagt, scheint mir der Text zunächst vor allem die Antwort zu geben, dass «das Alltägliche» im literarischen Text nicht *als solches*, nicht *an sich* dargestellt werden kann. Zum einen, weil das Alltägliche immer bereits vom Politischen, Gesellschaftlichen, Historischen durchdrungen ist. In der literarischen Darstellung des Alltags wird das Alltägliche, selbst wenn es nicht, wie es bei Elsner der Fall ist, von der Autorin mit einem Darstellungsauftrag beladen wäre, vielleicht zwangsläufig als Metapher, als Verweis auf ein Anderes gelesen. Zum anderen, weil die Darstellung des Alltäglichen an sich ein Problem ist. Das Alltägliche und seine Zeitlichkeit kann im Text benannt werden – und dies tut Elsner auch, wenn sie etwa die Mahlzeit zum Leitmotiv macht oder die rekursiven, zyklischen Strukturen des Lebens der Protagonist:innen betont. Doch das Alltägliche als das, was sich entzieht, weil es unter der Aufmerksamkeitsschwelle liegt, in eine literarische Form zu bringen, heißt immer auch, es ins Bewusstsein zu heben und so seinen Erfahrungsmodus zu transformieren: Wo es «zum Gegenstand wird, sei es in einer Taktik der Normabweichung oder in einer re-auratisierenden Verklärung», so Emmanuel Alloa, «geht das Alltägliche als Alltägliches unweigerlich verloren.»⁶⁶

Naheliegend wäre zu versuchen, das Alltägliche (und in seiner repetitiven Anlage weitgehend Ereignislose) in einer literarischen Annäherung weder über «Normabweichung» noch über «Verklärung», sondern über eine möglichst unauffällige Form der Darstellung zu fassen. Das literarische Analogon zur Erfahrung des Alltäglichen, so ließe sich postulieren, wäre der verfahrenstechnische Realismus, verstanden als eine Schreibweise, die die Wahrnehmbarkeit der eigenen Verfahren zugunsten einer scheinbaren Durchsicht auf das Erzählte tilgt.⁶⁷

⁶⁵ Lawrence Grossberg: Alltag, übers. von Ilia Papatheodorou, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart/Weimar 2003, 102–109, 103.

⁶⁶ Alloa (Anm. 1), 15.

⁶⁷ Vgl. zu diesem Verständnis von Realismus Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren, Berlin 2015, 11–30.

Doch anstatt eine (durch literarische Konventionen und habitualisierte Lesepraktiken ermöglichte) hürdenlose, ‹automatisierte› Lektüre und Illusionsbildung zu ermöglichen, die sich dem Modus der Erfahrung des Alltäglichen anschmiegt, entscheidet sich Gisela Elsner in *Die Riesenzwerge* für eine Schreibweise, die nicht allein durch Verfahren der Verfremdung in hohem Maße auf sich aufmerksam macht, sondern auch durch einen gewaltsamen Stil den Akt der Lektüre und die eigenen Reaktionen auf den Text beständig präsent hält.⁶⁸ Mit der Entscheidung für eine stark markierte Erzählstimme sowie eine satirische und groteske Darstellung exponiert Elsner, dass in der literarischen Repräsentation das Alltägliche, Gewöhnliche, Banale (wie freilich alles Dargestellte) immer ge- und überformt ist. So nähert sie sich einem Phänomen, das sich notorisch entzieht, nicht, indem sie es zu repräsentieren versucht, sondern indem sie *auf es zeigt* als ein weder durch Reflexion noch Repräsentation einzuholendes Reales, dessen insistierende Eigenschaft es gerade ist, als Unverfügbares dem Zugriff zu entgleiten.⁶⁹

Gleichwohl verliert sich das Alltägliche in Elsners *Riesenzwergen* keineswegs in einer literarischen Reflexion des Undarstellbaren; vielmehr hebt Elsner dieses als Gegenstand und Problem ins Bewusstsein. Erstens durch die kritisch-überspitzte Darstellung eines (historisch zeitspezifischen) Alltags, der nicht als alltäglich gelten dürfte. Zweitens durch den Ausweis der Zeitlichkeit des Alltäglichen, die sich als modifizierte Repetition, als Überlagerung von Zeitschichten erweist. Und nicht zuletzt drittens durch die Evokation einer Lektüreerfahrung, die der Erfahrung des dargestellten Alltags und dem ‹Zustand›, in dem ‹sich die Gesellschaft [...] befindet›,⁷⁰ zumindest ähneln und dessen Reflexion anregen soll. Elsners spezifisch literarischer und ästhetischer Einsatz liegt in dieser Bündelung der Verfahren, die, mit Šklovskij gesprochen, versuchen, nicht nur ein bloßes automatisiertes Wiedererkennen, sondern ein tatsächliches *Sehen* zu ermöglichen.⁷¹ Hierfür nutzt sie das Potenzial der Literatur, starke affektive Wir-

68 Zu weiteren zeitgenössischen literarischen Positionen, die zum Zweck eines neuen ‹Realismus› mit Verfremdungs- und Störstrategien arbeiten, vgl. Barbara Bausch: Spielformen der Störung. Ror Wolfs radikaler Realismus im Kontext experimenteller Prosa der 1950er–1980er Jahre, Bielefeld 2024.

69 Das Alltägliche, so Grossberg, ‹bleibt immer außerhalb dessen, was wissenschaftlich [...] erfassbar ist. Es ist dem abstrakten Denken entgegengesetzt›. Grossberg (Anm. 65), 103. Zum Realen als ästhetisches und epistemologisches Problem vgl. Albrecht Koschorke: Das Mysterium des Realen in der Moderne, in: Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke (Hrsg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt a. M. 2015, 13–38, und Albrecht Koschorke: Unvermeidlich und nicht zu fassen. Das Reale als ästhetisch-epistemologisches Problem der Moderne, in: Jutta Müller-Tamm (Hrsg.): Labor der Phantasie, Berlin 2015, Heft #1.

70 Elsner, Rudolph (Anm. 6), 49.

71 Vgl. Šklovskij (Anm. 31), 15.

kungen erzielen zu können, und so auch solches erfahrbar zu machen, das sich, wie die Alltäglichkeit, der theoretisierenden Beschreibung entzieht.

Literatur ist mit Blick auf Elsners *Riesenzwerge* insofern auch als konkretes Werkzeug im Kontext gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse zu verstehen.⁷² Über Darstellung wie Affektmodellierung versucht Elsner eine Bewusstseinsveränderung bei den Leser:innen hervorzurufen, und zwar, indem sie Alltag und Alltägliches, mit Henri Lefebvre gesprochen, als «Leitfaden» verwendet, der es ermöglicht, «die Gesellschaft» zu erkennen.⁷³ Denn nach Lefebvre ist das Alltägliche zwar einerseits von (herrschaftsstabilisierender) «organized passivity» geprägt,⁷⁴ andererseits trägt es ein widerständiges Potenzial, eine utopische Kraft in sich – allein schon deshalb, weil es, wie Lawrence Grossberg kommentiert, «durch seine Existenz als eine historische Artikulation selbst zugleich die Möglichkeit anderer [...] Strukturen des alltäglichen Lebens verspricht».⁷⁵ Lefebvres Überlegungen lassen sich entsprechend mit Brigitte Bargetz als «Theorie der Ambivalenz zwischen Entmächtigung und Ermächtigung» lesen:⁷⁶ Seine Theorie des Alltags, die als Kritik an Kapitalismus und Faschismus entsteht und 1968 im Vorfeld der Studierendenproteste in *La vie quotidienne dans le monde moderne* veröffentlicht wird, rückt die «Möglichkeiten gesellschaftlicher Veränderung durch Veränderungen des Alltagslebens»⁷⁷ in den Blick und fordert eine in den Alltag eingelassene «permanente kulturelle Revolution».⁷⁸ Lefebvres kritische Theorie des Alltags ist also nicht zuletzt eine Theorie des Möglichen und der Antizipation von Alternativen. Indem die Ambivalenzen des Alltags ausgestellt und problematisiert werden, sollen diese politisiert, skandalisiert und «unerträg-

72 Ein Werkzeug nämlich, mit dem, so ließe sich mit Jaques Rancière sagen, ein Eingriff in die «Aufteilung des Sinnlichen», des Sichtbaren und Unsichtbaren, Sagbaren und Unsagbaren vorgenommen werden soll, um deren Grenzen zu verschieben. Vgl. Jaques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hrsg. von Maria Muhle, übers. von Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link, Berlin 2008.

73 Henri Lefebvre, Das Alltagsleben in der modernen Welt, übers. von Annegret Dumasy, Frankfurt a. M. 1972 [1968], 46.

74 Lefebvre, *The Everyday* (Anm. 44), 10.

75 Im Leben selbst seien daher Möglichkeiten zu finden, «der Macht des Alltäglichen zu widerstehen» und in dieses einzugreifen. Grossberg (Anm. 65), 104. Der Eingriff geschehe, so Lefebvre, anhand von etwas Vorhandenem, «Unreduzierbaren», das ein Moment der «Öffnung» anzeige: Lefebvre, *Das Alltagsleben* (Anm. 73), 108 und 256.

76 Bargetz (Anm. 45), 118.

77 Ebd., 98.

78 Lefebvre, *Das Alltagsleben* (Anm. 73), 263. Allerdings handelt es sich bei Lefebvres Ausführungen, wie Bargetz konstatiert, tatsächlich mehr «um eine Forderung als um eine umfassende Theoretisierung der Revolutionierung des Alltags.» Bargetz (Anm. 45), 127.

lich»⁷⁹ gemacht werden.⁸⁰ Eben dies ist es, was der Prosatext *Die Riesenzwerge* zu erreichen sucht. Ein Roman, so paraphrasiert Elsner zustimmend im Jahr 1975 Friedrich Engels Kommentar zur Tendenzkunst, «erfülle seine Aufgabe, wenn er durch die genaue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden Illusionen zerreißt, den Optimismus der bürgerlichen Welt erschüttert und den Zweifel an der ewigen Gültigkeit des Bestehenden unvermeidlich» mache.⁸¹ Elsner selbst tut dies ausgehend von der Darstellung des Alltags wie auch der Evokation einer negativen Alltäglichkeitserfahrung – durch eine Ästhetik zuweilen ‹unerträglicher› Gefühle. Ziel ist es, den Leser:innen zur Erkenntnis zu verhelfen, dass es für sie (im Gegensatz zu den vorgeführten Figuren) zumindest potenziell möglich wäre, das Gegebene anzuzweifeln und sich gegen den konkreten Alltag der Gewalt, aber auch gegen die Gewalt des Alltäglichen aufzulehnen.

79 Lefebvre, Kritik (Anm. 44), 482.

80 Vgl. Bargetz (Anm. 45), 131 und 221. – Lefebvre wird in Deutschland schon ab den 1960er-Jahren und bis in die 1980er-Jahre hinein stark rezipiert. Vgl. hierzu ebd., 102. Zur Kritik an Lefebvres Denken des Alltags als geschlechtsspezifisches Phänomen vgl. neben Bargetz und Felski exemplarisch Laurie Langbauer: Cultural Studies and the Politics of the Everyday, in: Diacritics, 22/1 (1992), 47–65, 51.

81 Gisela Elsner: [Beantwortung einer Umfrage über Mittel und Bedingungen schriftstellerischer Arbeit], in: Peter André Bloch (Hrsg.): Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion, Dokumentation über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit. Umfrage unter Autoren und Verlegern aus dem ganzen deutschen Sprachgebiet, Bern 1975, 209–210, hier 209.

Unterm Gummibaum

Auszeiten von der Alltäglichkeit

Heike Klippel

Der Alltag besteht unabwendbar aus Wiederholungen, aus Geschehnissen, die sich alle Tage ereignen – manches davon ist tröstlich und erfreulich, aber auch vieles ungeliebt: Tätigkeiten, auf die man keine Lust hat, sei es, weil sie körperlich oder geistig unangenehm sind. Das Zusammensein mit Kolleg:innen, die man sich nicht ausgesucht hat, mit Familienmitgliedern, denen man nicht entkommt, Fahrten in überfüllten Bahnen – all das verdankt sich in der Regel notwendiger Lohnarbeit und ebenso notwendiger Reproduktionsarbeit. Auch die erfreulichen Elemente, z. B. eine schöne Wegstrecke, die täglich zurückgelegt wird, oder eine Kaffeepause, werden durch die Wiederholung einer gewissen Abnutzung unterzogen. Das probate Mittel, dem etwas entgegenzusetzen, ist die Urlaubsreise ins – mehr oder weniger ferne – Ausland. Die Suche nach der Erfahrung eines Anderen kann sich auf nordische Wälder, verschneite Gebirge oder grüne Wiesen beziehen, oder sie kann sich nach Süden orientieren und Exotik-Sehnsüchten nach blauem Meer, sanft wiegenden Palmen und duftenden Blüten hingeben. Bis dahin gibt es immer die Möglichkeit, einen Ukulele-Kurs zu besuchen, ins Kino zu gehen etc. – d. h. Vergnügungen außer Haus zu verfolgen, die den Alltag mit Elementen des Exotischen durchbrechen. Diese Sehnsucht nach Exotik ist immer auch die nach einem zeitlichen Enthobensein, nach Erlebnissen, die einzigartig sind und nicht in der Wiederholung verwässern.

Die Bedeutung des leicht verdaulich präsentierten Fremden thematisierte bereits Siegfried Kracauer in seinen Texten zur Zerstreung, wobei er die exotische Ausstattung prächtiger Kinofoyers und von Tanzlokalen, die auch den unteren Gesellschaftsschichten Vergnügungen anboten, als Ausdruck des Bedürfnisses nach Distanz vom Arbeitsalltag, aber auch nach der Teilhabe am Glanz (nicht am Gehalt) des ›Höheren‹ diagnostizierte. «Je mehr die Monotonie den Werktag beherrscht, desto mehr muss der Feierabend aus seiner Nähe entfernen», wobei es nicht um die Welt geht, «wie sie ist, sondern wie sie in den Schlagern erscheint.»¹ Ein besonderes Symbol für die Profanität exotischen Flairs ist ihm die Palme,

1 Siegfried Kracauer: *Asyl für Obdachlose*, in: ders.: *Die Angestellten*. Aus dem neuesten Deutschland [1930], Frankfurt a. M. 1971, 91–101, hier: 97.

ein Hauptbestandteil jener Fata Morgana, die heute immer wieder am Horizont der Berliner Alltagswüste aufsteigt. Auch in den kleineren Lokalen aller Stadtteile sind diese südlichen Gewächse jetzt Mode geworden. Es gibt zahllose Menschen, die mit einem harten Leben gestraft sind und darum wenigstens ungestraft unter Palmen wandeln wollen.

Weitaus in den meisten Fällen dienen sie als Zeichen der *Ferne*. Da das Schlechte so nahe liegt, wird das Gute in exotischen Gegenden gesucht [...].²

Ähnliche Exotismus-Moden lassen sich immer wieder beobachten. Sie sind eine Begleiterscheinung der Wendung zur Konsumgesellschaft und ermöglichen räumliche oder zeitliche Durchbrechungen des Alltäglichen, die leicht umsetzbar sind, die aber dennoch versuchen, dem Alltag etwas entgegenzusetzen und an der Idee eines Nicht-Integrierbaren festzuhalten. So widmete sich Peter Schneider in *Alltag und Exotik*³ unter anderem der Frage, in welcher Weise das Alltägliche durch Elemente des Fremdartigen bereichert werden kann. Als Beispiel nennt er die «Tangorenaissance» der 1980er-Jahre: «In einer fast imperialen Vereinnahmung im Schnellverfahren wurden die argentinischen Vorstädte [...] plötzlich zur scheinbar vertrautesten Ambiance einer mitteleuropäischen tango-begeisterten Subkultur. [...] [D]ie sehr begreifliche Faszination [...] geriet zur wenig originellen Imitation.»⁴ Anders als Kracauer ordnet Schneider dies nicht als Klassenproblematik ein, sondern interessiert sich dafür, welche Möglichkeiten es tatsächlich gibt, sich neben oder im Alltag Wahrnehmungen auszusetzen, die zum Gewohnten keinen Bezug haben. Auch wenn er das Potenzial solcher Wahrnehmungserlebnisse als beschränkt einschätzt, da der Rückgriff auf exotische Phänomene vor allem zu Entstellung und Verkennung führe, so sieht er in ihnen dennoch die Chance zur Überschreitung. Im nachvollziehbaren Anliegen einer Entgrenzung des Alltäglichen öffne sich eine ästhetische Erfahrung, die nicht in Aneignung oder einer Betonung des Dekorativen, Skurrilen aufgehe, sondern ein Verstehen ermögliche. «Voraussetzung dazu ist die Bereitschaft des Subjekts, zwischen sich und dem Fremden eine gemeinsame Basis herzustellen [...]. Das Verstehen entwickelt sich aus der Fähigkeit [...] zur Empathie und realisiert sich nur in der unmittelbaren, alltäglichen Konfrontation mit dem an-

2 Siegfried Kracauer: Unter Palmen [1930], in: ders.: Werke, hrsg. von Inka Müller-Bach, Frankfurt a. M. 2011, Bd. 5.3, 350–352, hier: 350. Die Herausgeberin der Werkausgabe merkt an, der Titel sei «vermutlich eine Anspielung auf das gleichnamige zwölfte Kapitel in Theodor Fontanes Roman *L'Adultera* (1880).» (352) In jenem Kapitel kommt es in einem Palmenhaus zum Ehebruch der weiblichen Hauptfigur, und als sie wieder im Freien ist, beklagt sie sich über Kopfschmerzen, weil es drinnen so schwül gewesen sei, worauf ihre Freundin antwortet: «Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen.» Theodor Fontane: *L'Adultera*, Berlin 1995, 87.

3 Peter Schneider: *Alltag und Exotik. Ästhetik und die Schwierigkeiten mit dem Fremden*, in: ders.: *Alltag und Exotik. Aspekte einer Psychoanalyse der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1988, 74–88.

4 Ebd., 77 f.

deren [...]»⁵ Dabei geht es um den Aspekt der Verschränkung des Eigenen mit dem Unbekannten, die erkenntnisfördernd wie erkenntnisverhindernd wirken kann. Im Gegensatz zu Kracauer, der den aktuellen Zeiterscheinungen kritisch-analytisch gegenüberstand, sind diese Ideen hier in gewisser Weise Teil der Exotik-Mode, da sie emphatisch und begrifflich unscharf der Hoffnung Ausdruck verleihen, dass Verstehen und Konfrontation, Eigenes und Unbekanntes versöhnt bestehen könnten, dabei übersehend, dass die Erkenntnismöglichkeiten und die Chance der Veränderung immer auf der Seite des Eigenen situiert sind, nicht auf der der Anderen. Dies wird zum kolonialen Gestus, da vom Exotischen mehr verlangt wird, als das, was die Palme leisten kann: Sie zeigt in die Ferne und inspiriert die Fantasie, während das, was in den 1980er-Jahren als ›Erfahrung‹ ersehnt oder vielleicht auch realisiert wird, subjektive Bereicherung ist. Schneiders Überlegungen zur Exotik im Alltag setzen ein bürgerliches Subjekt voraus, das in der Lage ist, aktiv dem Alltäglichen etwas entgegensetzen, d. h. Information, Bildung, finanzielle Mittel und auch die Zeit hat, solche Konfrontationen zu suchen. Das Ziel ist hier nicht allein, den Unterprivilegierten Tröstliches zu bieten, wie es Kracauer beschrieben hatte. War bei ihm das «Wachstum der Palmen [...] dem des Elends direkt proportional,»⁶ so sind die psychoanalytisch ausgerichteten Überlegungen der tango-inspirierten 1980er-Jahre davon weit entfernt; aus den Massen, die den exotischen Eskapismus bitter benötigen, sind Individuen geworden, die aus sich selbst heraustreten und sich verändern wollen. Aber auch bei Kracauer verbindet sich der Genuss am Exotischen mit der Idee einer, wenn auch temporären, persönlichen Erweiterung: So schreibt er über das Publikum eines Lokals: «[S]ie entfalten Fähigkeiten, an die sie nicht dachten. Die Palme ist ihnen Wegweiser zum Glück, [...] [und es] umschwebt sie jene Traurigkeit, die den Glücklichen gilt.»⁷

Was beide Perspektiven auf Alltags-Exotik gemeinsam haben, ist, dass sie diese außerhalb des häuslichen Daseins situieren. Die Palmen wie die opulente Ausstattung von Vergnügungsstätten, die dem Alltag etwas entgegensetzen soll, gehören dem öffentlichen Leben an, auch wenn die «Palmenlokale» eine wohnliche Innenwelt suggerieren wollen und vorspiegeln, es seien «richtige Zimmerpflanzen, die ein Zuhause schmücken.»⁸ Auch die bei Schneider genannten Moden, in den 1980er-Jahren neben dem Tango auch der Flamenco, gehören zu den Freizeitvergnügungen, unterstützt durch Reisen, tatsächliche oder imaginier-

5 Mario Erdheim: Die Wissenschaften, das Irrationale und die Aggression, in: Hans Peter Duerr (Hrsg.): Der Wissenschaftler und das Irrationale, Frankfurt a. M. 1981, 512. Zitiert in: Schneider (Anm. 3), 86.

6 Kracauer (Anm. 2), 350.

7 Ebd., 352.

8 Ebd., 351.

te anlässlich entsprechender Filme.⁹ Gleichzeitig aber wanderte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert vieles von dem, was zuvor im Außen aufgesucht werden musste, in die heimische Wohnung. Zeugte schon in den 1960er-Jahren die auf dem Fernsehgerät aufgestellte kleine, glänzende Gondel nicht unbedingt von einer Venedig-Reise, so holte sie doch die Idee davon nach Hause, zusammen mit all dem, was das TV an Fremd-Anmutungen bot. Dazu zählen die gerade in diesem Jahrzehnt so massiv sich ausbreitenden Zimmerpalmen, die nicht nur geografische, sondern auch zeitliche Ferne symbolisierten, gerne in Kombination mit Makramee-Behängen, Tiffany-Lampen-Imitaten, Rattansesseln, u. ä. Die Tango- und Flamenco-Platten konnten auch zu Hause abgespielt werden, der Import von Südfrüchten aus Übersee ermöglichte interessantere Geschmackserlebnisse als die Dosen-Ananas.

Es ist die Frage, was von den Anliegen eines Jenseits des Alltäglichen noch bleibt, wenn das Exotische auf diese Weise integriert und dadurch in unvermeidlicher Weise abgeschliffen wird. Womöglich weit entfernt von der ästhetischen Erfahrung eines Fremden, hat es vielleicht nur noch den Effekt, «das Altbekannte [...] mit neuem Glanz»¹⁰ zu überziehen. Der Konsum von fremden Speisen, koreanischen Fernsehserien oder «Weltmusik» macht dies alles zum Gegenstand von Wiederholung und reiht es damit in die Zeitlichkeit der Alltagsabläufe ein. Die Anwesenheit exotischer Objekte in der Wohnung, seien sie nun Tand oder Kunst, verleiht ihnen eine Permanenz und Dauerhaftigkeit, die die Aufmerksamkeit, ein flüchtiges Phänomen, nicht mehr auf sich zieht. Zusammen mit dem Verlassen des Hauses erforderte die Suche nach dem Ungewöhnlichen auch die Unterbrechung alltäglicher Routinen, zum anderen Ort gehörte auch ein anderer Umgang mit Zeit und Zeitlichkeit, sei es durch Träumerei oder Dynamisierung im Tanz oder durch nostalgische Fantasien. Eine «andere Zeit» wurde durch die gerade in den 1970er-Jahren so prominente neue Mode der Nostalgie aufgerufen, aber sie pflanzte sich lediglich als dekoratives Element in Lampenschirmen, Midi-Röcken und Art-Deco-Elementen in den Alltag – und damit auch in die zeitlichen Alltagsabläufe – ein.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen möchte ich im Folgenden Elfi Mikeschs Film *Ich denke oft an Hawaii* (BRD 1977/78) diskutieren, da hier einerseits die Härte des Arbeitsalltags der dargestellten Personen gezeigt wird, dieser aber zu einer bekannten und zugleich fremden Welt wird, da deren Bewohner:innen Elemente des Exotischen in ihren Alltag einbinden. Der Film lässt sich

⁹ Hier wäre vor allem *Carmen* (Spanien 1983) von Carlos Saura zu nennen; für das Einbeziehen nostalgischer Elemente aber auch Filme Rainer Werner Fassbinders, etwa *Martha* (BRD, WDR 1974) oder die BRD-Trilogie (*Die Ehe der Maria Braun* 1978, *Lola* 1981, *Die Sehnsucht der Veronika Voss* 1982).

¹⁰ Schneider (Anm. 3), 78.

aufgrund der Klassenzugehörigkeit der Protagonist:innen zu Kracaers Ideologiekritik in Bezug setzen, gehört aber zum kulturgeschichtlichen Umfeld der westdeutschen 1970er-Jahre mit ihren Aspirationen auf Individualität und Besonderheit. Vor allem aber nimmt die filmische Gestaltung, sowohl visuell wie auch auditiv, immer wieder Zeitlichkeit in den Blick, und zwar die der alltäglichen Notwendigkeiten wie auch von Gegenbewegungen, die als Auszeiten von jenen aufgefasst werden können.

Ich denke oft an Hawaii porträtiert eine Arbeiter-Familie, oder besser, eine Arbeiterin-Familie, da die einzige erwerbstätige Person eine alleinstehende Mutter ist. Hauptfigur ist die Schülerin Carmen Rossol, die mit ihrem Bruder Tito und ihrer Mutter Ruth in der Gropiusstadt in Berlin lebt; die Mutter arbeitet als Putzfrau. Für das dokumentarische Filmprojekt stellte sich zunächst das Problem, dass Elfi Mikeschs Leben als Künstlerin und Filmemacherin mit dem von Ruth Rossol nichts gemeinsam hatte, obwohl sie der gleichen Generation angehörten. 1940 geboren, arbeitete Mikesch als Fotografin, Regisseurin und Kamerafrau unter anderem zusammen mit Rosa von Praunheim, Werner Schroeter, Monika Treut oder Heinz Emigholz. In ihren Arbeiten porträtiert sie oft Bekannte und Freunde, wobei das Dokumentierende hinter das Inszenatorische zurücktritt. Im Vordergrund stehen zunächst die Selbstinszenierung der dargestellten Personen, dann das Arrangement durch die Fotografin, eine Bildkomposition und Lichtsetzung, die das Dargestellte stilisieren und idealisieren. Zugleich formuliert Mikesch aber auch ein starkes Interesse am Dokumentarischen:

Als Kind schon hatte ich eine große Sehnsucht nach fremden unbekanntem Welten. [...] Und Stilleben übten eine große Faszination auf mich aus. [...] Mir war immer die Beobachtung des Realen wichtig, gleichzeitig aber auch mein Wunsch, Geschichten in Bildern zu erzählen. Die beiden Pole interessieren mich [...]: das Konkrete, das auf der Straße und in einem Gesicht geschieht, und das Inszenierte, das die Überhöhung möglich macht.¹¹

Ihre Filmarbeit verteilt sich auf dokumentarische und erzählerische Filme; *Ich denke oft an Hawaii* ist ihr erster Film, eine Dokumentation mit experimentellen Elementen.¹²

11 Elfi Mikesch: Die Lust, mich auszudrücken. Über reale und virtuelle Bilder, in: Claudia Lenssen, Bettina Schoeller-Bijou (Hrsg.): Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen, Marburg 2014, 134–143, hier: 135, 137, 139.

12 Es war eine Koproduktion mit dem ZDF/Kleines Fernsehspiel, 1978 ausgezeichnet mit dem Bundesfilmpreis in Silber für Dokumentarfilm. In der Folge arbeitete sie noch öfter mit Fernsehredaktionen zusammen, aber es zeigte sich, «wie schwer es war, unangepasste Filme zu machen. Filme für das Format-Fernsehen wollte ich immer umschiffen, habe es aber doch probiert, mit dem Ergebnis, dass ich sicher bin, da nicht hineinzupassen.» Ebd., 140.

Mit der Filmfamilie teilte Mikesch zwölf Jahre lang den Kreuzberger Hinterhof; sie schreibt, die Kinder seien sehr scheu gewesen, und die Mutter war «eine Nachbarin, die ich selten sah.»¹³ Sie interessierte sich für die Familie insbesondere, nachdem die Tochter in die Pubertät kam und sich ihr Äußeres sehr verändert hatte. «Damals war Carmen eine Besonderheit durch ihr exotisches Aussehen.»¹⁴ Roberto, der Vater der Kinder, ein amerikanischer Soldat aus Puerto Rico, hatte die Familie nach drei Jahren verlassen. «Er ließ Postkarten und eine Schallplatte mit Hawaii-Musik zurück.»¹⁵

Mikesch wollte einen Film mit Carmen

über ihren Alltag und über ihre Träume [machen]. Sie war jetzt knapp 16 Jahre alt. [...] Zu dieser Zeit war Ruth mit den Kindern in eine Stadtrandsiedlung gezogen, eher zufällig als mit Absicht. Isolation mit Singvögeln.

Eine 3-Zimmer-Wohnung: der Flur, die Küche, das Bad, das Wohnzimmer, Carmens und Titos Zimmer. [...]

Die Mutter hat kein Zimmer.

Das Wohnklima, in dem Carmen, Tito und die Mutter leben, ist stereotyp für hunderte von Wohnzimmern, in denen dasselbe Fernsehprogramm läuft [...].¹⁶

Das Interesse an der Familie speist sich zunächst aus der Distanz, und insofern stellten sich für Mikesch folgende Fragen: «[W]ie gehe ich mit dieser Geschichte um? Wie komme ich den Menschen näher?»¹⁷ Die Antwort war, etwas zu finden, das ihnen und der Filmemacherin Vergnügen bereitet, und so kam eine Reihe von Inszenierungen zustande, die einen Gegenpol zum Dokumentarischen im engeren Sinne bilden: «Für einen Dokumentarfilm war manches ungewöhnlich. [...] Auf der einen Seite ist der dokumentarische Fundus, auf der anderen Seite die spielerische Qualität.»¹⁸

Die <dokumentarischen> Teile des Films zeigen Alltägliches wie Hausarbeit, Erwerbsarbeit, Schularbeiten, Fernsehen, und demgegenüber stehen Teile, die zwar

13 Elfi Mikesch: Ich denke oft an Hawaii. Ein Film für jedes Wohnzimmer. Informationsblatt des Internationalen Forums des Jungen Films 1978, zitiert nach: Frauen und Film 62 (2000), 67.

14 Vgl. Gesine Stempel: Aufbruch in die Zukunft des Dokumentarfilms: *Ich denke oft an Hawaii* von Elfi Mikesch, in: Frauen und Film 16 (1978), 10–13, hier: 10. Die Rechtschreibung – im Original in Kleinbuchstaben – wurde angepasst.

15 Mikesch (Anm. 13). «Die Mutter hatte es satt in der Knopffabrik. Sie wollte nach Amerika. Stattdessen verliebt sie sich in einen amerikanischen Soldaten. Roberto aus Puerto Rico. Roberto verliebte sie und seine zwei Kinder Carmen und Tito.» Schrifttafel in *Ich denke oft an Hawaii* 0.41.

16 Ebd.

17 Elfi Mikesch: Der Traum der Dinge, Berlin 2004, 118.

18 Ebd.

in der häuslichen Umgebung verortet, aber eher von Fantasien inspiriert sind. Gleich zu Beginn setzt der Film diesen Gegensatz, indem zu Rolltreppen- und S-Bahn-Fahrten die sanften Glissandi der mit Hawaii assoziierten Lap-Steel-Gitarre erklingen. Der Film kombiniert Schwarz-Weiß- und Farbaufnahmen, dazu kommen kurze Schrifttafeln und längere Kommentare aus dem Off, vor allem von Carmen. Zunächst wird in die städtische Umgebung eingeführt, der Gestus ist ein aufzeichnender, der Dauer und Wiederholung in den Vordergrund stellt. Eine Montagesequenz zeigt Carmen, wie sie in der S-Bahn sitzt, immer wieder abgewechselt mit dem Blick nach draußen auf graue Wohngebäude. Durch die Länge der Sequenz, fast dreieinhalb Minuten, vermittelt sich, Welch langen Weg sie zurücklegen muss, um ihre Freundin zu besuchen, wie sie aus dem Off erzählt. Dabei wird immer wieder *Blue Hawaii* eingespielt, teilweise in Collagen mit Stadtgeräuschen eingebunden, und es eröffnet sich der Ausweg aus der Tristesse der trüben S-Bahn-Fahrt, das Träumen und die Fantasie eines Anderen, das die Langeweile nicht allein vertreibt, sondern die lange Weile nutzt. Es folgen Aufnahmen der Hochhäuser und der Reihenhäuser von Gropiusstadt, die hellbraune Fassade eines zweigeschossigen, schuhkartonartigen Wohnriegels mit viereckigen Fenstern, davor etwas Grün, Büsche, Jägerzaun, aus der Haustür tritt eine Person im roten Mantel mit der Handtasche am Arm, Ruth Rossol. Mehrfach folgt der Blick auf die Haustür, in einer Schnittfolge aus immer der gleichen Perspektive, jedes Mal kommt Ruth aus dem Haus, biegt nach rechts ab und verschwindet gleich einem Phantasma aus dem Bild, bevor sie die ganze Distanz durchschritten hat. «Jeden Morgen um 5 Uhr geht die Mutter zur Arbeit. Sie macht Putzarbeit,»¹⁹ sagt ein schwarzer Text auf matt türkisfarbenem Untergrund; Vogelzwitschern und das kalte Licht des frühen Morgens lassen frösteln angesichts der Vorstellung des jahrelangen, werktäglichen sehr frühen Verlassens der Wohnung. Diese Arbeitszeiten tragen laut Carmen dazu bei, dass die Familienmitglieder sich wenig sehen:

Abends, wenn ich nach Hause komme, schläft Mutter schon, oder sieht noch fern, aber dann dauert es auch nicht mehr lange, und wir gehen schlafen. [...] Morgens sehe ich meine Mutter auch nicht, oder selten, denn, wenn ich aufstehe, ist sie schon weg. Und sie kommt so um drei, vier Uhr nach Hause und da bin ich dann eben [sic] nicht da.²⁰

Die Einblendung «Montag» lässt erwarten, dass das Einerlei des Lebens in der Vorstadt im Rhythmus der Wochentage präsentiert wird, und so kommt nach einer Weile der Dienstag, aber damit ist das Wesentliche der Woche wohl gezeigt – die nächsten Angaben sind zweimal Freitag und dreimal Sonntag. Die zeitliche Struktur des Filmes ist komplex und widersetzt sich einer klaren Ordnung. Die Montage folgt keiner linearen Struktur, es gibt wiederholt auftretende

19 *Ich denke oft an Hawaii* 0.06.

20 *Ich denke oft an Hawaii* 0.47–48.

Handlungen, anderes wiederum bleibt singulär, Fragmente des Alltäglichen werden assoziativ kombiniert mit Ausflügen in die Fantasie. Diese folgen oft unvermittelt auf eine kurze Abblende, können aber auch durch Auslöser (eine Schrifttafel, z. B. «Ein Schulgedicht von Paul Eluard»²¹) eingeleitet werden. Auch wenn an den durch die Einblendungen suggerierten Werktagen die Arbeit im Vordergrund steht und am Wochenende die Auszeiten, so sind doch beide nicht strikt voneinander getrennt.

Der Montag stellt Carmens Mithilfe im Haushalt und den Feierabend der Mutter einander gegenüber. Eine Art Parallelmontage zeigt Carmen, die Blumen gießt und Geschirr abwäscht, und die Mutter, die nach Hause kommt und versucht, den Fernseher in Gang zu bringen. In der filmischen Umsetzung sind die Handlungen Carmens allerdings zerdehnt und lethargisch, während die Mutter kurz im Gegenlicht erscheint und immer wieder der einsame Fernseher eingeschnitten wird. Auch hier gleicht Ruth gewissermaßen dem Phantom der Realität, das nur kurz die Traumwelt Carmens durchkreuzt, ohne dass beide sich tatsächlich begegnen. Das Blumengießen wird mit theatralisch grandioser Geste und Stummfilm-Make-up vollführt, und beim Geschirrspülen trägt Carmen zwar eine Kittelschürze, senkt aber das Geschirr mit unendlicher Langsamkeit ab, spielt mit den riesigen Schaumwolken, und dazu erklingen zunächst spanische Musik und dann ein süßliches Stück von Mr. Acker Bilk, während die im Fernsehen auftretenden Cindy und Bert nicht zu hören sind. Hält der Fernseher in seiner Fragmentiertheit im Kracauer'schen Sinn Zerstreuung für die Erschöpften bereit,²² so findet die exotische Musik ihr visuelles Äquivalent im glitzernden Schaum und einem träumerischen, unsteten Schwenk über die Farbenvielfalt profaner Küchengegenstände. Hier werden zwar Alltagshandlungen ausgeführt, aber Zweck und Zeit sind suspendiert, und aus dem Off spricht Carmen, Liedtextzeilen zitierend, «wenn die Nächte länger werden, und wenn es kein Erwachen gibt, geh zum Ufer des Meeres, Mädchen.»²³

Ein hartes Ende findet dies mit der Einblendung «Dienstag». Ruth verlässt das Haus, rückwärts putzt sie auf den Knien einen langen Büroflur, das schwarz-weiße Bild bricht in Farbe aus, der Eimer und Ruths Gummihandschuhe sind orange, und das Auswringen des Putzlappens erscheint in Großaufnahme, wieder und wieder wird ein kurzer Ausschnitt aus der Bewegung in einer Wiederho-

21 *Ich denke oft an Hawaii* 0.15.

22 Kracauer sieht in der Zerstreuung die einzig angemessene Antwort auf «die Anspannung der arbeitenden Massen – eine wesentlich formale Anspannung, die den Tag ausfüllt, ohne ihn zu erfüllen». Zerstreuung gehört der gleichen «Oberflächensphäre» an wie die Erwerbsarbeit, beide haben keinen tieferen Sinn, sondern ergänzen einander. Vgl. Siegfried Kracauer: *Kult der Zerstreuung* [1926], in: ders.: *Werke*, hrsg. Von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M. 2004, Bd. 6.1, 208–213, hier: 210.

23 *Ich denke oft an Hawaii* 0.11.

lungs-Serie montiert, sodass die Bewegung nicht voranschreitet, sondern auf der Stelle tritt. «Das Neonlicht, 50 Meter lange Gänge. Es sind die Schmerzen. Die Frauen hassen sich. Krankheiten. Wo kann ich hingehen»²⁴, hört man Ruths Stimme aus dem Off. Eine minutenlange Montage- und Collage-Sequenz zeigt Ruths Arbeit: Die Anstrengung, mit der der nasse Lappen ausgewrungen wird, die Staubsauger, die von einer Kollegin bedient werden, dazwischen auch das Auswaschen des Putzlappens zu Hause, das Falten von Wischlappen. Während bei der Arbeit Orange-Töne vorherrschen, ist der häusliche Putzeimer blau, die Handschuhe rot, einige Einstellungen sind in Schwarz-Weiß. Die langen Bürogänge sind aus der gleichen Perspektive gezeigt wie der Flur der kleinen Wohnung, sie gleichen einander, ebenso wie der Lärm der Staubsauger und des Wassers. Auf der Tonebene sind immer wieder die oben zitierten Sätze Ruths zu hören, dazu das Ticken einer Uhr, im Bild wiederholt sich das Auswringen des Lappens. Während sich der Zeitdruck, der auf der Arbeit lastet, in der tickenden Uhr artikuliert, erscheinen die sich wiederholenden Abläufe endlos ausgedehnt, alles ist gleichermaßen Hetze und Stillstand. Die Uhr tickt zu schnell und scheint in einem gegenläufigen Effekt die Wahrnehmung der Zeit, in der immer wieder die gleichen Abläufe wiederholt werden, auszudehnen. Selbst das Abstreifen der Gummihandschuhe dauert zu lang, sie kleben an den Händen. Dazwischen sieht man mehrmals auch Carmen, verträumt mit einem Lappen Fenster wischend, aber nicht richtig putzend, und zu all dem gibt es keine exotische Musik, nur das unangenehm verzerrte Quietschen des Lappens auf der Scheibe, und auch von Carmen einen desillusionierenden Kommentar, sie findet Putzarbeit hat überhaupt keinen Sinn, sie möchte etwas lernen, weiß aber nicht was. Es folgen Schwenks über die gesichtslosen Hochhausfassaden. Diese Zeit hat keine Entwicklung und kein Ziel, sie besteht aus unabsehbaren Wiederholungen, aus Sequenzen, die immer wieder an ihren Ausgangspunkt zurückkehren und von Neuem beginnen. (Abb. 1–4)

Auch der Freitag beginnt repetitiv, mit Haarewaschen, auch hier sind kurze Sequenzen wiederholt, die Mutter schmirt serienweise Brote mit Fleischsalat. Niemand geht aus, der Blick auf die leblose Hochhausiedlung lädt nicht dazu ein. Allerdings: Während die Mutter mit Lockenwicklern unter der aufblasbaren Trockenhaube sitzt, hört man die Klänge spanischer Lieder, und Carmen macht sich eine ›Carmen-Frisur‹ – ein Hauch von Fremde weht herein. Den Gegensatz zum unwirtlichen Außen bildet das Interieur der Familie Rossol, es ist farbenfroh und hat durchgängig warmes Licht, und die Kamera widmet ihm viel Zeit. Zum schmucklosen Mobiliar gruppieren sich allerdings nicht die exotischen Palmen, sondern Gummibaum und Monstera, deren südasiatische und karibische Herkunft längst vergessen sind. Dafür gibt es eine Vielzahl von Gebrauchs- und Ausstattungsobjekten, in denen sich zwar die Farben und Oberflächen der Ar-

24 *Ich denke oft an Hawaii* 0.18. Der letzte Satz ist nicht wie eine Frage intoniert.



Abb. 1-4: Putzen bei der Arbeit und zu Hause

beitsutensilien (Kunststoffeimer, Tücher, Gummihandschuhe, Putzlappen und Staubsauger) wiederfinden, deren Dekor aber das Gewöhnliche mit Glanz und exotischen Mustern anreichert. Sie spiegeln die Arbeitswelt, vor allem durch ihre künstliche Materialität und die Herkunft aus Massenproduktion, verweisen aber immer auf eine ferne Schönheit, seien es die floral gemusterten Tapeten, das Rosenmuster auf dem Sofa, mit Südfrüchten verzierte Küchenkacheln, Gießkännchen mit Seerosen, sorgfältig arrangierte Obstteller – um nur einige Alltagsgegenstände zu benennen. Dazu kommen der Luxus für besondere Gelegenheiten und reine Dekorationsgegenstände: Torten mit farbigem Zuckerguss, eine Gauguin-Reproduktion (aber auch der röhrende Hirsch fehlt nicht), und ein glanzvolles Arrangement aus zarten kleinen Glasgegenständen, der Rialto-Brücke in silbernem, ornamentalem Rahmen und einer Flamenco-Tänzerin.

Die innere Widersprüchlichkeit dieser Bilder wirft Probleme auf: Die banalen Gegenstände werden ästhetisch überformt, und eine Lektüre von 1978 reagiert auf deren Tristesse und fühlt sich zur Abgrenzung provoziert: «In die vier Wände der Neubauwohnung, über die die Flugzeuge dröhnen, die vollgestopft ist mit Küchengeräten, Lebensmitteln, Papptost, der aus dem Toaster springt (hier wohnen keine Körnerfresser, alles Essbare ist garantiert schädlich),

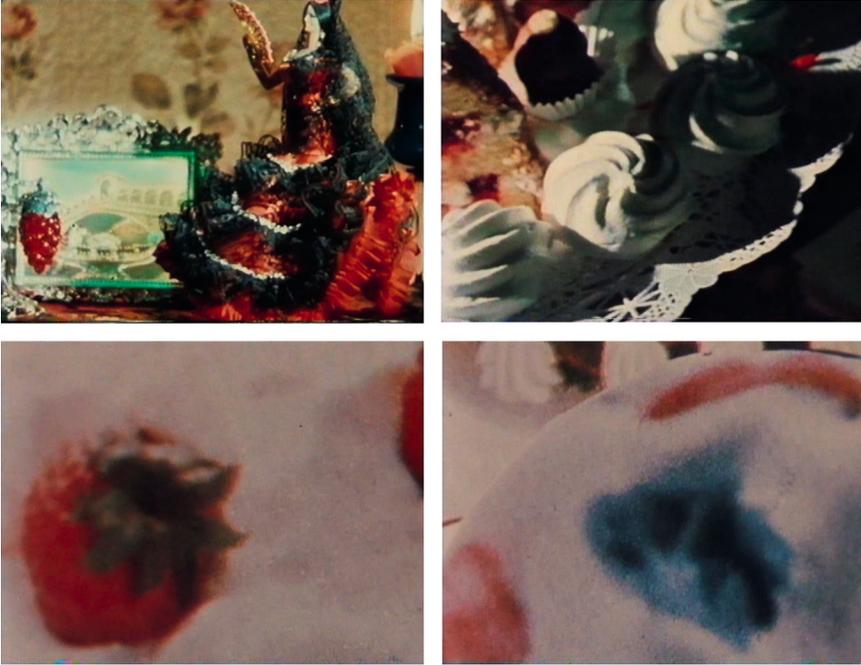


Abb. 5-8: Dekor

müssen viele Fantasien reinpassen, sonst würde die Wohnung wahrscheinlich vor Dumpfheit explodieren.»²⁵ Die «Fantasien» werden hier als Gegensatz zur Wohnungsausstattung eingeordnet, die filmische Darstellung aber erkennt sie nicht als «dumpf», sondern inszeniert sie als ästhetische Objekte. Sie widmet sich aufmerksam diesen Gegenständen, die die allgemein mit «Hawaii» umrissene Sehnsucht verkörpern, setzt sie sorgfältig ins Bild und formt aus ihnen kleine Stilleben. Der Tand brilliert mit Formenreichtum, in dessen Herrlichkeit unterschiedslos das Südländische zusammenfindet: Asien, Italien, Spanien, Südsee. Dabei bleibt es nicht bei den Nahaufnahmen, vielmehr gehen gegen Ende die Ansichten in extreme Details. Hier verliert der Kitsch seine klaren Konturen und tendiert zum Abstrakten. Die Farben verlieren Leuchtkraft, das Irreale wird offensichtlich, Raum und Zeit sind suspendiert. Der Lauf des Films lässt sich angesichts dieser Gegenstände immer wieder ablenken und holt sie aus dem Alltäglichen heraus, indem er ihnen in langsamen Kamerafahrten folgt und ihren Anblick zu Momenten der Kontemplation und des Genusses macht. (Abb. 5-8)

Nicht allein die angehaltene Zeit dieser Objektwelt steht der gnadenlos sich wiederholenden Alltäglichkeit entgegen, sondern ebenso die Zeit der Inszenie-

25 Stempel (Anm. 14), 13.

rung und des Tableaus. Beginnend mit dem nostalgischen Make-up der im Spülschaum träumenden Carmen, entwickeln die Darsteller:innen Auftritte, für die sie sich exotisch kleiden, dekorieren und gruppieren, sodass die Enge der Wohnung und die begrenzte Zeit des Wochenendes vergessen werden. «Die Einfälle entstanden [...] durch das Arbeiten mit den Menschen. [...] Wir durchbrachen den dokumentarischen Alltag.»²⁶

Dabei wird nicht einfach der trübe Alltag der Familie mit etwas Glanz aufgehellt, sondern die alltäglichen Elemente werden Teil einer Transformation. Diese Zeit gilt weder dem Konsum noch der Produktion. Es sind Szenen des Nicht-Ereignens, oft in Verkleidung, wobei die Kontemplation und der Traum sich auch an die konkrete alltägliche Materialität binden können, worauf bereits die S-Bahn-Fahrt zu Beginn einstimmt. Mehrere Aufnahmen in Folge zeigen Ruth unter der Trockenhaube, sie sitzt einfach da, während die Zeit vergeht, der Anblick kurzfristig unterbrochen durch Jump Cuts oder das Einblenden einer südlichen Bucht (eine Hawaii-Postkarte?), während Ruth aus dem Off dem treulosen Roberto nachsinnt und die exzessiven Texte spanischer Lieder übersetzt: «[U]nd ich werde Dich lieben lehren, weil Du nicht geliebt hast. Aus meinen Lippen tritt Blut heraus, meine Niederlage habe ich schon begraben.»²⁷ Der Schnitt auf einen opulent gedeckten Kaffeetisch bildet dann den Auftakt zu den Inszenierungs-Sequenzen, die ausschließlich die Endergebnisse der Kreativität der Beteiligten zeigen, nicht die vorausgegangenen Prozesse. Sie präsentieren sich sowohl für die Darsteller:innen wie für die Zuschauer:innen als Auszeiten, die dem Ausdruck, der Ausstellung und dem sehnsuchtsvollen Sinnieren gelten. Wie in der Ausstattung des Heims werden auch hier Elemente des Exotischen von Spanien bis China aufgerufen und verarbeitet, ohne dass ein Interesse an deren Herkunft oder Geschichte besteht. Die Inszenierungen zeugen von Spiel Freude und Witz, oft sind sie angereichert mit persönlichen Tagträumen. Im Falle Carmens geschieht dies mit beeindruckender Offenheit, wenn sie mit stockender Rede ihre Fantasien artikuliert, weitgehend unbetont, Emotionalität wird nur am Leiserwerden der Stimme erkennbar. So drapiert Carmen sich im weißen, gerafften Kleid auf dem Sofa, schreibend, elegisch, schließlich im sehnsuchtsvollen Ennui hinsinkend, während die Kamera sich der Dekoration in schwebenden Großaufnahmen widmet, die die einzelnen Elemente isolieren. Dabei thematisiert Carmen mit leiser Stimme Hawaii: «[I]ch möchte den Sonnenuntergang auf Hawaii sehen [...], hoffen, dass diese Nacht nie zu Ende geht [...]. Und [...] würde [...] mich auf den nächsten Sonnenuntergang freuen, auf das Meer, den Strand und die Palmen. [...] Das wird für mich aber leider immer nur ein schöner Traum bleiben.»²⁸ (Abb. 9–11, 12–14, 15, 16, 17)

26 Mikesch (Anm. 17), 118.

27 *Ich denke oft an Hawaii* 0.46.

28 *Ich denke oft an Hawaii* 0.36–0.38.



Abb. 9-11: Inszenierung Carmens auf dem Sofa



Abb. 12-14: Inszenierungen der Familie



Abb. 15: Carmen auf dem Sofa

Abb. 16: Carmen in der Küche

Abb. 17: Ruth vor dem Spiegel

Sind es bei Carmen romantische Träume von fernen Ländern, so ist es bei Ruth auch die Sehnsucht nach Vornehmheit und Luxus. Nachdem auch am «Sonntag» eine längere Sequenz ihrer Arbeit gewidmet, das Putzen noch unerbittlicher sich wiederholend montiert ist, die Handschuhe sich wieder und wieder kaum abstreifen lassen, wechselt der Blick auf ihre Hände, bei denen es ihr offensichtlich gelingt, dass man ihnen die schwere Arbeit nicht ansieht, und sie lackiert sich die Fingernägel. Kurz darauf ist sie in Abendgarderobe und präsentiert eine Serie von Herrlichkeiten, glitzernde Flakons, kleine Cremetöpfchen mit dem ironischen Gestus des Anbietens und Verkaufens, aber auch mit Freude an den Gegenständen.

Die Damenhandschuhe und die Putzhandschuhe gehören zusammen, ebenso wie die elegante Ruth in Farbe und die ungeschminkte Ruth in Schwarz-Weiß, die ihr Spiegelbild konfrontiert, das dem Weiblichkeits-Ideal nicht entspricht. Und auch der Arbeitsalltag lässt sich hier nicht aus dem Traum fernhalten, sondern bricht störend immer wieder ein. Während aus dem Off ein Werbetext rezitiert wird («verwöhnen Sie sich [...] ein geheimnisvoller Schleier umgibt Sie für Stunden und Stunden»²⁹), verselbstständigen sich die Stunden und brechen durch die südamerikanische Musik, kehren auf der Tonspur wieder, scheinbar endlos wiederholt, zusammen mit den Händen im Putzeimer. Schließlich geht Ruth ungeschminkt und in Schwarz-Weiß zur Tür hinaus.

Die eigene Wohnung wird damit zum Schauplatz des Anderen – eines Überschreitens der Zwänge von Raum und Zeit, anders als bei dem von Kracauer beschriebenen Publikum, das Vergnügungsorte aufsucht, und anders auch als die Intellektuellen, die in den 1970ern zur gleichen Zeit Tangokurse mitmachten und sich Topfpalmen ins Wohnzimmer stellten. Diese Familie hat weder Zeit noch Geld zum Ausgehen, und die Wohnung ist so eng, dass Palmen nur schwerlich Platz fänden. Die überbordenden Inszenierungen auf allen Ebenen (nicht nur die Selbstinszenierungen, auch das In-Szene-Setzen des Alltags durch den Film), zusammen mit der schwärmerisch-exotisierenden, sehnsuchtsvollen Musik lassen dabei immer wieder den Alltag der Beteiligten heiterer erscheinen, als er sich in den Off-Kommentaren der Protagonist:innen darstellt. Es fragt sich, ob eine solche Ästhetik nicht das Beschönigende, das diese Elemente für die Beteiligten selbst haben, affirmiert. Der Kritiker der *F.A.Z.* schreibt nach der Fernsehausstrahlung, dass es dem Film gelingt, «die Grundhaltung dieser drei Menschen herauszubekommen und darzustellen: die große, fast lähmende passive Indifferenz.»³⁰ *Frauen und Film* dagegen meint: «Elfi Mikesch hat [...] sie herausgefordert, [...] ihren Alltag und ihre Fantasien selber darzustellen, d. h. auch, sich darüber klar zu werden. Dadurch werden Möglichkeiten zur Veränderung geschaffen. Ausagierte *nicht* gelebte Fantasien [...] machen Veränderungen möglich [...]»³¹ Einmal ist der Film ein Dokument der Ohnmacht und Wehrlosigkeit, einmal eines der Ermächtigung – beides ist wohl nicht zutreffend.

Das Ausagieren der Sehnsüchte, das der Film zeigt, dokumentiert die Fantasien der Protagonist:innen, und die Integration exotischer Elemente in das Alltagsleben ist kaum mehr als Erinnerung an unerfüllbare Träume. Bei allen Härten des alltäglichen Lebens, der Gleichförmigkeit, der Isolation, den kaum vorhandenen Zukunftshoffnungen, kommt Ruth zu dem allgemeinen Ergebnis:

29 *Ich denke oft an Hawaii*, 1.14.

30 Rupert Neudeck: *Ich denke oft an Hawaii*. Lähmende Indifferenz, *F.A.Z.*, 4.11.1978, zitiert nach: *Frauen und Film* 62 (2000), 69.

31 Stempel (Anm. 14), 13.

«[...] ich kann nicht klagen.»³² Und Carmen, nachdem sie darüber gesprochen hat, dass sich ihre Wünsche nicht erfüllen, aber auch nicht unterdrücken lassen, schließt mit «Sonst ist ja auch alles in Ordnung, und ich bin auch einverstanden mit dem, so wie es ist.»³³ Was oberflächlich als nostalgische Affirmation gedeutet werden konnte, ist vielmehr die Abwesenheit von Zukunft, und darin liegt durchaus eine kritische Perspektive.

Dennoch, auch dies wird deutlich: Die Auszeiten sind vom Alltag überschattet, so viel Filmzeit ihnen auch eingeräumt wird. Neben den Fantasie-Inszenierungen konzentriert sich *Ich denke oft an Hawaii* immer wieder auch auf alltägliche Abläufe – Arbeiten in der Küche oder die Familie beim Fernsehen, während sich auf der Tonebene im Off ein Streit anbahnt, der dann nicht aufgelöst wird.³⁴

Es ist eine Familie, in der man sich außer am Wochenende kaum begegnet, und in der, wenn man überhaupt miteinander spricht, kaum Persönliches thematisiert werden kann. Ins Auge fällt allerdings, dass es Ruth und Carmen gelingt, trotz aller Spannungen in der Küche zusammenzuarbeiten, ohne sich in die Quere zu kommen, vor allem, da Carmen viel zu groß für diese Küche ist. Was sich in diesen Szenen artikuliert, ist weder Resignation noch Emanzipation, sondern Geduld. Die Geduld im Festhalten an den Wünschen wie auch im Durchleben das Alltags macht es möglich, dieses Leben zu führen. «Ich lese gerne Liebesromane, es gibt da immer ein Happy-End, aber was dazwischen passiert, da achte ich nicht so darauf. Mich interessiert nur das Ende. Happy-End ist, Schwierigkeiten zu überwinden und gemeinsam zu sein. Happy-End ist, alles machen zu können, was ich mir wünsche. Ich wünsch' mir ein ruhiges Leben, ohne Streit und eine große Liebe,»³⁵ formuliert Carmen, das «Dazwischen» erst einmal hinnehmend, ohne zu sehr darauf zu achten. (Abb. 18)

Zusammenfassend kann so festgestellt werden, dass die Rezeption dieses Films von den Zuschauer:innen verlangt, sich auf Zeitstrukturen ohne eindeutige Orientierungen einzulassen. Die Ankündigungen der Wochentage verweisen auf das Alltägliche in seiner Wiederkehr, geben aber keine Abfolgen vor, und Ereignisse erfolgen nicht wie erwartet: Carmens Wecker steht auf 6.00 Uhr, aber das Klingeln ertönt nicht, ein lautes Ticken hatte schon vor der Einstellung mit dem Wecker begonnen, es gilt Ruth, sie ist schon aus dem Haus gegangen. Die Haare, die Carmen föhnt, sind bereits trocken, sie schaut ins Off, dazwischen sind zwei Schwarz-Weiß-Einstellungen geschnitten, in denen die Mutter und der

32 *Ich denke oft an Hawaii*, 0.36.

33 *Ich denke oft an Hawaii*, 0.50.

34 Carmen und Ruth beschuldigen sich gegenseitig, Fragen nicht zu beantworten – worum es geht, ist nicht ganz klar – aber Ruths lautes Schlusswort ist deutlich: «Vergiss es!» *Ich denke oft an Hawaii* 0.59.

35 *Ich denke oft an Hawaii* 1.20.



Abb. 18: Gummibaum

Bruder jeweils mit melodramatisch rollenden Augen im Bad zusammensinken. Die Milch schäumt hoch, während Carmen zu spanischer Musik durch das Fenster einem Mann hinterherträumt, die Zeit scheint vor ihrem Gesicht hinter der Gittergardine still zu stehen – das Bild ist so eindrucksvoll, dass das Überkochen für diesen Moment irrelevant wird. Mit solchen Mitteln der Konfrontation in der Montage, mit Akzeleration, Wiederholung, Retardierung und Stillstellungen erzeugt der Film Rhythmen, in denen sich gegen die Unerbittlichkeit der alltäglichen Abläufe immer wieder diese Auszeiten absetzen, die sich aufgrund ihres fragmentarischen Charakters nicht integrieren. Sie öffnen sich für die Filmfiguren wie auch für das Publikum, dem Zeit für eigene Träumereien gegeben wird. Die exotisierende Objektwelt bildet die Inspiration, ist «Wegweiser», vielleicht nicht zum Glück, aber zumindest dazu, die Zeit des Alltags zu vergessen und aus ihr herauszufallen.

Zur endlosen Wiederholung der Hausarbeit bei Beauvoir, Federici und Akerman

Andreja Novakovic¹

I. Simone de Beauvoir

Betrachten wir Simone de Beauvoirs Charakterisierung der Hausarbeit aus ihrem 1949 veröffentlichten Buch *Le Deuxième Sexe*:

Nur wenige Tätigkeiten haben so sehr den Charakter einer Sisyphus wie die der Hausfrau. Tag für Tag wird Geschirr gespült, Staub gewischt, Wäsche geflickt, um die Dinge am nächsten Tag wieder schmutzig, staubig und zerrissen vorzufinden. Die Hausfrau verschleißt ihre Kräfte, indem sie auf der Stelle tritt. Sie macht nichts: sie verewigt lediglich ihre Gegenwart. Sie hat nicht den Eindruck etwas Gutes zu erobern, sondern endlos gegen das Böse zu kämpfen. Und dieser Kampf beginnt täglich neu.²

Unter Hausarbeit (oder den Aufgaben der Hausfrau) versteht Beauvoir eine Kombination von Tätigkeiten, die in der Regel von Müttern und Ehefrauen – manchmal hauptberuflich, manchmal als ‹zweite Schicht› – verrichtet werden, um den Haushalt aufrechtzuerhalten. Dazu gehören Geschirr spülen, Möbel abstauben, Kleidung flicken, Wäsche waschen, Abendessen kochen, Besorgungen machen und den Überblick behalten.³ Beauvoir folgend werde ich das Kinderkriegen und die Kindererziehung als mit der Hausarbeit verbundene Tätigkeiten in meiner Analyse beiseitelassen.⁴ Auf der einen Seite ist Hausarbeit notwendig, damit die anderen Familienmitglieder ungestört ihren eignen Bedürfnissen und Zielen nachgehen können. Auf der anderen Seite bleibt sie weitgehend unsichtbar, vieles findet sozusagen ‹hinter den Kulissen› statt und wird für selbstver-

1 Übersetzt von Mona Kammer, Tobias Krüger und Lynh Nguyen.

2 Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, übers. von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbeck bei Hamburg 1992, hier: 555–556.

3 Auch wenn Beauvoir die bürgerliche Hausfrau als Standardbeispiel wählt, erkennt sie an, dass Hausarbeit für Frauen aus der Arbeiterklasse stets eine Bürde bleibt, von der von ihnen erwartet wird, diese nach dem Arbeitstag zu tragen. Siehe Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (Anm. 2), 564–565.

4 Beauvoir behandelt das Kinderkriegen als eigenes Thema, das sie in ihrem Kapitel über Mutterschaft diskutiert. Sie argumentiert, dass es eine historisch fest verwurzelte Verbindung zwischen Mutterschaft und Hausarbeit gibt: «Die häuslichen Arbeiten, denen sie nachgeht, weil nur sie mit den Belastungen der Mutterschaft vereinbar sind, halten sie in der Wiederholung und in der Immanenz gefangen.» Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (Anm. 2), 89.

ständig gehalten. Schon dadurch, dass Beauvoir in ihrer philosophischen Untersuchung über die Situation von Frauen Hausarbeit zum Thema macht, bricht sie mit dieser Unsichtbarkeit. Ferner wird ihre Charakterisierung niemanden überraschen, der mit den lästigen Pflichten der Hausarbeit vertraut ist: Die meisten von ihnen gleichen sich tagein, tagaus, und viele von ihnen scheinen kein Ende zu nehmen. Hausarbeit ist, wie sie es ausdrückt, endlos wiederholend.

Dies allein macht Hausarbeit für Beauvoir zu einer Art Folter. Wie die Analogie zu Sisyphus andeutet, geht es nicht darum, dass Hausarbeit physisch anstrengend ist (was sie oft ist), sondern vor allem mental frustrierend.⁵ Beauvoir zufolge kann die spezifische Struktur der Hausarbeit keine Zufriedenheit stiften und uns als Wesen mit Bewusstsein nicht gerecht werden.⁶ Sie muss erledigt werden, es führt kein Weg daran vorbei, aber sie ist einfach zu mühsam und zu unfruchtbar, um das zu bieten, was Beauvoir einen «Grund des Lebens»⁷ nennt. Dabei dreht sich ihre Kritik nicht um die Frage, ob eine Frau sich dafür entschieden oder sich dazu bereit erklärt hat, den Löwenanteil dieser Arbeit zu übernehmen.⁸ Für Beauvoir ist es schlicht unmöglich, Hausarbeit als ein sinnstiftendes Projekt zu begreifen. Auch wenn jemand, der mit Hausarbeit betraut ist, moti-

5 Diese Referenz bezieht sich auf die bekannte Analogie, die ihr ehemaliger Freund Camus zu dem antiken Mythos zog. Laut Camus bestrafen die Götter Sisyphus, indem sie ihn den gleichen Felsen immer wieder einen Hügel hinaufrollen lassen, weil sie glauben, dass die schlimmste Strafe aus zweckloser und hoffnungsloser Arbeit bestünde. Dennoch gibt es einen Unterschied zwischen Camus und Beauvoirs Referenz auf den Mythos. Für Camus scheint die Situation, in der Sisyphus sich befindet, einen grundlegend menschlichen Zustand zu repräsentieren, da alle unsere Bemühungen ebenso zwecklos und hoffnungslos seien wie die des Sisyphus. Für Beauvoir sind es ausschließlich Tätigkeiten, die dieselbe Struktur wie Hausarbeit haben. Camus kommt zu dem Schluss, dass wir uns Sisyphus glücklich vorstellen müssen. Beauvoir würde dem wohl widersprochen haben oder hätte zumindest angemerkt, dass wir ihn uns nicht frei vorstellen können. Albert Camus: *The Myth of Sisyphus*, übers. von Justin O'Brien, New York 1983, 119–123.

6 Beauvoir spricht von einer Art Verstümmelung durch die andauernde Wiederholung und Routine. Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (Anm. 2), 519. Für Camus ist diese Arbeit eine Strafe nur deswegen, weil Sisyphus sich bewusst ist, dass sie zwecklos und hoffnungslos ist: «If this myth is tragic, that is because its hero is conscious.» Camus, *The Myth of Sisyphus* (Anm. 5), 121.

7 Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (Anm. 2), 754.

8 Andrea Veltman argumentiert, dass Beauvoirs Kritik an der Hausarbeit ein integraler Bestandteil ihrer Kritik an der Ehe als Institution sei. Veltmans Interpretation nach ist die Ehe in dem Maße unterdrückend, in dem sie eine ungleiche Bürde der Immanenz auf Frauen lege. Andrea Veltman: *The Sisyphian Torture of Housework. Simone de Beauvoir and the Inequitable Division of Domestic Work in Marriage*, in: *Hypatia* 19/3 (2004), 121–143. Ich werde im nächsten Paragraphen erläutern, was Beauvoir unter «Immanenz» versteht.

viert sein mag «dieses Gefängnis in ein Königreich zu verwandeln»,⁹ so ist sie doch der Meinung, dass alle derartigen Bemühungen letztlich Selbstbetrug sind.

Ein anderer Begriff für die endlose Wiederholung bei Beauvoir ist «Immanenz» (im Gegensatz zu «Transzendenz»), was die folgenden Konnotationen hat: Erstens *reproduzieren* immanente Tätigkeiten *Leben*. Da Hausarbeit in der Regel mit Kindererziehung verbunden ist, betrachtet Beauvoir sie als einen Dienst an der biologischen Gattung des Menschen und damit als an den natürlichen Lauf des Lebens gebunden; zweitens produzieren sie *nichts Dauerhaftes*: Beauvoir bezeichnet Hausarbeit als eine rein negative Tätigkeit im Sinne eines Kampfes *gegen* Schmutz, Staub, Unordnung und Verfall, also gegen Feinde, die nicht permanent besiegt werden können.¹⁰ Das heißt, Hausarbeit ist nicht imstande, jemals etwas Bleibendes zu schaffen;¹¹ drittens bringen immanente Tätigkeiten *nichts Neues hervor*: Beauvoir ist der Meinung, dass Hausarbeit ewig gleich ist, da sie die Welt außerhalb des Hauses nicht verändert und sich ihre Tätigkeiten von einer Generation zur nächsten ebenfalls nicht wesentlich verändern;¹² viertens ist sie *mechanisch*: Hausarbeit wird ihres Erachtens größtenteils ohne Nachdenken ausgeführt. Zwar wird sie manchmal vom «Genuß des wohlgefälligen Betrachtens» begleitet, aber nur in jenem flüchtigen Augenblick, in dem die Arbeit endlich erledigt und das Haus vorübergehend makellos ist; fünftens ist sie *an die Gegenwart gebunden*: Hausarbeit hält den Menschen in einer nicht endenden Gegenwart gefangen und schließt eine «offene Zukunft» aus, die sie in Analogie zu einem unbeschränkten Wahrnehmungshorizont versteht und als Voraussetzung für echte Freiheit betrachtet.¹³

Beauvoir ist sich bewusst, dass nicht jede Tätigkeit, die zur Hausarbeit gehört, die gleiche, sich endlos wiederholende Struktur hat: Putzen ist eindeutig mechanischer als Kochen, das als echtes Projekt vorstellbar ist. Hier weist Beauvoir darauf hin, dass Kochen ebenso frustrierend ist wie Putzen, wenn es innerhalb der Ehe stattfindet, wo es von den anderen Familienmitgliedern als selbstverständlich angesehen wird.¹⁴ Beauvoirs Diskussion der Hausarbeit ist in ihrem

9 Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (Anm. 2), 551.

10 Ebd., 555–556.

11 Beauvoir erwähnt Frauen, die Konserven so lange bewahren, bis sie verschimmeln. Für Beauvoir ist dieses Verhalten ein Beweis dafür, dass Hausfrauen versuchen, anhaltende Leistungen innerhalb der Hausarbeit zu erbringen.

12 «Diese Arbeiten kehren Tag für Tag in der gleichen Form wieder, die fast unverändert von Jahrhundert zu Jahrhundert fortbesteht; sie produziert nichts Neues.» Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (Anm. 2), 89.

13 Diesen Fachausdruck erörtert sie in Für eine Moral der Doppelsinnigkeit. In: Soll man die Sade verbrennen? Drei Essays zur Moral des Existenzialismus, übers. von Alfred Zeller, Reinbeck bei Hamburg 1991: 77–192.

14 Was nicht implizieren soll, dass das Kochen zu einem transzendenten Projekt wird, sobald es vom Ehemann und den Kindern wertgeschätzt wird.

Kapitel über die Ehe angesiedelt, was darauf hindeutet, dass die Bewertung von Hausarbeit die Situation der verheirateten Frau berücksichtigen muss. Jedes menschliche Leben beinhalte ein gewisses Maß an Immanenz, sodass sie nicht argumentiert, dass Immanenz vermieden werden soll. Vielmehr hält Beauvoir es für verwerflich, die Last der Immanenz den Frauen aufzubürden, wie es die Institution der Ehe tue.¹⁵ Es lässt sich fragen: Ist Hausarbeit so abscheulich, weil sie im Kontext des Ehelebens stattfindet, oder ist die Ehe so abscheulich, weil sie den Frauen Hausarbeit aufbürdet? Da Beauvoir Unterdrückung als einen Zustand des Gefangenseins in der Immanenz definiert, wirkt es, als müsse sie an die Immanenz der Hausarbeit appellieren – an ihre sich endlos wiederholende Struktur –, um zu belegen, dass die Ehe eine unterdrückerische Institution ist.¹⁶

In diesem Aufsatz möchte ich Beauvoirs allgemein eher düsteres Bild von Hausarbeit mit zwei alternativen Positionen kontrastieren, die Mitte der 1970er-Jahre, also mehrere Jahrzehnte nach Beauvoirs bahnbrechendem Text, aufkamen – erstens die von Silvia Federici in Schriften wie *Wages against Housework* und zweitens die von Chantal Akerman, wie sie in ihrem Film *Jeanne Dielman* zu sehen ist. Federici ist Aktivistin, Wissenschaftlerin und Gründungsmitglied der Kampagne *Wages for Housework*. Der politischen Agenda der Kampagne entsprechend war Federici weniger daran interessiert, ob ein Wesen mit Bewusstsein aus Hausarbeit Zufriedenheit ziehen (oder auch nicht ziehen) könnte, als vielmehr an ihrem sozialen Wert, aufgrund dessen Hausarbeit einen Lohn verdiene. Chantal Akerman war Filmemacherin und Regisseurin von *Jeanne Dielman*. In allen Einzelheiten zeigt der Film für die Dauer von 3 Stunden und 21 Minuten die tägliche Routine einer belgischen Hausfrau im Laufe von drei Tagen. Akermans Film konzentriert sich auf den persönlichen Wert, den Hausarbeit haben kann, indem sie den Geist beschäftigt und die Angst in Zaum hält. Dieser Beitrag möchte weniger eine These über Hausarbeit aufstellen als vielmehr Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den drei historischen Darstellungen untersuchen und Fragen zu ihnen aufwerfen.

Zwar teilen Federici und Akerman einige Bedenken Beauvoirs zu solchen Leben, die vollkommen der Hausarbeit gewidmet sind, doch sind sie stärker darauf bedacht, Hausarbeit <sichtbar> zu machen und ihre Bedeutung zu unterstreichen. Dabei zielen sie darauf ab, die Muster der Hausarbeit in den Vordergrund zu rücken – sowohl aus der Innenperspektive (derjenigen, die sie erleben) als

15 Susan Okin hat in *Justice, Gender, and the Family* eine ähnliche Kritik der Ehe vorgelegt, wobei sie die genderspezifische Aufteilung von Arbeit innerhalb der Ehe für eines ihrer zentralen Probleme hält. Siehe vor allem Susan Moller Okin: *Justice, Gender, and the Family*, New York 1989, 149–155.

16 Diese Definition der Unterdrückung findet sich auch in *Für eine Moral der Doppelsinnigkeit* (Anm. 13) wieder. Beauvoir ordnet Hausarbeit in ein Kontinuum ein mit anderen repetitiven Tätigkeiten so wie beispielsweise mechanisierter Fabrikarbeit.

auch aus der Außenperspektive (derjenigen, die sie bewerten). Vor dem Hintergrund der feministischen Bewegung der 1970er-Jahre war es an der Zeit, Hausarbeit als eine besonders nervenaufreibende und besonders vernachlässigte Dimension im Leben von Frauen zu thematisieren. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass Frauen traditionell stark mit dem Banalen und Alltäglichen in Verbindung gebracht wurden. Dass Frauen als Verkörperung des Alltagslebens betrachtet werden, beruhe, so Rita Felski, in mancher Hinsicht darauf, dass Hausarbeit – mit ihren Konnotationen von ›habit and home‹ – weiblich gegendert ist.¹⁷ Am Beispiel der Hausarbeit finden wir also eine Variante des bekannten Problems, Alltäglichkeit ins Bewusstsein zu holen und wertzuschätzen, da, wie vielfach bemerkt wurde, das Banale und Alltägliche dazu neigen, sich zu verflüchtigen oder zu entziehen.¹⁸ Aber wie Federici und Akerman zeigen, gibt es spezifisch patriarchale Hindernisse, die der Kenntnis des Alltags von Frauen im Weg stehen; Hindernisse, die sich auch in der Art der Repräsentation von Frauen in der Politik und im Kino zeigen. Federicis und Akermans Anliegen besteht nicht nur darin, Hausarbeit sichtbar zu machen, sondern auch die Kräfte offenzulegen und infrage zu stellen, die sie erfolgreich verdeckt haben. Dies birgt das Versprechen, Hausarbeit und das Verhältnis, das Frauen zu ihr haben, zu transformieren.

II. Silvia Federici

Silvia Federici war Gründungsmitglied der Kampagne *Wages for Housework*, die 1972 als Grassroots-Bewegung in Italien begann und bis 1977 international aktiv blieb. Die Kampagne stellte die umstrittene Forderung auf, dass der Staat Hausarbeit vergüten sollte, sei es für Vollzeit-Hausfrauen, Frauen, für die Hausarbeit eine zweite Schicht ist, oder alle anderen, die sie ausführen. Dies stieß auf beträchtlichen Widerstand aus verschiedenen Richtungen, auch von Links. Daher bemühte sich Federici, die Grundlagen der Forderung zu klären. So argumentierte sie in ihrem einflussreichen Manifest *Wages against Housework* von 1975 dafür, Lohn nicht lediglich als Selbstzweck (oder ›Sache‹) zu betrachten, son-

17 Rita Felski schreibt: «The temporality of the everyday, I suggest, is that of repetition, the spatial ordering of the everyday is anchored in a sense of home, and the characteristic mode of experiencing the everyday is that of habit». Rita Felski: *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York 2000, 81.

18 Maurice Blanchot definiert Alltäglichkeit (everydayness) als das, was ›ausbricht‹ (›escapes‹). Maurice Blanchot: *Everyday Speech*, übers. von Susan Hanson, in: *Yale French Studies* 73 (1987), 12–20, hier: 13. Stanley Rosen charakterisiert das Gewöhnliche (the ordinary) im Titel seines Buches als das, was ›sich entzieht‹ (›eludes‹). Stanley Rosen: *The Elusiveness of the Ordinary*, New Haven, Conn. 2002.

dern als strategisches Mittel, um eine neue *Perspektive* zu gewinnen.¹⁹ Die Frauen, die sich der Kampagne angeschlossen haben, glauben keinesfalls, so Federici, dass die bloße Versorgung mit Geld ihre Probleme lösen oder ihre Situation verändern würde. Vielmehr sind sie der Überzeugung, dass Lohn auf Aspekte der Hausarbeit aufmerksam macht, die sonst verborgen blieben. Laut Federici sei die Lohnforderung eine Perspektive, die Frauen hinsichtlich ihrer eigenen Arbeit möglich sein müsste, sodass *Wages for Housework* als Werkzeug zur Stärkung des feministischen Bewusstseins verstanden werden kann.²⁰ Es handelt sich zudem um eine Perspektive, die sich mit der Rolle der Hausarbeit in ihrem sozialen Kontext beschäftigt. Federicis Frage lautet: Welche Rolle spielt Hausarbeit in der Welt, in die sie eingebettet ist?

Zunächst tritt die Kampagne dafür ein, dass Hausarbeit tatsächlich *Arbeit* ist.²¹ Sie erschöpft und deformiert und ist viel mehr auferlegte Pflicht als liebevolle Zuwendung.²² Da die Nicht-Vergütung von Hausarbeit dies verschleiert hat, stellt die Forderung nach Lohn eine Möglichkeit dar, einen Paradigmenwechsel einzuleiten und das Spektrum dessen, was als Arbeit gilt, zu erweitern. Zweitens vertritt die Kampagne die Auffassung, dass Hausarbeit entlohnt werden sollte, weil sie zum kapitalistischen Wachstum beiträgt und Mehrwert schafft, indem sie Arbeitskräfte produziert, ernährt und diszipliniert. Dies macht unbezahlte Hausarbeit zu einem Fall von Ausbeutung. Aber es ist auch kein Zufall, dass Hausarbeit nicht monetär entlohnt wird, was sie in eine Kategorie mit anderen Formen unbezahlter Arbeit einreicht, auf die der Kapitalismus historisch angewiesen war.²³ Drittens zeigt die Kampagne, dass Hausarbeit keine natürlich-

19 Katrina Forrester argumentiert, dass Anforderungspraktiken danach beurteilt werden sollten, ob sie soziale Umstände offenbaren und politisch revolutionäre Horizonte setzen, die den Inhalt der Anforderungen noch überschreiten. Sie betont, dass die *Wages-for-Housework*-Kampagne eine besondere Art der Anforderungspraktik entwickelt habe. Katrina Forrester: *Feminist Demands and the Problem of Housework*, in: *American Political Science Review* (2002), 1–15, hier: 4.

20 Allerdings besteht Federici ebenso darauf, dass materielle Umstände verändert werden müssen und drückt ihre Skepsis über das politische Potenzial von reiner Bewusstseinsbildung aus: «One of the main shortcomings of the women's movement has been its tendency to overemphasize the role of consciousness in the context of social change, as if enslavement were a mental condition and liberation could be achieved by an act of will.» Silvia Federici: *Revolution Point Zero. Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, Oakland, Calif. 2012, 55–56.

21 Dies wird manchmal auch als reproduktive (im Kontrast zu produktiver) Arbeit bezeichnet; oder auch als konkrete (im Kontrast zu abstrakter) Arbeit. Obwohl Hannah Arendt einen Unterschied zwischen Arbeit und Herstellung sieht, werde ich zwischen den Begriffen keine explizite Unterscheidung machen.

22 Federici, *Revolution* (Anm. 20) argumentiert, dass selbst Sexualität unter kapitalistischen Bedingungen Arbeit ist.

23 Weitere Beispiele sind Arbeit unter den Bedingungen von Sklaverei, Kolonialismus, Gefängnissen etc.

weibliche Eigenschaft ist, etwas, das Frauen aus einem angeborenen Bedürfnis heraus tun. Ein Lohn würde also dazu dienen, Hausarbeit zu ‹entnaturalisieren›, zu bestätigen, dass Frauen, die sie verrichten, bereits Teil der Arbeiterklasse sind,²⁴ und zu zeigen, dass Hausarbeit ihre Identität als Frauen nicht erschöpft.²⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Haltung von *Wages for Housework* diese Arbeit in ihren sozialen Kontext rückt, oder wie Federici es ausdrückt:

as soon as we raise our heads from the socks we mend and the meals we cook and look at the totality of our working day, we see that while it does not result in a wage for ourselves, we nevertheless produce the most precious product to appear on the capitalist market: labor power. Housework is much more than house cleaning. It is servicing the wage earners physically, emotionally, sexually, getting them ready for work day after day.²⁶

Federici weicht in mehrerlei Hinsicht von Beauvoir ab. Während Beauvoir behauptete, Hausarbeit sei fruchtlos, besteht Federici erstens darauf, dass sie mehr schaffe als bloß ein sauberes Haus. Hausarbeit produziere *labor power*. Da dies nicht offenkundig ist, bedürfe es der Erkenntnis: ‹raising our head from the socks we mend›. Während Beauvoir behauptete, dass Hausarbeit der biologischen Gattung diene und von Generation zu Generation unverändert bleibe, argumentiert Federici zweitens, dass Hausarbeit dem Kapital diene und daher von historisch kontingenten Bedingungen beeinflusst sei. Tatsächlich haben sich die Formen von Hausarbeit geändert, um Arbeitskräfte zu produzieren, die den Anforderungen des kapitalistischen Marktes entsprechen.²⁷ Das bedeutet, dass Hausarbeit *keine* ewige Wiederkehr des Gleichen ist.

24 Wie Federici es ausdrückt: ‹It is important to recognize that when we speak of housework we are not speaking of a job like other jobs, but we are speaking of the most pervasive manipulation, and the subtlest violence that capitalism has ever perpetrated against any section of the working class.› Federici, *Revolution* (Anm. 20), 16.

25 Angela Davis hob hervor, dass schwarze Frauen bereits einen Lohn für die Hausarbeit in Häusern verdienen, die nicht ihre eigenen sind. Sie behauptet, die Forderung der Kampagne beziehe sich nicht auf die Arten der Ausbeutung, die diese Frauen erfahren. Sie verneint außerdem, dass bürgerliche Hausfrauen überhaupt Mitglieder der Arbeiterklasse sind. Ihre Lösung ist es nicht, Hausarbeit an sich zu vergüten, sondern sie zu sozialisieren (und zu industrialisieren). Siehe Angela Davis: *Women, Race, and Class*, New York 1983. Carmen Teeple Hopkins argumentiert, dass *women of color*, die auch dort wohnen, wo sie als Haushaltshilfe eingestellt sind, besonders von der Ausbeutung betroffen sind, da die Grenze zwischen bezahlter Arbeit und unbezahlter persönlicher Zeit oft vollkommen aufgelöst werde. Carmen Teeple Hopkins: *Mostly Work, Little Play. Social Reproduction, Migration, and Paid Domestic Work in Montreal*, in: *Social Reproduction Theory*, hrsg. von Tithi Bhattacharya, London 2017, 131–147.

26 Federici, *Revolution* (Anm. 20), 31.

27 Hausarbeit kann aufgrund von Erwartungen an die Sauberkeit und ‹professionellem› Auftreten und Verhalten variieren.

Drittens teilt Federici mit Beauvoir nicht die gleichen Wertmaßstäbe. Wie wir gesehen haben, vertritt Beauvoir die Auffassung, dass Hausarbeit weniger wert (weil weniger befriedigend) ist als andere Formen von Arbeit, insbesondere solche mit einer transzendierenden Struktur (Arbeit, die kreativ, innovativ, transformativ usw. ist). Hausarbeit muss erledigt werden, aber kann nicht sinnstiftend sein und somit einer Person nicht als «Grund des Lebens» dienen. Im Gegensatz dazu betont Federici, dass sich der Wert der Hausarbeit im Prinzip nicht vom Wert anderer Arbeitsformen unterscheidet, wobei ihr Status als unbezahlte Arbeit beweise, dass sie bisher nicht angemessen gewürdigt worden sei. Federici vertritt diesen Standpunkt aus einer marxistischen Perspektive, indem sie sich auf die Marx'schen Termini von *Tauschwert* und *Mehrwert* beruft. Die Kampagne *Wages for Housework* wurde gar für ihre starken Bezüge zur Marx'schen Werttheorie kritisiert. Ich denke jedoch, wir können ihr Argument auch anders formulieren. Federici betont den sozialen Wert von Hausarbeit, insofern als sie nicht nur die Familie als Einheit, sondern die gesamte soziale Welt, zu der sie gehört, aufrechterhalte. Durch diese Sichtweise wird der objektive Beitrag, den Hausarbeit leistet, ernst genommen. Wie Federici es ausdrückt: Hausarbeit «keeps the world moving».²⁸

Trotzdem war es ihr ein Anliegen, Hausarbeit zu unterminieren, indem sie Gründe für ihre Ablehnung lieferte.²⁹ In ihrem Manifest, das bezeichnenderweise den Titel *Wages against Housework* trägt, schreibt Federici:

to demand wages for housework does not mean to say that if we are paid we will continue to do this work. It means precisely the opposite. To say that we want wages for housework is the first step towards refusing to do it, because the demand for a wage makes our work visible, which is the most indispensable condition to begin to struggle against it, both in its immediate aspect as housework and its more insidious character as femininity.³⁰

Federici zufolge würde ein Lohn den Frauen, von denen Hausarbeit erwartet wird, zeigen, dass sie zu solcher nicht vorbestimmt seien, sondern dass sie sie teilweise oder eines Tages sogar ganz verweigern könnten. Mir scheint, als wolle Federici zwei Fehler unbedingt vermeiden. Der eine wäre, Hausarbeit zu erklären und ihre Aufwertung zu nutzen, um «Frauen zurück in die Küche zu schicken». Der andere Fehler wäre eine Verwechslung der erfüllten Lohnforderung mit dem eigentlichen Ziel der Kampagne. Laut Federici ist der Lohn ein Zwi-

28 Federici, *Revolution* (Anm. 20), 2.

29 Federici sieht auch ein, dass viele Frauen weiterhin die Hausarbeit erledigen wollen und dass die feministische Bewegung aufmerksam auf diese Situation achten sollte. Siehe Ebd., 56–57.

30 Ebd., 19.

schenschritt in einem revolutionären Kampf, dessen Ziel die Abschaffung jeglicher Lohnarbeit ist. Doch der Zusammenhang zwischen Mittel und Zweck bleibt unklar: Wie kann Lohn für Hausarbeit ein Schritt zur Abschaffung der Lohnarbeit sein?³¹ Und wie soll die Zukunft der Hausarbeit aussehen? Wer wird sie nach der Revolution verrichten?

Als Federici Jahrzehnte später bei der Vorbereitung ihres Bandes *Revolution Point Zero* auf ihre Schriften zur Hausarbeit zurückkam, beschrieb sie ihren eigenen Weg als einen von der *Ablehnung* zur *Aufwertung*.³² Ihre frühe Haltung bestand darin, Hausarbeit um jeden Preis abzulehnen. Beispielsweise behauptet Federici in *Wages against Housework*, dass es für sie und für viele Frauen ihrer Generation ein Schicksal «worse than death» war, Hausfrau zu werden.³³ Die Entscheidung, ihre politische und intellektuelle Energie der Verteidigung des sozialen Werts von Hausarbeit zu widmen, trage eine gewisse Ironie in sich, räumt Federici ein. Trotzdem scheint sie aber auch andere vernachlässigte Aspekte von Hausarbeit zuletzt anzuerkennen. So erinnert sie sich, wie sie als Kind mit großer Faszination («great fascination») ihrer Mutter bei der Arbeit zusah:

some of the most treasured memories of my childhood are of my mother making bread, pasta, tomato sauce, pies, liqueurs, and then knitting, sewing, mending, embroidering, and attending to her plants. I would some times help her in selected tasks, most often however with reluctance. As a child, I saw her work; later, as a feminist, I learned to see her struggle, and I realized how much love there had been in that work, and yet how costly it had been for my mother to see it so often taken for granted.³⁴

In dieser Passage beschreibt Federici die Arbeit ihrer Mutter auffallend positiv. Das klingt weder nach der endlosen Wiederholung, Schmutziges sauber zu machen, nur damit dieses wieder schmutzig werden kann, noch nach Dienstleistung, die in Kapital übersetzt wird. Vielmehr gesteht Federici hier etwas ein, was sie zuvor nur ungern zugegeben hat: dass Hausarbeit eine vielfältige, komplexe und reichhaltige Tätigkeit sein kann, die *auch* (wenngleich nie nur) aus Liebe verrichtet wird.

31 Forrester (Anm. 19) bringt dies über die *Wages-for-Housework*-Kampagne zur Sprache. Sie beschreibt die Verbindung zwischen kurzzeitigen und langzeitigen Zielen als «disjunctive», 2.

32 Federici, *Revolution* (Anm. 20), 1.

33 Ebd., 15.

34 Ebd., 2.

III. Chantal Akerman

Ich wende mich nun Chantal Akerman zu, die im Alter von 24 Jahren den Film *Jeanne Dielman* (vollständiger Titel: *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*) über eine Figur namens Jeanne Dielman drehte, eine Witwe, die mit ihrem jugendlichen Sohn an der im Titel genannten Adresse wohnt. Obwohl ich mich auf den Film selbst konzentriere, beziehe ich auch Akermans Aussagen über den Film ein. Damit hoffe ich, sie nicht zur absoluten Autorität des eigenen Films zu erklären, sondern sie als eigenständige Philosophin ernst zu nehmen, die mit Beauvoir und Federici ins Gespräch gebracht werden kann. In diesem Film beobachten wir Jeanne drei Tage lang bei der Hausarbeit. Sie führt die folgenden Tätigkeiten aus: Jeanne holt die Kleidung ihres Sohnes für den Tag ab, serviert ihm das Frühstück, macht sein und ihr Bett, zieht ihre Pumps an und trägt Lippenstift auf, geht zum Lebensmittelhändler und zum Metzger, isst ein Sandwich in der Küche, passt auf das Baby der Nachbarin auf, wäscht sich und putzt die Badewanne, pellt Kartoffeln, knetet einen Hackbraten und strickt einen Pullover, während sie nach dem Abendessen Radio hört. Früh im Film erfahren wir, dass sie auch als Prostituierte arbeitet, die am späten Nachmittag jeweils zur gleichen Stunde von verschiedenen Freiern aufgesucht wird. Die Besuche dauern genau so lange wie das Kochen der Kartoffeln. Nachdem der Freier geht, wirft sie ihren Verdienst in eine Suppenterrine, die prominent in der Mitte des Esstisches steht. Dies ist auch die Suppenterrine, aus der sie das Geld für die Einkäufe nimmt. Die Folge der Szenen weist darauf hin, dass sie sich und ihren Sohn nicht nur durch Hausarbeit, sondern auch durch Sexarbeit versorgt, die ihr einen Lohn einbringt.³⁵

Es gibt eine bemerkenswerte historische Übereinstimmung zwischen der Kampagne *Wages for Housework* und Akermans Film, der im Januar 1976 in die Kinos kam. Wenngleich man nicht behaupten kann, dass der Film eine explizite politische Agenda verfolgt, so versucht er doch, eine neue Perspektive zu eröffnen und Hausarbeit in den Vordergrund zu rücken.³⁶ Einige von Akermans Aussagen deuten in diese Richtung. In einem Interview aus dem Jahr 2009 erklärt

³⁵ Auch wenn Jeanne als Witwe nicht mehr verpflichtet ist, durchzuführen, was Beauvoir «schlechteren Dienst» als Teil des ehelichen Gelübdes nennt, muss sie dennoch Sex als «Arbeit» verrichten, um finanziell unabhängig zu sein.

³⁶ «When it came out, *Jeanne Dielman* was fully in tune with the European women's movement – «Peeling Potatoes» was one of the articles in an issue of *Les temps modernes* edited by Simone de Beauvoir.» Ivone Margulies: A Matter of Time. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, Bruxelles*, in: The Criterion Collection, <https://www.criterion.com/current/posts/1215-a-matter-of-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles> [konsultiert am 05.10.2023]. Für eine ausführlichere Besprechung von *Jeanne Dielman* in einem historischen Kontext, siehe Ivone Margulies: *Nothing Happens*. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday, Durham, NC 1996, 140–148.

Akerman: «I made this film to give all these actions that are typically devalued a life on film.»³⁷ Einerseits reagiert Akerman damit auf die Tatsache, dass Hausarbeit generell abgewertet wird, dass sie von denjenigen, die von ihr profitieren, als selbstverständlich angesehen wird. Wie sie in diesem Interview erläutert, hat sie genau aus diesem Grund Delphine Seyrig (die ihr zunächst als «magnificent platinum blonde» auffiel) für die Rolle der Jeanne ausgewählt.³⁸

If we saw someone making beds and doing dishes whom we normally see doing those things, we wouldn't really see that person. Just like the men who are blind to their wives doing dishes. So it had to be someone we didn't usually see do the dishes. So, Delphine was perfect because it suddenly became visible.³⁹

Kurz gesagt, Akermans Entscheidung, die Rolle der Jeanne mit einem weißen, schönen, glamourösen Filmstar zu besetzen, diente dazu, Hausarbeit für ein Publikum, das diese für gewöhnlich nur als Nebensache wahrnimmt, buchstäblich *sichtbar* zu machen. Andererseits verstand Akerman ihre Arbeit auch als Reaktion auf die Abwertung der Hausarbeit – bzw. der «täglichen Gesten einer Frau» – im Film. Dies führte zu ihrer Entscheidung, einen Film zu machen, der fast ausschließlich aus den sogenannten «images between images» besteht, also den Bildern, die im Schneiderraum landen, wenn sie es überhaupt auf die Filmrolle schaffen. Wie Akerman erklärt, wollte sie die «hierarchy of images» umkehren, die die konventionelle Darstellung von Frauen im Mainstream-Kino geprägt hat. Dies gelingt ihr, indem sie, wie Yvonne Margulies es formuliert hat, das Kochen zeigt und den Sex versteckt.⁴⁰ Diese Umkehrung strukturiert die Abfolge der Einstellungen im Film. Wenn der Freier ankommt, bleiben die Zuschauer:innen in einem dunkler werdenden Flur zurück, wobei das gedämpfte Licht das Vergehen der Zeit anzeigt. Erst in der vorletzten Szene dürfen wir Jeanne ins Schlafzimmer folgen. Eine solche Umkehrung der traditionellen Bildhierarchie legt nahe, dass Akerman ganz spezifisch zum Ziel hatte, unsere *filmische Perspektive* zu verschieben und das Spektrum dessen, was in Filmen gezeigt werden kann, zu erweitern.

Angesichts seines Gegenstands greift der Film die sich endlos wiederholende Struktur von Hausarbeit direkt auf. Die Dauer (von 3 Stunden und 21 Minuten) erlaubt es uns, ebendiese Struktur im Laufe der Zeit nachzuvollziehen und

37 Criterion Channel Interview: Chantal Akerman on Jeanne Dielman, Paris 2009; zitiert nach den Untertiteln im Video: <https://www.criterionchannel.com/videos/chantal-akerman-on-jeanne-dielman> [konsultiert am 05. 10. 2023].

38 Laut Akerman schrieb sie das Drehbuch mit Seyrig im Kopf.

39 Criterion Channel Interview (Anm. 37).

40 Margulies, *A Matter of Time* (Anm. 36).

zu sehen, inwiefern sich Jeannes Routine täglich wiederholt.⁴¹ Genauer gesagt werden uns zwei vollständige 24-Stunden-Zyklen an drei aufeinander folgenden Tagen gezeigt, die Wiederholungen beinhalten: Zweimal putzt Jeanne die Schuhe ihres Sohnes, zweimal macht sie Kaffee und Frühstück, zweimal wäscht sie Geschirr und trocknet Besteck ab, zweimal wandelt sie das Bett ihres Sohnes wieder in ein Sofa um usw. Am zweiten Tag jedoch beginnt sich ihr geregelter Tagesablauf aufzulösen.⁴² Wir wissen nicht genau, was passiert ist, nur dass es wohl hinter verschlossenen Türen passiert sein muss, während Jeanne einen ihrer Freier traf.⁴³ Plötzlich vergisst sie, den Deckel auf die Suppenterrine zu legen, lässt die Kartoffeln zu lange kochen, rennt ziellos von Zimmer zu Zimmer, ohne sich entscheiden zu können, was sie mit den verkochten Kartoffeln anfangen soll. Am dritten Tag steht sie zu früh auf und ist mit der Aussicht auf unstrukturierte Zeit konfrontiert – Zeit, die nicht durch den Rhythmus einer vorhersehbarer Routine geprägt ist. Wir können Jeannes wachsende Angst förmlich spüren. Sie versucht, sich mit dem Baby der Nachbarin die Zeit zu vertreiben, aber bringt es, jedes Mal, wenn sie es aus der Tragetasche nimmt, zum Weinen. Sie sitzt in ihrem Sessel, ihre Hände umklammern fast die Armlehnen, ihr Gesicht wird immer unruhiger. Die Arbeit frühzeitig zu beenden, bringt ihr keinen «Genuss des wohlgefälligen Betrachtens», um auf Beauvoirs Formulierung zurückzukommen. Mit Akermans Worten gesprochen hält Jeannes reglementierte Routine ihr Leben zusammen und ihre Angst in Schach.⁴⁴

Der Film geht sogar noch einen Schritt weiter, weil er nahelegt, dass Jeanne aus ihrer Arbeit Befriedigung zieht. Obwohl sie die nachmittäglichen Besuche des Freiers von Anfang an als stressig empfindet, sind viele ihrer Gesten während des ersten Tages entspannt, ruhig und flüssig. Sie schlendert, ja gleitet bei-

41 Es gibt zudem explizite Referenzen auf die Routinen im Film. Jeannes Freier sagen Sachen wie «Bis nächste Woche» oder «Bis Donnerstag» und Jeanne erzählt ihrer Nachbarin, was sie jeden Dienstag kocht.

42 Der erste Tag scheint paradigmatisch zu sein, da Jeanne ihre Routine leicht und entspannt durchführt. Am zweiten Tag wiederholen sich viele der Aktivitäten, größtenteils in der richtigen Reihenfolge, jedoch mit ein paar offensichtlichen Fehlern: Sie lässt die Bürste fallen, während sie die Schuhe ihres Sohnes putzt, ein Löffel fällt herunter, während sie das Besteck abtrocknet.

43 In Interviews sagt Akerman, dass Jeanne (in der Szene, die wir nicht sehen) den ersten Orgasmus ihres Lebens hat und dieser Orgasmus ihr Leben zerstört, weil die Tatsache, dass sie nie zuvor einen Orgasmus hatte, ihr Leben zusammenhielt. Da der Orgasmus selbst nicht gezeigt wird, lässt der Film diesen Aspekt offen. Akerman fährt fort und sagt, dass Jeanne am dritten Tag den zweiten Orgasmus ihres Lebens hat, eine Szene, die im Film gezeigt wird. Allerdings ist Jeannes Gesichtsausdruck während des Geschlechtsverkehrs bestenfalls mehrdeutig, da er auch Ekel, Abneigung und Entfremdung zeigt. Criterion Channel Interview (Anm. 37).

44 Criterion Channel Interview (Anm. 37). Sie verwendet die Ausdrücke «holds her life together» und «keeps anxiety at bay.»

nahe von Zimmer zu Zimmer und hat sichtlich Spaß an der kalibrierten Choreografie ihrer Haushaltsroutine. Sie macht ihre Arbeit mit Sorgfalt und zieht Stolz daraus, vor allem aus den Details, die sie mit großer Präzision ausführt: Sie vergewissert sich, dass alle Oberflächen glatt, dass die Kalbsschnitzel auf dem Teller richtig angerichtet sind. Schließlich sehen wir auch kleine Momente des Genusses, die in ihren Tag Einzug halten. Wir sehen die haptische Erfahrung beim Kneten des Fleisches, das Glätten der Bettbezüge, das Falten der Kleidung oder auch die Augenblicke der Ruhe, die die Routine ihr bietet: eine Tasse Kaffee trinken, während sie ihre Beine nachlässig übereinanderschlägt, eine perfekt gekochte Kartoffel genießen. Was ihr Genuss zu bereiten scheint, ist die Arbeit selbst oder deren schnelle Erledigung.⁴⁵ Jeanne scheint sich nicht heimlich nach einem offenen Horizont im Sinne Beauvoirs zu sehnen. Wenn sie nichts zu tun hat, sieht sie verstört aus, verzweifelt auf der Suche nach neuen Aufgaben, mit denen sie sich beschäftigen kann.

Jeannes Befriedigung durch die Hausarbeit geht über Genuss hinaus, denn das, was ihre Arbeit für sie befriedigend macht, ist, dass sie ihren Geist beschäftigt hält: Zum einen, da die Arbeit sie von Gedanken ablenkt, die sie lieber meidet, zum anderen, da ihre Aufmerksamkeit damit auf konkrete Tätigkeiten gerichtet wird. In gewissem Sinne verdeutlicht Jeannes zunehmende Verwirrtheit sogar, wie avanciert ihre Routine ist, denn indem man feststellt, was schlecht gelaufen ist, merkt man erst, was dazu erforderlich ist, damit es gut läuft. Nimmt man wie Beauvoir eine Verbindung von Immanenz und Mechanismus an, führt dies zu der Annahme, dass Hausarbeit im ›Autopilot‹ vollzogen werde, indem man eine Reihe von Gesten mechanisch, d. h. gedankenlos, wiederholt – einer der Gründe, weshalb sie für ein bewusstes Wesen so unbefriedigend sein soll. *Jeanne Dielman* aber spricht dagegen: Jeannes Hausarbeit erfordert ein hohes Maß an Aufmerksamkeit für das, was sie tut, und damit ein hohes Maß an Geschicklichkeit bei der Ausführung. Die Tatsache, dass Hausarbeit den Geist beschäftigt hält, macht sie natürlich nicht unbedingt zu einer universellen Quelle der Zufriedenheit. Jemand anderes als Jeanne könnte die geistige Anstrengung der Hausarbeit als eine ihrer ›Qualen‹ empfinden, da sie es dem Geist nur selten erlaubt, abzuschweifen und an etwas anderes zu denken. Aber Jeanne möchte an nichts anderes denken als an die nächste Aufgabe, die ihr bevorsteht. Wie wir an dem reibungslosen Ablauf des ersten Tages sehen können, wird ihre Aufmerksamkeit normalerweise vollständig von ihrer Arbeit in Anspruch genommen. Die Aufmerksamkeit erhält einen Fokus, indem die jeweiligen Tätigkeiten diktieren, was zu beachten und was zu ignorieren ist.

Als Zuschauer:in hätten wir vielleicht gar nicht bemerkt, wie sehr Jeanne in dem, was sie tut, geistig anwesend ist, bis zu dem Augenblick im Film, in dem

45 Zu Lust, Sinnlichkeit und ›Luxus‹ in dem Film siehe Alice Blackhurst: *Luxury, Sensation, and the Moving Image*, Cambridge 2021, 15–31.

sich, wie Salomé Aguilera Skvirsky es ausdrückt, «her inner life detaches from her activity»⁴⁶ und die Arbeit ihre Aufmerksamkeit nicht mehr in gleicher Weise fesseln und bestimmen kann. Nach dem Besuch des zweiten Freiers ist Jeanne sichtlich verwirrt. Sie schafft es nicht, den Deckel wieder auf die Suppenterrine zu setzen. Sie irrt ziellos von Zimmer zu Zimmer. Sie verbringt übermäßig viel Zeit damit, den Hackbraten zu kneten und die Kartoffeln zu schälen – dem Anschein nach in Gedanken versunken. In den seltenen Szenen der Ruhe, in Momenten wie denen im Aufzug, in denen Jeanne nichts tut, sehen wir, wie ihr Gesicht einen unruhigen Ausdruck annimmt und ihre Gedanken eindeutig mit etwas anderem beschäftigt sind. Was auch immer sie beschäftigt – und wir erfahren nie, was es ist –, es reißt sie aus ihrer Routine. Akermans Film zeigt gekonnt diese An- und Abwesenheit von Aufmerksamkeit, die Art und Weise, wie Hausarbeit, wenn sie geschickt ausgeführt wird, den Geist beschäftigt, ohne sich auf Jeanne's verbales Zeugnis zu verlassen.⁴⁷ Tatsächlich sagt Jeanne während des gesamten Films nur sehr wenig.

Ich möchte vorschlagen, *Jeanne Dielman* als ein geeignetes Gegenmittel zu Beauvoirs düsterer Vision von Hausarbeit zu lesen, da der Film zeigt, wie Hausarbeit in gewissem Sinne eine Quelle der Zufriedenheit sein kann. Hausarbeit macht Jeanne's Leben für sie «sinnvoll», weil sie für Ordnung und Struktur sorgt, weil sie geschickte gelenkte Aufmerksamkeit erfordert und weil sie Gelegenheiten für Sorgfalt, Leichtigkeit und Genuss bietet. Im Gegensatz zu Federici, die den sozialen Wert von Hausarbeit betont, untersucht Akerman ihren persönlichen Wert, also was jemanden motivieren könnte, Hausarbeit zu verrichten – vom offensichtlichen gesellschaftlichen Druck abgesehen.⁴⁸ Doch hier ist Vorsicht geboten. Wie Akerman selbst betont, «It's not a film with a message», sie vertritt also keine These, die sich ohne Weiteres neben die von Beauvoir und Federici stellen ließe.⁴⁹ Nach Akermans eigenen Intentionen, die in der Rezeption nicht

46 Salomé Aguilera Skvirsky: *The Process Genre. Cinema and the Aesthetic of Labor*, Durham 2020, 206.

47 Die Tatsache, dass Hausarbeit den Geist beschäftigt, bedeutet nicht unbedingt, dass dies auf befriedigende Art geschieht. Tatsächlich könnte man eher argumentieren, dass die mentale Anstrengung in der Ausführung von Hausarbeit zum Teil das ist, was diese Arbeit so qualvoll macht, da sie der Person währenddessen kaum erlaubt, über etwas anderes nachzudenken.

48 Skvirsky sagt: «In *Jeanne Dielman the invisible housewife* (as a role) gains visibility not despite her household labor or apart from it, but through it. The character's personhood is expressed in her work, not in her leisure: she is what she does» Skvirsky (Anm. 46), 206.

49 Akerman hat das Etikett der feministischen Filmemacherin oft abgelehnt und bestritten, dass *Jeanne Dielman* ein «feministischer Film» sei. Sie schien der Meinung zu sein, dass dies eine Vereinfachung wäre und die Art und Weise ignorieren würde, in der der Film auf ihre spezifischen Kindheits Erinnerungen zurückgreife. Sie schien auch der Meinung zu sein, dass die Bezeichnung «feministisch» impliziere, dass ihr Film das Leben, das Jeanne führt, kritisch betrachte und nicht versuche, es liebevoll darzustellen. Doch Akerman schwankt in diesem

immer Berücksichtigung fanden, ist dies ein Film nicht über Frauen oder Hausfrauen im Allgemeinen, sondern über eine ganz bestimmte Frau in einer ganz bestimmten Situation. Jeannes Figur wurde teilweise von Akermans Mutter, einer Holocaust-Überlebenden, inspiriert, und Jeanne enthüllt in einem nächtlichen Gespräch mit ihrem Sohn, dass ihre Eltern zum Ende des Krieges tot waren.⁵⁰ Dieser geschichtliche Hintergrund ist vermutlich für die Beziehung, die Jeanne zu ihren häuslichen Pflichten entwickelt, relevant.⁵¹ Trotz dieser Besonderheit bietet Akerman mehr als nur ein bloßes Gegenbeispiel zu Beauvoirs Verallgemeinerung, denn sie zeigt die vernachlässigte Bedeutung auf, die Hausarbeit für diejenigen haben kann, deren Leben ihr gewidmet ist. Von außen mag es relativ einfach sein, Hausarbeit als unbefriedigend abzulehnen (z. B. aus der Perspektive der Tochter, die dem Schicksal ihrer Mutter entgehen will), aber für diejenigen, die sie täglich verrichten, ist dies schwieriger.

Abschließend möchte ich auf einige Verbindungslinien zwischen Akerman, Beauvoir und Federici hinweisen. Ähnlich zu Federicis Erinnern an die Arbeit ihrer Mutter hat Akerman *Jeanne Dielman* oft als einen Liebesbrief an ihre Mutter bezeichnet. Ihr Ziel war es, die Arbeit ihrer Mutter und anderer Frauen in ihrer Familie zu würdigen, indem sie deren tägliche Gesten so präzise und liebevoll wie möglich darstellt. Aber Akerman erkannte im Nachhinein, dass ihr Film nicht gerade eine Feier ihrer Leben ist. Wie Beauvoir konnte auch Akerman sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Jeannes Welt erdrückend klein ist und sich auf ihre Wohnung am Quai du Commerce beschränkt. Akerman versuchte, wie

Punkt. Sie sagte außerdem: «I do think it's a feminist film because I give space to the things which were never ... shown in that way, like the daily gestures of a woman ... it's a feminist film – not just what it says but *what* is shown and *how* it's shown.» Zitiert in Angela Martin: Chantal Akerman on Jeanne Dielman. Excerpts from an Interview with Camera Obscura, November 1976, in: Camera Obscura 2 (1977), 118–119.

⁵⁰ Siehe Marion Schmid: Chantal Akerman, Manchester 2010. Obwohl Jeanne in dem Film nicht ausspricht, unter welchen Umständen ihre Eltern gestorben sind, nennt Schmid Gründe für einen Zusammenhang mit dem Holocaust. Ein Beispiel dafür ist der «alarming sound of gas which accompanies the opening credits», 50.

⁵¹ Man könnte meinen, dass die Reglementierung des Tagesablaufs eine Art der Bewältigung des psychologischen Traumas ist, wobei hier anzumerken ist, dass Akerman gegenüber Seyrig ausdrücklich erklärt hat, sie wolle keine Psychologisierung ihrer Figur im Film. Akerman deutet auch eine weitere Verbindung an. Sie sagt, dass die Hausarbeit eine Art Ersatz für osteuropäische jüdische Rituale wurde, die während des Holocausts verschwunden waren: «Everything had to be turned into a ritual in a way to replace Jewish ritual. Because in Jewish ritual practically every activity of the day is ritualized ... It's as if her actions took the place of those other rituals, abandoned rituals and ones that I believe bring a kind of peace.» Criterion Channel Interview (Anm. 37). Dies führt zu der Annahme, dass der Film sich nicht nur um Hausarbeit im engeren Sinne dreht. Viel eher geht es um Jeannes tägliche Routine im Allgemeinen, ebenso wie um ihren Versuch, alles, was sie täglich tut (auch in einem Café zu sitzen oder einen Spaziergang zu machen), in ein Ritual zu verwandeln.

sie es ausdrückt, eine Welt von «confinement» und «repetition», also von Zuhause und Gewohnheit, zu zeigen.⁵² Sie vermutete, dass ihre Verwandten durch ihren Film verletzt wurden. Sie beschrieb *Jeanne Dielman* als «a kind of mirror that wasn't necessarily something they appreciated seeing» und fragte sich später, ob es wirklich großzügig von ihr war, ihrer Mutter diesen Spiegel vorzuhalten. In einem späten Interview sagt Akerman: «I thought for a while that I was speaking on [my mother's] behalf, and then sometimes I'd think, I was speaking against her.»⁵³ Aber ist ihre Ambivalenz gegenüber dem Leben ihrer Mutter tatsächlich eine Form des Verrats? Mir scheint es, dass Akerman Schwierigkeiten in feministischen Konzeptionen von Hausarbeit erkennt, Schwierigkeiten, mit denen sich auch Beauvoir und Federici auseinandergesetzt haben.⁵⁴ Wie lässt sich Hausarbeit wahrheitsgetreu darstellen, ohne sie zu romantisieren oder zu verunglimpfen, und damit auch die Frauen, die sie verrichten? Und wie macht man ihren Wert für diejenigen sichtbar, die dazu neigen, sie als selbstverständlich zu betrachten, während man gleichzeitig die Köpfe, das Bewusstsein, den Blick (oder wie auch immer man es nennen will) derjenigen erhebt, von denen man erwartet, dass sie diese Last tragen?⁵⁵

52 Zitiert nach den Interviews mit Chantal Akerman im Dokumentarfilm von Marianne Lambert: *I Don't Belong Anywhere. The Cinema of Chantal Akerman*, Icarus 2015.

53 Lambert, *I Don't Belong Anywhere* (Anm. 52).

54 Siehe Felski (Anm. 17), 93–94. Dort wird eine Diskussion der Ambivalenz in feministischen Theorien des alltäglichen Lebens geführt, die zwischen dem alltäglichen Leben von Frauen als einer Quelle der Anerkennung einerseits und als Basis für Verdächtigung und Problematisierung andererseits abwägt.

55 Mein Dank gilt Katie Gasdaglis, Liz Harmer, Rolf Horstmann, Karen Ng, Lidija Novakovic, Francey Russell und den Teilnehmer:innen der Konferenz *Zeiten der Alltäglichkeit* an der Freien Universität Berlin für hilfreiche Kommentare und Vorschläge. Vielen Dank auch an Mona Kammer, Tobias Krüger und Lynh Nguyen für die Übersetzung.

Alltag und Krise im Gegenwartstheater: *Life and Times* des Nature Theater of Oklahoma¹

Agnieszka Hudzik

«Kannst du mir deine Lebensgeschichte erzählen?»² Diese Frage stellte der Regisseur und Mitbegründer der New Yorker Off-Theatertruppe Nature Theater of Oklahoma (NTO), Pavol Liška, im Jahr 2007 seiner Kollegin im Ensemble, der Sounddesignerin und Musikerin Kristin Worrall. Die damals vierunddreißigjährige Worrall fasste in Telefongesprächen mit Liška ihr ganzes bisheriges Leben chronologisch zusammen. Die Audioaufnahmen ihrer Monologe in einer Gesamtlänge von über sechzehn Stunden wurden wortgetreu transkribiert – ohne Kürzungen oder Korrekturen, mit allen unnötigen Pausen, Wiederholungen, Füllwörtern, Versprechern und Fehlern. Diese Transkription bildete die Textgrundlage des monumentalen, auf zehn Teile angelegten multimedialen Theaterprojekts *Life and Times*, an dem das NTO zwischen 2009 und 2015 zunächst am Wiener Burgtheater und später an anderen Standorten in Österreich, Deutschland und den Vereinigten Staaten arbeitete. Der Ursprungsidee zufolge wollte man alle Teile zusammen aufführen und die Gesamtaufführung sollte einen vollen Tag dauern. Das experimentelle Vorhaben gilt als unvollendet, bisher (2023) sind neun der zehn geplanten Episoden entstanden, die in verschiedenen Theaterhäusern gezeigt und zu mehreren Theaterfestivals eingeladen wurden. 2013 waren die sechs ersten Teile im Rahmen des Berliner Theatertreffens im Hebbel am Ufer als eine Marathon-Veranstaltung vom frühen Nachmittag bis zur Morgendämmerung am darauffolgenden Tag zu sehen.

Nicht nur das große zeitliche Ausmaß des Projekts ist überraschend, sondern auch sein Thema: *Life and Times* handelt von der unspektakulären und wenig aufregenden Lebensgeschichte einer weißen, heterosexuellen US-Amerikanerin aus der Mittelschicht, die in mittelständisch geprägten Vororten von Providence im Bundesstaat Rhode Island aufgewachsen ist und in einer einfachen Alltagssprache von ihrer Kindheit, Jugend und dem Erwachsensein ohne besondere Sorgen oder nennenswerte Probleme erzählt. Ihre Erinnerungen an Familie, Freund:innen und Nachbar:innen, an die Schulzeit und den Berufsweg

1 Ich danke Christiane Solte-Gresser und ihrem Forschungskolloquium für Kommentare und Denkipulse, die mir bei der Arbeit an diesem Aufsatz geholfen haben.

2 Die Beschreibung des Theaterprojekts *Life and Times* Episode 1 auf der offiziellen Website des Nature Theater of Oklahoma: <https://oktheater.org/oktheater/life-and-times-episode-1> [konsultiert am 11. 10. 2023]. Bei dem Zitat handelt es sich um eine eigene Übersetzung.

sind meistens trivial und voll von unbedeutenden Begebenheiten; es geht in dem Stück also um ein ereignisloses Alltagsleben. Darauf weisen mehrere Interpretationen hin, in denen Formulierungen auftauchen wie *Life and Times* sei «ein alltägliches Oratorium»³ oder zeige unverschämt das Gewöhnliche.⁴ Auf den ersten Blick scheint das Leben einer freischaffenden Künstlerin alles andere als gewöhnlich oder banal zu sein, aber Worrall präsentiert ihre Lebensgeschichte nicht in einer bestimmten Form wie etwa in einem Bildungsroman oder Lebenslauf, in denen Prinzipien wie Linearität, Teleologie und Finalität durch Verfahren der Sinnkonstruktion oder Selektion eine wichtige Rolle spielen. Ihre Monologe kann man eher als Bewusstseinsstrom klassifizieren, sie bestehen aus ungeordneten, stets von Analepsen und Exkursen unterbrochenen Erinnerungen aus bestimmten Lebensphasen und handeln meist von belanglosen Alltagssituationen. Wegen des besonderen künstlerischen Konzepts fand *Life and Times* international ein breites mediales Echo und gilt bis heute als «singuläres Unterfangen» in der Theaterwelt,⁵ das z. B. in einer Umfrage der Fachzeitschrift *Theater heute* als eines der bemerkenswertesten und wichtigsten Inszenierungen des letzten Jahrzehnts bezeichnet wird.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, die Auffassung des Alltags und ihr Verhältnis zur Zeitstruktur in diesem Theaterprojekt zu untersuchen. Wie wird Alltäglichkeit in *Life and Times* verstanden und konstruiert? Der Beitrag versteht sich als eine Fallstudie, anhand derer ich künstlerische Strategien des Umgangs mit dem Strom des Alltagsempfindens aufzeigen möchte. Das ausgewählte Stück hat den Nerv der Zeit getroffen und erscheint als symptomatisch für seine Epoche, in der Krisen, etwa die Folgen der Weltfinanzkrise 2007–2008, alltäglich und allgegenwärtig sind. *Life and Times* setzt sich mit existenziellen Fragen von unvergänglicher Aktualität auseinander, wie sich der Alltag in einer mediatisierten Welt zu-

3 Nikolaus Müller-Schöll: Gegenwehr des Menschlichen. Zur Politik der skriptbasierten Performances des Nature Theater of Oklahoma, in: Florian Malzacher (Hrsg.): *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma*, Berlin 2019, 147–159, hier: 148.

4 Vgl. Molly Grogan: *The Audacity of the Ordinary: Nature Theater of Oklahoma's Ever-Expanding Life and Times Gambles for High Stakes (Critic's Notebook)*, in: *American Theatre* 30/5 (2013), 54–57.

5 Den Ausdruck benutzt Wolfgang Kralicek in einer von mehreren Kritiker:innen verfassten Umfrage: *Die Inszenierungen des letzten Jahrzehnts*, in: *Theater heute Jahrbuch 13* (2020), 116–125, hier: 116. Seine These von einem «singulären Unterfangen» ist jedoch kaum haltbar. In der letzten Dekade konnte man eine Tendenz zu monumentalen und besonders langen Theaterprojekten beobachten, man erinnere sich z. B. an die experimentelle ganztägige Performance *Mount Olympus/24 h* des belgischen Regisseurs und Künstlers Jan Fabre (2015), die der Theaterwissenschaftler Luk Van den Dries wie folgt kommentiert: «In times of crisis it's useful and essential to think on a grand scale», <https://mountolympus.be/about#Readmore> [konsultiert am 11.10.2023].

rückgewinnen lässt und wie man das eigene Alltagsleben im Krisenmodus selbstbestimmen kann.

Mein Aufsatz besteht aus vier Teilen: Nach einer Vorstellung und Kontextualisierung der Theatergruppe und ihres Projekts werde ich in einem zweiten Abschnitt die in *Life and Times* präsentierte Alltagsauffassung auf der sprachlich-performativen Ebene untersuchen. Der dritte Teil handelt von Parallelen zwischen der konzeptuellen Vorgehensweise des NTO und den literarischen Experimenten der Avantgarde bei ihren gemeinsamen Versuchen, die Zufälligkeit und Spontaneität der Alltagssprache einzufangen. Schließlich soll der Vergleich mit Charlie Kaufmans Film *Synecdoche, New York* aus dem Jahr 2008 die künstlerischen Strategien von *Life and Times* schärfer konturieren. Beide Werke setzen sich auf in mehrfacher Hinsicht ähnliche Weise mit Aspekten von Krisen auseinander: mit der Repräsentationskrise, die die Reflexion über Möglichkeiten der Darstellung und der ästhetischen Inszenierung der Alltäglichkeit betrifft, sowie mit der Sinnkrise in einer von globalen Erschütterungen geprägten Wirklichkeit, in der der krisenhafte Zustand zum Alltag gehört.

Bei meiner Untersuchung werde ich *Life and Times* im Spannungsverhältnis der drei Begriffe Alltag, Krise und Performativität verorten. Das NTO spielt mit den Ambivalenzen des Alltags, der in diesem Projekt sowohl mit Routine und Wiederholung als auch mit der Vergänglichkeit und Flüchtigkeit der Alltagssprache verbunden wird und sowohl individuell erfahrbar ist als auch kollektiv geteilt werden kann. Die Gruppe durchleuchtet das Phänomen der Krise auf mehreren Ebenen gleichzeitig: Krise ist Teil des Inhalts. So artikulieren die Schauspieler:innen auf der Bühne explizit ihre prekäre Situation am Theater und die finanziellen Probleme der Company, die keine feste institutionelle Anbindung hat; zudem reflektieren sie auch, dass sie dem Publikum eine überlange, beide Seiten erschöpfende Performance zumuten, die auf einem ungeordneten Prätext basiert. Dabei erweist sich die kollektive Erschöpfung als eine gemeinschaftsstiftende Erfahrung. Krise bedeutet hier aber auch ein ästhetisches Prinzip, das auf das Zur-Schau-Stellen künstlerischen Scheiterns und bewussten Dilettantismus zielt.

I. Das Nature Theater of Oklahoma: Projekte, Arbeitsmethoden und Stilmerkmale

Der Name der Company geht auf die Biografie ihres Mitbegründers zurück: Liška betont in Interviews, dass es ausgerechnet der Bundesstaat Oklahoma war, wo er als achtzehnjähriger Migrant aus der Slowakei Anfang der 1990er-Jahre landete. Dort arbeitete er und lernte Englisch, bis er am Dartmouth College zu studieren begann. In einem Seminar über Performance im Dadaismus lernte er Kelly Copper kennen, die seine Kunstkomplizin und Lebensgefährtin wurde und mit

der er 2004 in New York das Nature Theater of Oklahoma gründete.⁶ Im Ensemblesnamen ist vor allem die Anspielung auf ein Kapitel in Kafkas Roman *Der Verschollene* auffällig, bekannter unter dem Titel *Amerika* der Max-Brod-Ausgabe. Zur Erinnerung: Das Kapitel «Das Naturtheater von Oklahoma» bei Kafka, das eines der mysteriösesten und meistinterpretierten Fragmente in seinem Werk ist,⁷ fängt damit an, dass der Protagonist Karl an einer Straßenecke auf ein Plakat stößt. Die Aufschrift verkündet, dass das große Theater von Oklahoma nach Personal suche und jeden willkommen heiße.⁸ Dieses Zitat erscheint als Introtext auf der offiziellen Website der Company, auf der eine umfangreiche Bild- und Videodokumentation ihrer bisherigen Projekte zu finden ist, darunter auch von *Life and Times*.⁹ Wie der Theaterwissenschaftler Jacob Gallagher-Ross schon 2018 in seiner Monografie *Theaters of the Everyday* feststellte, ist der Bezug zu Kafka im Falle des NTO nicht als eine bloße Inspiration zu betrachten. Kafkas Prosa enthalte einen Mikrokosmos von theatralischen Methoden, so Gallagher-Ross, und das künstlerische Manifest der Company entfalte eine Vision

6 Florian Malzacher: Unbequeme Spiele, künstlerische Seitensprünge. Das Theater von Kelly Copper und Pavol Liška, in: ders. (Hrsg.): *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma* (Anm. 3), 13–37, hier: 18.

7 Einen Überblick über einige bedeutende Interpretationen des Oklahoma-Kapitels, ergänzt durch seine eigene Lesart als «eine Travestie jüdisch-christlicher Eschatologie», bietet Marcel Krings: *Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein: zur Kritik der Literatursprache in den Lehrjahren, der Education sentimentale und im Verschollenen*, Tübingen 2016, 434–446, hier: 436.

8 Die vielinterpretierten Zeilen lauten: «Auf dem Rennplatz in Clayton wird heute von sechs Uhr früh bis Mitternacht Personal für das Theater in Oklahoma aufgenommen! Das große Theater von Oklahoma ruft euch! Es ruft nur heute, nur einmal! Wer jetzt die Gelegenheit versäumt, versäumt sie für immer! Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns! Jeder ist willkommen! Wer Künstler werden will, melde sich! Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort! Wer sich für uns entschieden hat, den beglückwünschen wir gleich hier! Aber beeilt euch, damit ihr bis Mitternacht vorgelassen werdet! Um zwölf Uhr wird alles geschlossen und nicht mehr geöffnet! Verflucht sei, wer uns nicht glaubt! Auf nach Clayton!» Franz Kafka: *Der Verschollene*, hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a. M. 1983, 387. In diesem Zitat sieht Moritz Schramm eine von Kafkas Anerkennungsutopien, die aber in «eine Persiflage des Kulturbetriebs» übergehe und somit nicht erfüllt werde. Moritz Schramm, «... das Gefühl wirklichen Lebendigseins und dauernder Zufriedenheit ...»: *Anerkennungsutopien bei Franz Kafka*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 37/2 (2012), 360–382, hier: 375.

9 Die Website ist zu finden unter <https://oktheater.org/> [konsultiert am 11. 10. 2023]. Dort fehlen allerdings die Episoden 6 und 9 von *Life and Times*, die ihre Uraufführungen beim Festival Steirischer Herbst 2014 und 2015 feierten und in dessen Archiv vorgestellt werden. Episode 6: <https://archiv.steirischerherbst.at/de/projects/3935/life-and-times-episodes> [konsultiert am 11. 10. 2023]. Episode 9: <https://archiv.steirischerherbst.at/de/projects/4015/life-and-times-episodes> [konsultiert am 11. 10. 2023].

vom Theater als einem kosmischen, von Amateuren aufgeführten Gesamtkunstwerk, die Liška und sein Ensemble auf der Bühne in die Praxis umsetzen.¹⁰

Die Projekte der Company, die anfangs fünfzehn Personen zählte und sich schnell in der New Yorker alternativen Theaterszene zurecht fand, sind ausführlich in dem von Florian Malzacher herausgegebenen Sammelband *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma* dargestellt. Das Buch enthält neben einem detaillierten Werkverzeichnis, informativen Texten und analytisch-interpretativen Annäherungen an die einzelnen Arbeiten auch einen Beitrag von Elfriede Jelinek. Die Truppe hat den Roman der Nobelpreisträgerin *Die Kinder der Toten* filmisch adaptiert; die Premiere ihres experimentellen Stummfilms, der auf ein Performance-Projekt mit Laien in der Steiermark zurückgeht, fand 2019 bei der Berlinale statt und wurde breit kommentiert.¹¹

Was die Interpretationskontexte angeht, in denen man die Werke des NTO häufig verortet, so dominieren in der Forschungsliteratur zwei Schwerpunkte: die Untersuchung der Alltagsdarstellungen und deren Poetik, wie etwa in der erwähnten Studie von Gallagher-Ross,¹² und die Reflexion über die oft sehr lange Aufführungsdauer. Jonathan Kalb z. B. bezeichnet in seiner Monografie *Great Lengths* die Projekte von Copper und Liška als Marathontheater.¹³ Beide Perspektiven sind eng miteinander verflochten, beinhaltet der Alltag doch endlose Repetition, Ritualität und eine zyklische Zeitvorstellung. Er ist auch mit einem nicht-substanziellen Wissen verbunden, das jedem Menschen eigen ist – alle sind gleichberechtigte Expert:innen im Bereich des Alltags. Deshalb führen mehrere Stücke der Truppe auch das Nicht-Können, das Dilettantische und Amateurhafte sowie das Scheitern des künstlerischen Perfektionismus bewusst vor.¹⁴ In der Forschung widmet man sich zudem der Vorliebe der Company für Kitsch, Low-Budget-, Camp- und Spaß-Ästhetik.¹⁵ Die Kapitalismuskritik und das Phä-

10 Jacob Gallagher-Ross: *Theaters of the Everyday: Aesthetic Democracy on the American Stage*, Evanston, Illinois 2018, 149.

11 Siehe etwa die Filmkritik von Clemens J. Setz: Jelinek-Verfilmung: Etwas so Narrisches, in: *Der Standard* v. 01.04.2019, <https://www.derstandard.de/story/2000100446899/jelinek-verfilmung-etwas-so-narrisches> [konsultiert am 11. 10. 2023].

12 Gallagher-Ross spricht in Bezug auf das NTO häufig von der (theatralischen) Poetik des Alltags, worunter er «ein Set von ästhetischen Prinzipien» versteht, die auf Paradoxien der alltäglichen Erfahrung gründen. Gallagher-Ross (Anm. 10), 148.

13 Jonathan Kalb: *Great Lengths: Seven Works of Marathon Theater*, Ann Arbor 2011, 124. Vgl. auch Lawrence Switzky: *Marathon Theatre as Affective Labour: Productive Exhaustion in The Godot Cycle and Life and Times*, in: *Canadian Theatre Review* 162 (2015), 26–30.

14 Vgl. mit Fokus auf das Stück *No Dice* Nicholas Ridout: *Passionate Amateurs: Theatre, Communism, and Love*, Ann Arbor 2013, 124–138.

15 Vgl. Ivan Lacko: *FeArt and Dance-xiety in Nature Theater of Oklahoma's Pursuit of Happiness: Artificiality, Authenticity and Fun as the Building Stones of a Hopeful Performative*, in: *Journal of Contemporary Drama in English* 7/1 (2019), 123–138; Rachel Anderson-

nomen der Erschöpfung werden ebenfalls untersucht, etwa in einem Aufsatz von Leopold Lippert.¹⁶ Im Folgenden möchte ich diese Interpretationsstränge bündeln, um die Zusammenhänge zwischen Krisenerfahrung und Alltags- und Zeitverständnis in *Life and Times* näher zu beleuchten.

Schon in dem Stück *Romeo and Juliet* von 2008 werden die Stilmerkmale und Arbeitsmethoden des Ensembles deutlich. In dieser Produktion kommen vergleichbare postdramatische Verfahren zum Einsatz: Sie basiert auf einer Reihe von transkribierten Telefonmonologen von Personen, die gebeten wurden, mit eigenen Worten die Handlung des titelgebenden Dramas von Shakespeare nachzuerzählen. Dabei kann sich keiner der Gesprächspartner so richtig an den Inhalt erinnern.¹⁷ In *Life and Times* erhält das In-Szene-Setzen der gesprochenen Sprache mit der spontanen Wortwahl und der Sichtbarmachung der Erinnerungsarbeit eine noch zugespitztere Form, denn hier fehlt der Bezug auf einen literarischen Originaltext und dessen Plot, den nun ein frei gesprochener Monolog ohne überraschende Wendungen und spektakuläre Ereignisse ersetzt.

Überhaupt treibt die Company die Dekonstruktion von traditionellen Theaterkonventionen auf die Spitze: *Life and Times* lässt sich schwer einem Theatergenre oder einer Kunstgattung zuordnen und ist programmatisch multimedial, sodass die Bezeichnung «Theaterprojekt» angesichts der Fülle der verwendeten künstlerischen Mittel reduzierend wirkt. In manchen Interpretationen ist daher von einem multimedialen «Life-Writing-Project» die Rede.¹⁸ In jedem der neun Teile kommt eine andere Kunstform zum Einsatz, mittels derer die aufeinanderfolgenden Lebensphasen von Worrall nacherzählt werden, z. B. Musical, Kriminaltheaterstück, Animationsfilm, Graphic Novel, Schwarz-Weiß-

Rabern: The Nature Theater of Oklahoma's Aesthetics of Fun, in: *The Drama Review* 54/4 (2010), 81–98. Diese Interpretation ergänzt die Autorin in ihrer Dissertation, in der sie *Life and Times* unter dem Aspekt des kollektiven Schaffensprozesses analysiert. Vgl. dies.: *Staging Process: The Aesthetic Politics of Collective Performance*, Evanston, Illinois 2020, 43–69.

¹⁶ Vgl. Leopold Lippert: Performance Labor, Im/Mobility, and Exhaustion in Nature Theater of Oklahoma's *Life and Times*, in: *Journal of Contemporary Drama in English* 5/1 (2017), 140–155.

¹⁷ Adam Czirak interpretiert das Stück u. a. im Vergleich mit Arbeiten von Nicolas Steinhilber und René Pollesch als ein Beispiel für «das Theater der Dekonstruktion», das die Dichotomie Produktion und Rezeption hinterfrage, die Problematik aufzeige, wie das Theater gegen seine eigene praktische Realisierung Widerstand leiste und Momente des Nicht-Theoretisierbaren hervorbringe. Adam Czirak: *Falsche Freunde. Von der Unversöhnbarkeit von Theater und Theorie*, in: Astrid Hackel, Mascha Vollhardt (Hrsg.): *Theorie und Theater: Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis*, Wiesbaden 2014, 7–35.

¹⁸ Lippert (Anm. 16), 140.

Film, Farbfilm im Breitbildformat oder Gangster-Rap-Videoclip.¹⁹ Über die Form der zehnten Episode ist sich die Truppe nicht einig, angeblich sind u. a. «ein Quilt oder eine Parade» im Gespräch.²⁰ Copper und Liška hoffen immer noch, eines Tages alle Teile zusammen aufführen zu können. Das würde die Vielfalt der Formen und Genres dieses Projekts noch mehr verdeutlichen und zeigen, dass sie in direkter Opposition zu der Alltagsprosa der dargestellten Lebensgeschichte stehen. Da *Life and Times* die Grenzen einer Live-Performance überschreitet, konzentriere ich mich weder auf eine konkrete Aufführung noch auf einzelne Episoden, sondern nehme das Gesamtkonzept unter die Lupe.

Dem Projekt liegt ein transatlantisch-interkultureller Spagat zugrunde: Zum einen handelt es von dem unspektakulären Alltagsleben einer durchschnittlichen US-Amerikanerin. Lippert hebt zurecht hervor, dass es vereinfachend sei, Worralls Geschichte als gewöhnlich abzustempeln. Vielmehr erscheine Worrall vor dem Hintergrund der sozialen und wirtschaftlichen Situation in den USA als privilegiert und durch verschiedene Merkmale kultureller Hegemonie wie Weißsein, Heterosexualität, Wohlstand oder Vorstadtkindheit gekennzeichnet.²¹ Ergänzend kann man bemerken, dass das Stück vorführt, wie die globale Finanzkrise auch ebendiese Bevölkerungsschicht ergreift. Zum anderen war der Zyklus in gewissem Sinne für ein deutschsprachiges Publikum vorgesehen, denn er wurde in Wien realisiert und als eine der bemerkenswerten Inszenierungen des deutschsprachigen Raums zum Steirischen Herbst in Graz und zum Theatertreffen in Berlin eingeladen. Die transkulturelle und von finanziellen Nöten geprägte Entstehungsgeschichte von *Life and Times* spiegelt das Thema des Stücks wider, das vom Alltag in einer global verflochtenen und von Wirtschaftskrise und Prekarität bestimmten Gegenwart handelt. Darin kann man eine geografische Umkehrung von Kafkas Motiv sehen, denn diesmal reist eine Wandertruppe aus Amerika durch Europa auf der Suche nach Lebensunterhalt.

II. *Life and Times* und die Experimente mit der Alltagssprache

In Bezug auf die Alltagsauffassung des NTO macht Gallagher-Ross auf zwei Aspekte aufmerksam: Ihm zufolge sind «die eintönige Routine» sowie «der plötzliche Blick mit frischen Augen», der das unbewusst erlebte, alltägliche Leben auffängt und verfremdet, die wiederkehrenden Motive in den Arbeiten des

19 Eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Teile findet sich in Florian Malzacher: Werkverzeichnis, in: ders. (Hrsg.): *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma* (Anm. 3), 226–236.

20 Wolfgang Kralicek: Falsch verbunden, in: *Theater heute* 2 (2015), 63.

21 Lippert (Anm. 16), 146.

Ensembles und wichtige Bausteine ihrer Dramaturgie.²² Diese These möchte ich um ein weiteres Element ergänzen: um die Alltagssprache, die ein Medium der Alltagsdarstellung in *Life and Times* ist und die aus einer konzeptuell-stilistischen Perspektive betrachtet werden kann. Das Projekt dokumentiert das alltägliche Gerede und bringt die wortgetreue Verschriftlichung der am Telefon spontan gehaltenen Monologe mit der zufälligen Wortwahl, den Sprachfehlern, Momenten des Zögerns und Unterbrechungen auf die Bühne. Die Erzählerin äußert ab und zu Bedenken, dass sie zu viel über sich selbst spreche und dass das doch langweilig sein müsse, oder sie verkündet, sie sei in Eile und breche gleich auf. Diese Einschübe sowie Interjektionen und Pausen werden auf der Bühne bzw. in den Filmen gleichberechtigt mit den Erinnerungen vorgetragen oder vorgesungen. Die Performance-Serie strebt die exakte Wiedergabe der mündlichen Erzählung an, die durch die Formen der Inszenierung jedoch verfremdet wird. Zur Veranschaulichung dieses Kontrast- und Verfremdungsverfahrens kann eine kurze Szene aus Episode 1 dienen: Drei Schauspielerinnen und drei Schauspieler in grauen Uniformen und mit Turnringen in den Händen singen in Begleitung eines Live-Orchesters mal mehr-, mal einstimmig minutenlang die Beschreibung von Worralls Zimmer. Das Libretto in der Ich-Form enthält Interjektionen und Füllwörter sowie Wendungen an den Telefongesprächspartner. Der Operettengesang wird von einer Choreografie ergänzt, die aus synchronen Tanzbewegungen wie auf einer Spartakiade besteht.

Gleichzeitig thematisiert *Life and Times* die artifizielle Situation einer mehrfachen Mediatisierung der dargestellten Geschichte. Bei den transkribierten Telefongesprächen fehlt die originale Intonation der Sprecherin, wodurch ihre Aussagen, etwa die Füllwörter, überbetont werden und – verfremdet durch Musik, Gesang und Choreografie – karikaturartig wirken. Außerdem präsentiert das Ensemble auch Passagen von Worralls Bericht, in denen diese von Erinnerungen berichtet, die sie nur aus Erzählungen anderer kennt, etwa wie sie sich als Kind verhalten hat.

In diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass die Transkriptionen der einzelnen Episoden als Bücher erschienen sind, nicht unbedeutend. Die Verlegerin Karinne Keithley Syers interpretiert die Fokussierung der Company auf die Alltagssprache als ein in der US-amerikanischen Denktradition tief verwurzelt Phänomen und bemerkt dazu Folgendes:

Als Herausgeberin mehrerer Texte des Nature Theater (*No Dice, Rambo Solo, Life and Times – Episode 1–4*) lernte ich die Genauigkeit von Kelly Coppers Gehör schätzen, die Präzision, mit der sie die Zeilen zerlegte, und den gezielten Einsatz von Großbuchstaben sowie Geviertstrichen, um den Klang der Sprache einzufangen. Man sollte diese Art des «unkreativen Schreibens» nicht als Verzicht auf schöpferische Energie missverstehen, sondern vielmehr als eine elementar demokratische, ja sogar eine Emerson'sche Geste

22 Gallagher-Ross (Anm. 10), 150.

deuten. In seiner Ansprache *Der amerikanische Gelehrte* (1837) erklärte Emerson, dass das intellektuelle Leben Amerikas nicht in europäischen Büchern mit ihren ‹vergangenen Äußerungen des schöpferischen Geistes› zu finden sei, sondern vielmehr in unmittelbarer Nähe – in einem spezifisch amerikanischen Sprechen. ‹Das Leben ist unser Wörterbuch›, schrieb er. ‹Ich begrüße das Gewöhnliche, will das Alltägliche und Niedere erkunden und zu seinen Füßen sitzen›.²³

In einer Hinsicht ist der sonst einleuchtende Verweis auf Ralph Waldo Emerson kritisch zu sehen. Der Schriftsteller und Philosoph postulierte in seinen Essays und Reden konsequent eine unabhängige kulturelle Identität der USA und porträtierte oder formte sogar das amerikanische Temperament durch die Verherrlichung eines ‹direct, emotional and street-smart aproach to life›.²⁴ Die Theaterexperimente des NTO jedoch grenzen sich keineswegs von der europäischen literarischen Tradition ab, sondern schöpfen aus ihr. Die Erkundung des Gewöhnlichen und die Zurschaustellung der vorgefundenen Alltagssprache in *Life and Times* werden zwar häufig im Hinblick auf die Errungenschaften der Avantgardekunst betrachtet, man vergleicht die künstlerischen Methoden der Company mit denen von Marcel Duchamp, John Cage oder Andy Warhol.²⁵ Ähnliche Versuche, die Mündlichkeit zu verschriftlichen, lassen sich aber vor allem in der Prosa der Moderne finden, man denke nur an die Entwicklungen des modernen Romans Anfang des 20. Jahrhunderts, der die Gattungsgrenzen überschreitet und unterschiedliche Sprachregister, Textformen und Disziplinen absorbiert. In diesem Kontext können – neben dem bekannten Beispiel *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin – das experimentelle Schreiben von James Joyce, Virginia Woolf oder Gertrude Stein als Referenz dienen, um nur die Autor:innen aus dem anglophonen Raum zu erwähnen, die sich dezidiert dem Alltag widmeten.²⁶

Die folgende Nebeneinanderstellung der Zitate soll die Assoziation mit der Avantgarde-Literatur verdeutlichen. In Episode 1 wird der Monolog wie folgt verschriftlicht:

So. My –
 And oh! And there was this – thing!
 In the front of the lawn that he built
 It was sort of like a –
 Like a little wooden – uh!
 Like diorama – sort of thing.

23 Karinne Keithley Syers: Niedrige, gewöhnliche, heilige Geschichten. Das unkreative Schreiben des Nature Theater of Oklahoma, in: Florian Malzacher (Hrsg.): *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma* (Anm. 3), 85–93, hier: 90.

24 Carlin Romano: *America the Philosophical*, New York 2012, 69.

25 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll (Anm. 3), 152 f.

26 Mehr dazu bei Liesl Olson: *Modernism and the Ordinary*, New York 2009.

And – there were like trees – and stones on it.
 And – we would always play Pirate Ship on that.
 And. Um.
 We would usually play amongst ourselves.
 Like my brother and I.²⁷

Mit den typografischen Herausforderungen bei der Verschriftlichung der Holprigkeit und der Ellipsen der gesprochenen Sprache haderte auch Joyce nicht nur im *Ulysses*, sondern auch z. B. in seinem posthum veröffentlichten autobiografischen Roman *Stephen Hero*:

Stephen as he passed on his quest heard the following fragment of colloquy out of which he received an impression keen enough to afflict his sensitiveness very severely.
 The Young Lady – (drawling discreetly) ... O, yes ... I was ... at the ... chapel ...
 The Young Gentleman – (inaudibly) ... I ... (again inaudibly) ... I ...
 The Young Lady (softly) ... O ... but you're ... ve . ry ... wick ... ed ...
 This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.²⁸

Bei der Gegenüberstellung ist es auffällig, dass die Verschriftlichung der ersten Episode von *Life and Times* stark mit Zeilenumbrüchen arbeitet und dadurch einen in Verse untergliederten Text mit Zeilensprüngen hervorbringt. Dieses Verfahren prägt den Rhythmus der Aussage, hebt Wortwiederholungen hervor und scheint bereits auf der Ebene der Typografie die Alltagssprache zur Lyrik zu verfremden. Bei Joyce sind es hingegen die Auslassungspunkte, die die Holprigkeit des alltäglichen Geschwätzes wiedergeben. Allerdings möchte ich nicht auf die sprachlichen und erzähltechnischen Unterschiede zwischen den beiden Zitaten eingehen, sondern betonen, dass sowohl das NTO als auch Joyce ein ähnliches Ziel vor Augen haben. Sie versuchen, die trivialen Begebenheiten des Alltags vor dem Vergessen zu retten und die Alltagssprache zu fixieren, die ein besonders ephemeres und vergängliches Phänomen ist. Die Zeitgenoss:innen nehmen im Alltag die kolloquiale Ausdrucksweise kaum wahr, die für das Sprachgefühl der nächsten Generationen schon fremd sein wird.

In diesem Sinne ließe sich die Performance-Serie *Life and Times* mit ihren Begleitbänden als ‹ein Buch der Epiphanien› betrachten, das der Joyce'sche

27 Nature Theater of Oklahoma: *Life and Times*: Episode 1, New York 2013. Zit. nach Helen Shaw: Total Dedication: Nature Theater of Oklahoma's *Life and Times*, Episodes 1–4, in: TheatreForum 43 (2013), 3–9, hier: 6.

28 James Joyce: *Stephen Hero*, hrsg. von John J. Slocum, Herbert Cahoon, New York 1963, 210 f. Ausführliche Auslegung dieses Zitats bei Olson (Anm. 26), 41.

Protagonist im obigen Zitat verfassen möchte. Allerdings trifft der religiös konnotierte Begriff Epiphanie, unter dem Joyce ‹eine spirituelle Manifestation› und ein Moment der Transzendenz versteht, auf *Life and Times* nicht zu. Das NTO sieht im Alltag keine Momente der Offenbarung, sondern strebt eher an, das Publikum mit dem alltäglichen Strom zu konfrontieren. Dieser hat für die Theatergruppe eine immanente Bedeutung: Im Alltag kann sich die Wirklichkeit als solche, also das Reale, Unaussprechbare, Zufällige, Authentische, Nicht-Diskursive und Nicht-Klassifizierbare, offenbaren. In diesem Kontext benutzt Gallagher-Ross – in Anspielung auf die Performance-Theoretikerin Diana Taylor – den Begriff Repertoire.²⁹ Im Gegensatz zum Archiv, das Texte, Dokumente und Objekte aufbewahrt, bildet das Repertoire demnach einen verkörperten Wissenspeicher u. a. von flüchtigen *cultural performances*, von Mündlichkeit, Gesten, Gesang oder Ritualen.³⁰ Gallagher-Ross zufolge bringt das NTO dieses Gegensatzpaar programmatisch durcheinander und macht ein Archiv aus dem Repertoire und ein Repertoire aus dem Archiv: Durch die Transkription der Telefongespräche verwandelt die Company flüchtige Äußerungen in einen Theatertext, kanonische Werke wie *Romeo und Julia* dekonstruiert sie hingegen und zerlegt sie in eine Ansammlung von unpräzisen Erinnerungen.³¹

Für das im Alltag wiederholte Repertoire an Aussagen, Satzketten und Gesten ist zwar auch Stephen bei Joyce sensibel, aber er möchte diese nur aufnehmen, archivieren und ihnen dadurch Dignität verleihen. Er bleibt also ein ‹man of letters› und dem Medium der Schrift und des Buches treu. Der Anspruch des NTO ist komplexer und multimedial angelegt: In *Life and Times* handelt es sich nicht nur um eine Aufnahme, sondern auch um ihre performative Wiederholung und Verfremdung in wechselnden, stets neuen Formen und Medien wie Musical oder Farbfilm, wodurch das reproduktive Moment an Kreativität gewinnt.

29 Gallagher-Ross (Anm. 10), 155.

30 Taylor betont bei ihrer Begriffsbestimmung, dass sie nicht medientheoretisch argumentiert und auf die Unterscheidung zwischen Oralität und Literalität zielt, sondern dass sie aus einer onto-epistemologischen Perspektive materielle und immaterielle/performativ verkörperte Kultur betrachtet und nach deren Konstruiertheit fragt: ‹The rift, I submit, does not lie between the written and spoken word, but between the archive of supposedly enduring materials (i. e., texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral repertoire of embodied practice/knowledge (i. e., spoken language, dance, sports, ritual).› Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003, 19. Taylors Definition von Repertoire erinnert Gallagher-Ross an Maurice Blanchot und sein berühmtes Zitat über Alltag, der sich verflüchtigt und jeder Festlegung entkomme. Gallagher-Ross (Anm. 10), 155.

31 Gallagher-Ross (Anm. 10), 156.

III. Krise und Inszenierung des modernen Alltags

Viel häufiger als mit den Werken des irischen Schriftstellers vergleicht man die Vorgehensweise des NTO mit der Prosa von Gertrude Stein, so etwa in der Rezension von Helen Shaw³² oder im Essay von Tom Sellar. Der letztgenannte Theaterkritiker und Dramaturg stellt die folgende These auf:

Projekte wie *Life and Times* haben Vorläufer, mal sichtbare, mal unterschwellige. Schließlich haben Amerikaner eine komplexe und reiche Geschichte, die oft verborgen, verdrängt oder vergessen wird, aber doch ständig präsent ist. Das episch ausladende Geflecht von *Life and Times* ist schwer vorstellbar ohne Gertrude Steins 1925 erschienenen Wälzer *The Making of Americans*, einem wilden genealogischen und psychologischen Experimentalroman, der die Geschichte zweier amerikanischer Familien über mehrere Jahrzehnte erzählt. Tatsächlich allerdings handelt dieser Meilenstein der literarischen Moderne nicht von den Clans der Herslands und Dehnings, wie Stein spielerisch-abwegig behauptete, sondern von der durch sie rearrangierten und als Literatur verewigten amerikanischen Alltagssprache. Es geht darin in erster Linie um die Bewegung der Wörter in der Zeit, um den Rhythmus und Klang der Sätze – ihren Tanz über die Seite und die Freude, die es macht, sie laut zu lesen. [...] Auch *Life and Times* ist – wie so viele Arbeiten der Truppe – eine Reverenz an die launigen Kadenzen der amerikanischen Alltagssprache und destilliert einen herrlichen Katalog aus mündlichen Erinnerungen. Hätte Liškas und Coppers Theater ohne Steins Roman zu dieser Form gefunden?³³

Die Parallelen zwischen Steins Roman und *Life and Times* drängen allerdings die Frage auf, was das Gegenwartstheater noch zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Alltag beitragen kann, wenn die moderne Literatur als Vorreiterin auf diesem Feld gilt und so viele Wege zur Verewigung und Rearrangierung der Alltagssprache gebnet hat. Wo liegen die Differenzen zwischen Alltagsprosa und Theaterperformance? Ist die Idee des NTO mit den transkribierten Monologen – was Sellar nahelegt – nur ein Abklatsch der innovativen Experimente der literarischen Avantgarde oder sogar, wie es Richard Schechner scharf formuliert, ein Beispiel für eine konservative Avantgarde,³⁴ die nur an ein im Theaterbetrieb gut wiedererkennbares Markenzeichen und Selbstbranding denkt?

32 Shaw vergleicht *Life and Times* mit Steins Theaterstück *A Family of Perhaps Three*. Shaw (Anm. 27), 6.

33 Tom Sellar: Wie amerikanisch ist Oklahoma?, in: Florian Malzacher (Hrsg.): *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma* (Anm. 3), 69–81, hier: 70 f.

34 Vgl. Richard Schechner: *The Conservative Avant-Garde*, in: *New Literary History* 41/4 (2010), 895–913, hier: 895. Er urteilt über das NTO Folgendes: «Many of today's younger leading artists and groups globally are even more steeped in theory than their elders. The TEAM, Rimini Protokol, Gob Squad, the Nature Theater of Oklahoma, Vivarium Studio, Witness Relocation – and many, many more too numerous to list. Are these groups <avant-garde>? Yes, insofar as avant-garde is a style, an embodiment, and an investigation of theory. And no, insofar as the practice of these groups is not necessarily <ahead of> anything or proclaiming an

Bei der Auseinandersetzung mit diesen Fragen kann ein Perspektivenwechsel neues Licht auf das Werk des NTO werfen. Wenn man den Fokus von der Intertextualität und Intermedialität hin zu Performativität verschiebt, wird eine Dimension der Alltagsproblematik in *Life and Times* deutlich, auf die Christiane Solte-Gresser hinweist. Die Leitthese ihrer Studie *Spielräume des Alltags* über Erzählprosa der 1930er- und 1940er-Jahre lautet, dass der Alltag als Reflexionsgegenstand «eine Erfindung der Moderne» sei: Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dieser Problematik habe in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Gipfelpunkt erreicht, ungefähr zeitgleich habe sich auch die Kunst zunehmend für das Thema zu interessieren begonnen, insbesondere die Literatur sei an der «Entdeckung einer spezifischen Dignität des Alltags» beteiligt gewesen.³⁵ Ausschlaggebend für Solte-Gressers Argumentation ist, dass sie literarischen Texten ein performatives Potenzial zuschreibt. Literatur kann ihr zufolge Alltagswirklichkeit «ästhetisch inszenieren», «perspektivisch in Szene» setzen und uns dadurch verschiedene Dimensionen ihrer Wahrnehmung erschließen.³⁶ Damit geht sie über die Repräsentationsperspektive hinaus: Bei literarischen Werken handelt es sich ihrer Ansicht nach nicht (nur) um eine Verewigung der flüchtigen alltäglichen Ausdrücke und die Destillierung von mündlichen Erinnerungen, sondern vielmehr um eine ästhetische Inszenierung und künstlerische Gestaltung der Alltäglichkeit.

Ich komme auf das vorige Zitat über Gertrude Stein zurück: Wenn Stein in ihrem Roman die Alltagssprache rearrangiert, bedeutet das implizit, dass sie diese erfahrbar und transformierbar macht. Diesen Gedanken scheint *Life and Times* zuzuspitzen. Wie die Theoretikerin des Performativen Erika Fischer-Lichte zutreffend bemerkt, kann Performativität mit ihren Eigenschaften wie «Unvorhersehbarkeit, Ambivalenzen, die spezifische Art der Wahrnehmung und Bedeutungsproduktion sowie die transformative Kraft»³⁷ verschiedene Kunstfor-

aggressively destructive program in relation to the status quo – unlike the historical avantgarde. Are these artists conservative in the ecological sense that I used earlier? Yes, again» (ebd., 908). Schechner beobachtet die Tendenz, dass das Gegenwartstheater immer häufiger auf Branding und Marketing setze. Es gehe darum, sich ein Markzeichen auszudenken, das sofort wiedererkennbar sei und für Zwecke der Werbung genutzt werden könne. Branding sei dabei das Gegenteil des Anspruchs, «neu», «erster» oder «einzig» zu sein. Einst sei die Avantgarde unberechenbar und schockierend gewesen, die heutige Avantgarde hingegen bewohne bereits bekannte Kategorien. Die Festivalveranstalter:innen wüssten, was sie erwarte, wenn sie eine Theatertruppe einluden; die Avantgarde sei bekannt, bevor sie erfahren werde.

³⁵ Christiane Solte-Gresser: *Spielräume des Alltags: Literarische Gestaltung von Alltäglichkeit in deutscher, französischer und italienischer Erzählprosa (1929–1949)*, Würzburg 2010, 18.

³⁶ Ebd., 31 f.

³⁷ Erika Fischer-Lichte: *Performativität: eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Stuttgart 2021, 85.

men charakterisieren, sowohl Literatur als auch Theater.³⁸ Allerdings ist das performative Potenzial in Aufführungen und Performances u. a. wegen ihrer flüchtigen Materialität, der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit sowie der raumzeitlichen Ko-Präsenz zwischen Publikum und Theaterensemble besonders stark ausgeprägt. Das NTO ist sich dessen bewusst: In *Life and Times* werden Alltagserinnerungen szenisch neugestaltet, transformiert und erfahrbar gemacht, sodass das Stück zum Mittel bzw. Medium für eine mögliche Alltagserfahrung wird.

Die Bedeutsamkeit der Inszenierung des Alltags wird während gesellschaftspolitischer oder ökonomischer Krisen noch deutlicher. Dabei handelt es sich aber nicht nur um die Beobachtung, dass jede Krisenerfahrung eine Art Wiederbesinnung auf den gefährdeten Alltag hervorruft. Die Krise lässt sich auch als eine Erfindung der Moderne betrachten. Die Entzauberung der Welt, die – so die Diagnose Max Webers – im Zuge der von der naturwissenschaftlichen Revolution angefangenen Rationalisierungsprozesse geschah und mit dem rationalen und aufgeklärten Denken zusammenhing, stellte das moderne Subjekt vor das Problem der Sinnkrise. Angesichts dessen begann das destabilisierte Individuum gerade im nahen, vertrauten, sich wiederholenden Alltag eine Zuflucht zu suchen, statt nur aus ihm zu fliehen. Diese Wendung wirkte sich auf die Kunstauffassung aus und trieb sie ebenso in die Krise, was Theodor W. Adorno, der Theoretiker der Dialektik der Aufklärung, folgendermaßen kommentiert:

Das Barbarische ist das Buchstäbliche. Gänzlich versachlicht wird das Kunstwerk, kraft seiner puren Gesetzmäßigkeit, zum bloßen Faktum und damit als Kunst abgeschafft. Die Alternative, die in der Krise sich öffnet, ist die, entweder aus der Kunst herauszufallen oder deren eigenen Begriff zu verändern.³⁹

Das NTO scheint diese Alternative zu umgehen. Die transkribierte Alltagssprache wird in *Life and Times* zwar buchstäblich wiederholt, aber zugleich in vielfältigen Formen inszeniert. Die Aufführung zielt nicht auf eine sachlich-illusionslose Darstellung des Alltäglichen, die Adorno mit dem Barbarischen gleichsetzt, sondern auf ihre performative Umgestaltung. Dadurch eröffnet das NTO einen Spielraum, in dem die Alltagswirklichkeit unter Krisenbedingungen nicht nur erfahrbar, sondern auch erträglicher wird.

³⁸ In der Literatur manifestiere sich das Performative «vor allem in der Abschwächung bzw. Negation ihres Textcharakters und ihrer empathischen Überführung in eine Aufführung». Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung: das Semiotische und das Performative*, Tübingen u. a. 2001, 144.

³⁹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 2003, 97.

IV. Gesamtkunstwerk und Krisenerfahrung: *Life and Times* und *Synecdoche, New York*

Um die Strategien der Thematisierung des Alltäglichen in *Life and Times* präziser herauszuarbeiten, kann ein Vergleich hilfreich sein. Das Motiv einer Eins-zu-eins-Wiederholung von Alltagserinnerungen lässt sich auch in dem Film *Synecdoche, New York* (2008) von Charlie Kaufman finden, der schon mit seinem Debüt *Being John Malkovich* (1999) berühmt wurde. *Synecdoche, New York* handelt von dem hypochondrischen Theaterregisseur Caden Cotard, gespielt von Philip Seymour Hoffman, der durch das MacArthur Fellowship eine großzügige Förderung für sein neues Theaterprojekt erhält.⁴⁰ Seiner exzentrischen Psychotherapeutin verrät er, dass er vorhat, «something big and true and tough»⁴¹ zu schaffen, um dem sogenannten Genie-Preis gerecht zu werden. Das Stück soll sein Opus magnum werden – ein Gesamtkunstwerk, das sein ganzes Leben abbildet. Caden mietet eine leerstehende riesige Lagerhalle in Manhattan, lässt New York als Kulisse nachbauen, die Darsteller:innen sollen ihren Alltag nachspielen, er besetzt seine eigene Rolle und die seiner Familie und seines Bekanntenkreises mit Doppelgänger:innen, sodass sich die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sowie zwischen Vergangenenem, Imaginiertem und Gegenwärtigem allmählich verwischen. Die Motive des Simulacrum und des Theatrum Mundi werden auf die Spitze getrieben: Der Schauspieler in Cadens Rolle beginnt nebenbei den Regisseur zu psychoanalysieren, gibt ihm Ratschläge, was er (Caden) in seiner Vergangenheit hätte anders machen können, und beeinflusst somit dessen Sichtweise und jetziges Verhalten. Die Geschichte verschachtelt sich mehr und mehr, die Theatertruppe probt jahrelang für dieses Projekt, in einer Szene fragt jemand aus dem Ensemble verzweifelt, warum nach 17 Jahren Proben noch immer kein Publikum eingeladen werde.⁴²

40 Zur Verschmelzung der Film- und Theaterwelt in *Synecdoche, New York* und zum Motiv des Theaters, das das Leben imitiert, vgl. Laura Sava: *Theatre Through the Camera Eye: The Poetics of an Intermedial Encounter*, Edinburgh 2022, 100–112.

41 Charlie Kaufman: *Synecdoche, New York: The Shooting Script*, New York 2008, 46.

42 Das Motiv eines überlangen Kunstprojekts kennzeichnet auch Kaufmans Debütroman *Ameisig* (übers. von Stephan Kleiner, München 2021): Der Hauptprotagonist ist ein Filmkritiker, der «eine übermäßig lange Monografie, eine Monografie von Rekordlänge als Hommage über lange Filme» mit dem Titel *Schoah Nuff: Die Unterbewertung längerer Filme in unserer aktuellen Fastfood Filmkultur* verfasst hat (ebd., 102). Eines Tages erhält er von einem älteren Filmemacher, der im Sterben liegt, dessen monumentales Lebenswerk: ein filmisches Experiment, das drei Monate (!) dauert, inklusive vorher festgelegter Pausen für physische Grundbedürfnisse. Verbunden ist diese Gabe mit dem Auftrag – ähnlich dem, den Kafka an Brod richtete –, dass sich der Kritiker den Film einmal ganz anschauen und ihn danach zerstören soll. Das Werk erweist sich als meisterhaft: «Es ist ein Film über die Zeit, die Zeit als Pfeil wie als Bumerang. [...] Er handelt von der Zukunft und von der Vergangenheit, der Geschichte und

Cadens spezielle Regiemethode erinnert an einige Praktiken des NTO: Seine Schauspieler:innen bekommen jeden Tag auf handgeschriebenen Zetteln oder über Kopfhörer neue Anweisungen, welche Alltagstätigkeiten sie jeweils spielen sollen; das Ziel dabei ist eine artifiziell stimulierte, aber zugleich möglichst authentische Performance. Das Verfahren des sogenannten *headphone verbatim theatre*, bei dem die Schauspieler:innen auf der Bühne über In-Ear-Kopfhörer übertragene Mitteilungen nachsprechen oder improvisieren, wird auch in der ersten Episode von *Life and Times* angewendet. Zum Schluss scheitert Caden an der Monumentalität seines Vorhabens und stirbt enttäuscht mit dem Gefühl, sein künstlerisches Ziel verfehlt zu haben.

Joel Evans liest *Synecdoche, New York* mit der Brille der Filmtheorie von Gilles Deleuze und sieht in dem Film viele Beispiele für deleuzianische Kristallbilder,⁴³ die Bildelemente vieler Zeitstufen in sich vereinen bzw. die Zeit aufspalten können – wie Kristalle das Licht.⁴⁴ In den Szenen des Probens sehen wir die aktuelle Gegenwart (das Schauspiel der Company) und die virtuelle Vergangenheit (Cadens Erinnerungen und deren Interpretationen durch die Theatertruppe), die ineinanderfließen und sich gegenseitig beeinflussen. Evans bemerkt dazu, dass es bei Kaufman keine statische, sondern eine unzusammenhängende und fluide Zeitform gebe.⁴⁵

Wenn man diese Gedanken auf *Life and Times* überträgt, lässt sich bemerken, dass auch dieses multimediale Projekt Kristallbilder hervorbringt und auf einer nicht lineareren Zeitauffassung basiert: Die Lebensgeschichte wird zwar chronologisch präsentiert, handelt aber von sich zyklisch wiederholenden Alltagstätigkeiten. Worrall erzählt z. B. detailliert, wie sie als Teenager einen Kalender führte, in den sie eintrug, was sie an jedem Wochentag anziehen wollte.⁴⁶ Die Ensemblemitglieder verwenden beim Vortragen oder Vorsingen der Transkription ihre eigenen Namen und sprechen in der Ich-Form, als ob sie ihre eigenen Erinnerungen in die Aufführung projizieren und die eigenen Biografien erzählen würden. Die Vielfalt der Formen verfremdet die vorgeführte Vergangenheit, die dadurch neue Bedeutungen gewinnt und stets durch die gegenwärtige Situation aktualisiert wird; das Publikum ist eingeladen, über virtuelle Verläufe der Geschichte sowie über mögliche künftige Entwicklungen nachzudenken. Solche Überlagerungen zeigt z. B. Episode 6, in der die Company erfährt, dass ein Teil der Aufnahmen mit den Telefongesprächen beschädigt ist und Worralls

der Zukunft des Kinos» (ebd., 130). Diese Beschreibung erinnert an den Begriff des Kristallbilds in den filmtheoretischen Schriften von Gilles Deleuze, von dem gleich die Rede sein wird.

⁴³ Vgl. Gilles Deleuze: *Die Zeitkristalle*, in: ders.: *Das Zeitbild*, Frankfurt 1989, 95–131.

⁴⁴ Joel Evans: *Figuring the Global: on Charlie Kaufman's Synecdoche, New York*, in: *New Review of Film and Television Studies* 12/4 (2014), 321–338, hier: 333 f.

⁴⁵ Ebd., 334.

⁴⁶ Vgl. Lippert (Anm. 16), 146.

Erzählung eine große Lücke aufweist. Die Aufführung thematisiert, wie das Ensemble über die jahrelange Arbeit am Projekt reflektiert.

Was *Synecdoche, New York* und *Life and Times* außerdem verbindet, ist das Streben nach einem totalen, die Grenzen der Kunst überschreitenden Gesamtkunstwerk und die Inszenierung seines Scheiterns. Beide Werke exponieren die Krise, die mehrere Dimensionen gleichzeitig betrifft: den Schaffensprozess, die Darstellbarkeit der Erinnerungsarbeit, den Kunst- und Kulturbetrieb sowie das gesamte kapitalistische System einer globalisierten Gegenwart. Leopold Lippert bemerkt, dass das NTO in *Life and Times* den Alltag als eine andauernde Krisenerfahrung rekonfiguriert, und prägt dafür den Begriff der Krisenalltäglichkeit (*crisis ordinariness*), den er Lauren Berlants Studie *Cruel Optimism* entnimmt.⁴⁷ Seiner Meinung nach reagiert das Theaterprojekt auf einen bedeutenden Trend in neoliberalen, sich am Finanzkapital orientierenden Gesellschaften, in denen sich das Gewöhnliche mit seinen langen Zeitspannen nicht mehr von außergewöhnlichen und schwierigen Lagen oder Momenten der Gefährdung unterscheiden lässt. In diesem Sinne wird die Krise zur neuen Normalität, das Individuum unterliegt ununterbrochen dem Prozess der langsamen Zermürbung infolge des Leistungs-, Wettbewerbs- und Konsumdrucks. Für Lippert thematisiert *Life and Times* diese Dauerkrise als Bestandteil des Alltags mit Unsicherheit, Prekarität und ständiger Erschöpfung. Entsprechend scheint das Regieduo kritische Situationen bewusst zu erzeugen und Dilettantismus anzustreben, Florian Malzacher nennt diese Strategie «Dramaturgie der Hindernisse». So fordern Copper und Liška z. B. ausgerechnet die musikalisch nicht besonders talentierten Schauspieler:innen im Ensemble zum Singen auf – umgekehrt beauftragen sie die im Gesang Geübten mit komplizierter Choreografie. Die Überforderung ist beabsichtigt.⁴⁸

Ein ähnliches Prinzip ist auch in Kaufmans Film zu sehen. Caden hat zwar als MacArthur-Fellow eine finanzielle Absicherung für sein Lebensprojekt, aber er bringt seine Company-Mitglieder mit dem unendlichen Probenprozess an die Ausdauergrenze, und wenn diese wegen der endlos investierten Zeit und Mühe Bedenken haben, stellt er gnadenlos fest: «I won't settle for anything less than the brutal truth. Brutal! [...] And I'm not excusing myself from this either. I will have someone play me, to delve into the murky, cowardly depths of my lonely, fucked-up being».⁴⁹ Kaufman und das NTO führen eine Vivisektion des Alltags im Krisenmodus durch, indem sie das dauernde Misslingen unter enormem Zeit- und Arbeitsaufwand ins Zentrum ihrer Werke stellen.

Ein Unterschied zwischen den beiden Werken über Künstlerleben besteht allerdings darin, dass Kaufmans Film den Fokus auf ein geniales Individuum in

⁴⁷ Ebd., 147 mit Bezug auf Lauren Berlant: *Cruel Optimism*, Durham, North Carolina 2011.

⁴⁸ Malzacher (Anm. 6), 27–29.

⁴⁹ Kaufman (Anm. 41), 77.

der Krise legt, während in *Life and Times* das Kollektiv im Vordergrund steht. Häufig singt dort ein Chor von Schauspieler:innen die Transkriptionen in der Ich-Form vor, sodass die Einzelbiografie zum Gemeinschaftsanliegen wird.⁵⁰ Die intime Lebensgeschichte Worralls wirkt daher nicht wie ein Geständnis, sondern eher unpersönlich und beinahe universell. Und wie Gallagher-Ross bemerkt, werden wir Worrall auch in den neuen Episoden als Person nicht näher kennenlernen.⁵¹ Das deutet schon der Titel des Theaterprojekts an: Die Formel *Life and Times of...* ist charakteristisch für literarische oder filmische Biografien, meist von historischen Persönlichkeiten, die ein Individuum im Kontext seiner Gesellschaft darstellen. Das NTO knüpft an dieses Genre an und lässt ironisch den Namen aus, damit eine Art multiple Biografie entstehen kann. Copper und Liška stellen in der Einführung zu dem Band mit Episode 1 fest, dass die erste Person Singular in der Aufführung «very much plural» sei.⁵² Der Theaterwissenschaftler und Performer Fred Dalmaso ergänzt, dass diese Kollektivität nicht nur diejenigen auf der Bühne betrifft: An dem Chorgefühl in *Life and Times* habe auch das Publikum teil, denn das Ensemble zeige ein Subjekt ohne Substanz.⁵³ Dalmaso zufolge bekommen die Zuschauer:innen anstelle einer Lebensgeschichte Erfahrungsblicke präsentiert, die wiederum eigene auslösen können.⁵⁴ Die Aufführung zielt auf eine relationale Ästhetik,⁵⁵ die Momente der Partizipation des Publikums am Kunstprojekt erzeugt, und auf eine spezifische Form des gemeinschaftlichen Zusammenseins, die zwangsläufig in den vielen Pausen während einer marathonlangen Veranstaltung entsteht. Das NTO löst die Alltäglichkeit der Krise vom Problem der Repräsentation und verwandelt das Krisenerleben in

50 Siehe z. B. den Trailer zu Episode 8, in dem ein Chor von fünf Schauspieler:innen während einer Fahrradfahrt die Icherzählung vorsingt: <https://oktheater.org/okvideo/trailers> [konsultiert am 11. 10. 2023].

51 Jacob Gallagher-Ross: *This Is Your Life*, in: *A Journal of Performance and Art* 34/3 (2012), 63–70, hier: 69.

52 Nature Theater of Oklahoma: *Life and Times: Episode 1*, New York 2013. Zit. nach Fred Dalmaso: *Ethics of Play in Earpiece Performances by Nature Theater of Oklahoma and Gob Squad*, in: *Performance Philosophy* 3/1 (2017), 233–245, hier: 237. Diese Wendung erinnert an das Konzept der Gemeinschaft bei Jean-Luc Nancy: *Singulär plural sein*, übers. von Ulrich Müller-Schöll, Zürich 2016.

53 Dalmaso (Anm. 52), 233.

54 Vgl. ebd., 237. Dalmaso spielt in seinem Essay auf Alain Badiou's *Rhapsodie für das Theater* an und interpretiert Episode 6, in der die erwähnte In-Ear-Kopfhörer-Dramaturgie zum Einsatz kommt. Diese Technik ermöglicht seines Erachtens einen kollektiven Erinnerungsakt: Durch die zeitliche Verzögerung zwischen Anweisung und Handlung in der Aufführung werden die Zuschauer:innen eingeladen, in die eigene Vergangenheit einzutauchen, bzw. zu Darstellenden ermächtigt: «Because of the transmission delay, the real life narrative is opened up and remembering is presented as an activation of choral compossible experiences.» Ebd., 244.

55 Der Begriff stammt von Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, Dijon 2009.

eine kollektive Erfahrung, die in einer Gemeinschaft geteilt wird, damit sie für jede und jeden ertragbar sein kann.

V. Schlussbemerkungen

Die Analyse von *Life and Times* weist auf eine Tendenz in der künstlerischen Gestaltung der Alltäglichkeit hin, die sich seit Anfang des 21. Jahrhunderts abzeichnet. Sie lässt sich mit der Wiederbelebung des Krisendiskurses um die Jahrhundertwende zusammenbringen, die eine Rückbesinnung auf den Alltag förderte. In dieser Zeit erreichte das Erleben der Krisen, die nun global und dauerhaft sind und zum Alltag gehören, eine bisher unbekannte räumliche wie zeitliche Dimension. Multimediale Performancekunst reagiert auf diese Krisenalltäglichkeit, indem sie – in Anlehnung an die Errungenschaften der Avantgarde – Überforderung und Erschöpfung explizit thematisiert sowie nach Strategien des Umgangs mit der neuen Wirklichkeit sucht. Der Krisenmodus schüchtert die Vorstellungskraft der Theaterschaffenden nicht ein, es entstehen große, zeitlich ausufernde Projekte, die die Totalität der Dauerkrise widerspiegeln sollen. Im Zentrum des künstlerischen Interesses steht das Scheitern, das man versucht, auf der Bühne bzw. auf der Leinwand zu enttabuisieren und seine Wahrnehmung zu transformieren. Dabei werden die alltägliche Prekarität und Unsicherheit als kollektive Erfahrungen thematisiert, die sich in einer Gemeinschaft wie in einer Therapiegruppe verarbeiten und bewältigen lassen.

Deshalb kann man in dem monumentalen Projekt des NTO auch viele Momente mit politischem Potenzial finden. Die Company sucht in der Krisenalltäglichkeit nach Widerständigkeit und Ermächtigung. Mithilfe der Vielfalt der Genres und der außergewöhnlichen Kunstformen der einzelnen Episoden kann sie über eine dramatisch-performative Reproduktion des Alltäglichen hinausgehen und jene «Fluchtlinien und Imaginationsräume schaffen, die über einen fremdbestimmten Alltag – wie kurzfristig auch immer – hinausweisen».⁵⁶ *Life and Times* zelebriert den Krisenalltag und erinnert das Publikum an die Bedeutsamkeit der Selbstakzeptanz.

56 Brigitte Bargetz: *Ambivalenzen des Alltags. Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*, Bielefeld 2016, 201.

Das Journal als Alltäglichkeitsgenre

Wolfram Lotz' *Heilige Schrift I* als Beispiel

Michael Gamper

„Klar ist, dass diese Aufzeichnungen hier für mich meine eigentliche Poetikvorlesung sein werden, gerade in der sich anbahnenden Länge, gerade, weil auf diese Weise unmittelbar aus dem täglichen Leben heraus immer wieder über diese Dinge geschrieben wird hier, die Entstehung der Form an den kleinen Dingen hier besser sichtbar wird als irgendwo sonst, ganz konkret“.¹

Diese Überlegung notierte Wolfram Lotz am 6. September 2017 auf seinem Computer in ein Word-Dokument, das später und nach einer abenteuerlichen Textgeschichte die Grundlage für das am 27. April 2022 erschienene Buch *Heilige Schrift I* sein wird. Das Schreibprojekt sah vor, dass der Autor ein Jahr lang während eines Aufenthalts mit seiner Familie «in einem kleinen Dorf bei Colmar im Elsaß» (HSI 705) jeden Tag Aufzeichnungen machen würde, die unabhängig von einer publizistischen Verwertungsabsicht entstehen sollten. Es sollte «ein Text sein, der immer mitläuft» (HSI 10), geschrieben werden sollte er «[i]mmer, wenn möglich, vormittags [...], neben dem FRANKFURT- und dem HAMBURG-Vortrag» sowie «abends, nachts vielleicht noch, neben dem Politiker-Stück, vielleicht, wenn das Stück das überhaupt zulässt» (HSI 8). Während der Nachmittag der Familie und den damit verbundenen Aufgaben und Unternehmungen gewidmet war, ragte das Schreiben am Journal in die Zeit der professionellen schriftstellerischen Tätigkeiten hinein: zum einen in die Arbeit am Theatertext *Die Politiker*,² zum andern in zwei Vorträge, der eine ein Beitrag zu einer wissenschaftlichen Nachwuchstagung in Frankfurt zum Thema «Stottern»,³ der andere eine grundsätzliche Reflexion darüber, was es heißt, zu schrei-

1 Wolfram Lotz: *Heilige Schrift I*, Frankfurt a. M. 2022, 209. Im Folgenden werden Zitate nach dieser Ausgabe mit der Sigle HSI und der Seitenzahl in einfachen Klammern im Lauftext nachgewiesen.

2 Publiziert 2019 bei Spector Books als Nr. 7 in der Reihe *Volte*.

3 «Sto-t-te-r-n. Ästhetik – Ökonomie – Funktionalität», Interdisziplinäre Nachwuchstagung an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 13.10.–14.10.2017, organisiert von Victoria Pluschke und Maximilian Wick; Lotz hielt den Abschlussvortrag mit dem Titel «Stottern, Stammeln, Text, Theater, Hase».

ben – und im Speziellen: fürs Theater zu schreiben.⁴ Der Hamburger Vortrag erschien später unter dem Titel *Über das Schreiben, und ja: fürs Theater* in der Online-Zeitschrift *Nachtkritik*, dort mit dem explizierenden Zusatz «Die Hamburger Poetikvorlesung von Wolfram Lotz (2017)».⁵ Bereits im Eintrag vom 6.9.2017 wird der Hamburger Vortrag von Lotz als «für mich jetzt eine Art Poetikvorlesung» bezeichnet (HSI 208), der mit der «eigentliche[n] Poetikvorlesung», dem freieren, ungerichteteren Schreiben im Journal, in einem komplementären Verhältnis stehe («beide brauchen sich ja, zur Vollständigkeit», HSI 210). Die rahmenden «Sehnsuchtspunkte» des Schreibens sind sowohl der «weite, springende, unreduzierte Text» als auch «der auf den Punkt zuwühlende Text» (HSI 210).

Im vorliegenden Kontext interessant sind die poetologischen Überlegungen von Lotz, weil sie der Verbindung von Schreiben und «dem täglichen Leben» eine besondere Bedeutung zuerkennen. Der Berufsschriftsteller Lotz, weithin bekannt und geschätzt wegen seiner politischen Theater Texte,⁶ entdeckt im Journalprojekt ein Schreiben jenseits der thematischen und auf einen publizierbaren bzw. aufführbaren Text hin gerichteten Fokussierung. Nirgends würde jenseits der privaten und beruflichen Routinen und ihren spezifischen Kontingenzen, so Lotz, klarer hervortreten, wie sich die sprachliche Formwerdung in der Auseinandersetzung mit den «kleinen Dingen» entfalte (HSI 209). Gerade in der Verstreuung des täglichen Schreibens über die Dinge des Tages realisiere sich im Journal das, worum es im Schreiben eigentlich ginge – und was es im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes herauszuarbeiten gilt. Zu zeigen wird insbesondere sein, wie das Genre Journal nicht bloß als Medium dient, um den Alltag und das Alltägliche zu verarbeiten, sondern wie darüber hinaus die Alltäglichkeit Grundlage und Voraussetzung für ein formorientiertes, aber formoffenes Schreiben ist, das nach einer neuen, «realistischen», «authentischen» und «adäquaten» Zugangsweise zur Wirklichkeit sucht.

4 Vorgetragen am 25. Oktober 2017 auf einer Veranstaltung der Theaterakademie Hamburg und der Hochschule für Musik und Theater Hamburg in Kooperation mit dem Hamburger Theaterfestival.

5 Wolfram Lotz: *Über das Schreiben, und ja: fürs Theater*, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14561:die-hamburger-poetikvorlesung-des-dramatikers-wolfram-lotz&catid=53&Itemid=83 [konsultiert am 25.08.2023]. Der Text ist unpaginiert, aber in 10 nummerierte Kapitel, eine Einleitung und einen Titelteil gegliedert; die zitierte Formulierung stellt die Überschrift zum ganzen Artikel dar.

6 Neben dem genannten Text *Die Politiker* zu nennen wäre hier etwa die ebenfalls auf deutschen Theaterbühnen oft aufgeführten Stücke *Der große Marsch*, *Einige Nachrichten an das All* und *Die lächerliche Finsternis*, die gesammelt in einem bei S. Fischer erschienenen und von Friederike Emmerling und Stefanie von Lieven herausgegebenen Sammelband von 2016 vorliegen. Zu Lotz' Theater Texten siehe: Simon Hansen: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig*, Bielefeld 2021.

Die Haltung, im Journal als Schreibprojekt solche Affordanzen erkennen zu können, hat freilich ihre Geschichte. Diese lässt sich in Bezug auf Lotz' *Heilige Schrift I* in zweifacher Weise lokalisieren: zum einen durch eine gattungsgeschichtliche Skizze der Genres des täglichen Schreibens, zum andern durch die von Lotz' selbst eröffneten intertextuellen Bezüge.

I. Journal und Alltäglichkeit

Zunächst lassen sich die infrage stehenden Texte durch ihre Inbezugsetzung von Tag und Schreiben spezifizieren.⁷ Angezeigt wird dies bereits in den Bezeichnungen des Genres in allen europäischen Sprachen: *ephemerides* im Griechischen, *diarium* im Lateinischen, *diario* und *giornale* im Italienischen, *diario* im Spanischen, *diary* und *journal* im Englischen, im Deutschen dann ab dem 17. Jahrhundert als Lehnübersetzung *Tagebuch*.⁸ Konstitutiv ist dabei die chronologische Ordnung der Einträge und deren Datierung. Die Gliederung des Textes erfolgt also durch die Kopplung des Geschriebenen mit einem bestimmten Tag, von dem behauptet wird, dass er den Zeitpunkt der Niederschrift bezeichne. Kennzeichnet ist das Genre also durch eine radikale Verzeitlichung, die sowohl die Praxis des Schreibens als auch die Organisationsform der Texte betrifft und diese auf die temporale Einheit des ‹Tages› verpflichtet. Geschrieben wird eben ‹all-täglich›, also jeden Tag und mit Bezug auf diesen Tag.

Das Genre zeichnet sich dabei aus durch eine breite Variabilität im Objekt- und Adressatenbezug. So können Sachbezüge akzentuiert und etwa kaufmännische Transaktionen oder Beobachtungen und Vorkommnisse während einer Reise Gegenstand der Darstellung sein, es kann aber auch der Ich-Bezug im Vordergrund stehen, wie das in der zunächst religiös-pietistisch, dann auch aufklärerisch-psychologisch orientierten Selbstanalyse der Fall ist. Und geschrieben wird das Tagebuch/Journal oft als persönliche und private Aufzeichnung, es kursiert aber in allen Varianten auch in kleineren Kreisen und ist bisweilen konzeptionell an *die* oder an *eine* Öffentlichkeit gerichtet. Aus den Kombinationsmöglichkeiten von Gegenstandsfeld, Sprechhaltung und gestaltetem Tag-Bezug ergibt sich eine breite Vielfalt von Realisierungen der allgemeinen Matrix.

⁷ Siehe dazu programmatisch Rüdiger Görner: Art. ‹Tagebuch›, in: Handbuch der literarischen Gattungen, hrsg. von Dieter Lamping u. a., Stuttgart 2009, 703–710, hier 706: ‹Das ‹Tagwerk› und das Tagebuch wurden zu einer Einheit von praktischem Tun und Selbstbesinnung.›

⁸ Siehe Sibylle Schönborn: Art. ‹Tagebuch›, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3. neubearb. Aufl., hrsg. von Jan-Dirk Müller, Berlin 2003, Bd. 3, 574–577, hier 574 f.

«Alltäglichkeit» konstituiert sich in der Gattung damit in doppelter Weise: zum einen im Rhythmus der Aufzeichnung, zum andern in der Formierung von Gegenstandsbereich und Aufmerksamkeitsfokus durch die Bezogenheit auf den «Tag» und seine Regelmäßigkeiten, seien diese psychische Stimmungsverläufe, häusliche Verrichtungen oder Geschehnisse, Ereignisse und Vorkommnisse im Amt, beim Dienst oder der Arbeit. Dabei zeichnet sich das Genre durch seine epistemische Orientierung aus, da es sich vor allem in seinen nicht-trivialen Formen auf die Erkundung eines Ungewohnten, Neuen oder noch nicht angemessen Berücksichtigten erstreckt. Es bietet dann ein Erkundungsfeld etwa für die menschliche Psyche unter den methodischen Voraussetzungen der Erfahrungsseelenkunde oder für unbekannte Sitten und Gegenden auf Reisen in fremde Länder, aber auch einen freien Reflexionsraum für eine Auseinandersetzung mit dem am Tag innersubjektiv oder äußerlich Begegnenden (wie etwa die Tagebücher der Goncourts, 1851 bis 1896). Das Tagebuch/Journal kann dann aber auch, wie etwa im Fall der *Cahiers* von Paul Valéry, eine eigene intellektuelle Experimentalanordnung begründen, in der eine festgesetzte Schreibzeit und -umgebung (bei Valéry früh am Morgen vor der Berufsarbeit an seinem Schreibtisch) die Voraussetzung für geistige Kreativität schafft.⁹

Das Tagebuch/Journal ist wegen dieser breit gestreuten Gegenstandsorientierung aber auch ein bevorzugtes Genre für die Thematisierung dessen, was sonst als zu nebensächlich, zu ephemere oder zu trivial erscheint, um schriftlich oder gar literarisch festgehalten zu werden. Jacobo Pontormos *Il libro mio* (1554–56) ist ein frühes Beispiel für eine prononcierte Auseinandersetzung mit den durch Wiederholung gekennzeichneten Tätigkeiten und Vorkommnissen im Bereich des Häuslichen und der Arbeit, die Leben und Kunst aufs Innigste miteinander verflechten.¹⁰ Um 1900 wird das Genre zu einem Forum, um Moderne-Erfahrungen zu reflektieren, indem zum einen die Schreibweisen durchmischt und die Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktualität unterminiert und zum andern das scheinbar Belanglose, Zerstreute und Bedeutungslose zum Gegenstand der reflexiven Durchdringung wird.¹¹ Beispiel dafür, wie das Häuslich-Belanglose gerade im intertextuellen Bezug als Gegenstand der Aufzeichnung und der Reflexion etabliert wird, ist Kafkas Tagebuch-Eintrag vom 29. September 1911, wo er notiert:

⁹ Paul Valéry: *Cahiers*, hrsg. und kommentiert von Judith Robinson, 2 Bde., Paris 1973–1974; Paul Valéry: *Cahiers/Hefte*, hrsg. von Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt, übers. von Bernhard Boeschstein u. a., 6 Bde., Frankfurt a. M. 1987–1993.

¹⁰ Jacopo Pontormo: *Il libro mio: Aufzeichnungen 1554–1556*, bearb. u. kommentiert von Salvatore S. Nigro, mit einem Vorwort von Giorgio Manganelli, übers. von Marianne Schneider, München 1988.

¹¹ Schönborn (Anm. 8), 576.

Goethes Tagebücher: Ein Mensch, der kein Tagebuch hat, ist einem Tagebuch gegenüber in einer falschen Position. Wenn er z. B. in Goethes Tagebüchern liest «11. I 1797 den ganzen Tag zuhause mit verschiedenen Anordnungen beschäftigt» so scheint es ihm, er selbst hätte noch niemals an einem Tag so wenig gemacht.¹²

Kafka thematisiert hier am Beispiel Goethe, wie das Tagebuch als Wahrnehmung und Aufmerksamkeit veränderndes und Darstellung und Deutung herausforderndes Medium den Blick auf die Welt sowie das Verhältnis von Wahrgenommenem und Erlebtem zum Aufschreibenswerten neu ausrichtet. Er weist darauf hin, dass nur, wer selbst Tagebuch schreibt, ein Verständnis für die Bedeutung des Festhaltens des Unauffälligen hat. Gleichzeitig macht er, indem er auf die Besonderheit der schriftlichen Vermerkung des Repetitiven zitierend hinweist, darauf aufmerksam, dass gerade dieses Repetitive auch die singulative Erzählung verdiente, das Goethe hingegen aber noch bloß der summarischen Erwähnung und der iterativen Wiedergabe für würdig erachtet hatte.

In der Nachkriegszeit erlebte das Tagebuch/Journal als Schreibform mit experimentellen Affordanzen eine neuerliche Hausse. Im deutschsprachigen Raum erkundeten Thomas Mann, Ernst Jünger, Max Frisch und Witold Gombrowicz neue Wege der Selbst- und Welterforschung, später entwickelten Jürgen Becker, Rolf Dieter Brinkmann, Peter Handke, Sarah Kirsch, Christa Wolf und Rainald Götz eigenständige literarische Projekte mit spezifischem Werkcharakter.¹³ Gerade bei Brinkmann, Götz und Handke hat dabei die Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen zugleich epistemischen und poetologischen Charakter, wie an Handke kurz verdeutlicht werden soll.

Handke begann am 6. März 1976 seine Notizbücher neu zu handhaben: Hatte er sie vorher zur Skizzierung von Ideen und Beobachtungen für seine Buchprojekte genutzt, so wurden sie nun zu Medien von Schreibexperimenten:

Ich übte mich nun darin, auf alles, was mir zustieß, sofort mit Sprache zu reagieren, und merkte, wie im Moment des Erlebnisses gerade diesen Zeitsprung lang auch die Sprache

12 Franz Kafka: Gesammelte Werke, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Bd. 9: Tagebücher in der Fassung der Handschrift, Band 1: 1909–1912, Frankfurt a. M. 1994, 36. Zu Kafka als Tagebuchschreiber siehe Georg Guntermann: Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors, Tübingen 1991.

13 Gemeint sind die einschlägigen Tagebuch-Veröffentlichungen von Mann (1918–1921; 1933–1955), Jünger (*In Stahlgewittern, Strahlungen I–IV, Reisetagebücher*), Frisch (1946–1949; 1966–1971) und Gombrowicz (1953–1969), weiter von Becker die verschiedenen Verbindungen von Journal und etablierten Gattungen, von Brinkmann *Rom, Blicke*, von Kirsch v. a. die «Chronik» *Allerlei-Rauh*, das «Bildertagebuch» *Spreu* und die «Tagebruchstücke» *Islandhoch*, von Wolf *Ein Tag im Jahr* und von Goetz *Abfall für alle*; zu Handke siehe weiter unten. Exemplarisch zu Becker, Kirsch und Handke siehe Michael Watzka: *Writing Scenes and Telling Time. Post War German Journal Literature, Between Diary and News(paper)*, Phil. Diss. Columbia University New York 2021.

sich belebte und mitteilbar wurde; einen Moment später wäre es schon wieder die täglich gehörte, vor Vertrautheit nichtssagende, hilflose «Du weißt schon, was ich meine»-Sprache des Kommunikationszeitalters gewesen.¹⁴

Handke erneuerte nach seiner Phase der avantgardistisch orientierten Sprachkritik im Journal seine Poetik hin auf eine experimentell-phänomenologische Sprachproberprobung, die in zufällig zustoßenden Alltagssituationen eine neue Lebendigkeit des eigenen Sprechens hervorbrachte und auch der dargestellten Wirklichkeit eine noch unerkannt gebliebene Dimension jenseits der etablierten (Medien-)Diskurse abgewann. Publizistischer Dokumentationsort dieser Auseinandersetzungen mit dem jederzeit Zustoßenden waren die Journale, von denen das 1977 erschienene *Das Gewicht der Welt* das erste war, dem bis 2022 sieben weitere folgten. Besonders prägnant verband sich die Poetik der «Augenblicks- und Stunden-Mitschriften»¹⁵ mit der Erschließung des Alltäglichen in *Am Felsfenster morgens*, Handkes viertem Journal-Buch von 1998. Das Journal besteht aus «Notizen, Wahrnehmungen, Bedenklichkeiten, Fragen, aus einer Zeit der Seßhaftigkeit und des Wohnens in meinem Geburts- und Heimatland, bestimmt durch Tun und auch gehörig viel Nichtstun».¹⁶ Die spezifische Zeiträumlichkeit des Aufenthalts in Salzburg garantierte eine «Ungewolltheit, Beiläufigkeit und eben Ortsverbundenheit»,¹⁷ die sich nur in der gewohnten Umgebung und durch die immer gleichen Abläufe herstellte. Der spezifischen Zeiträumlichkeit der literarischen Versuchsanlage entsprach als bedingende Voraussetzung also eine «Alltäglichkeit», die durch Gewohnheit, Häuslichkeit und zeitliche Regelmäßigkeit produziert wurde¹⁸ und überhaupt erst das Gelingen des schriftstellerischen Langzeitprojekts ermöglichte.

Lyrisch verdichtet hatte Handke die Journalpoetik der «Augenblicks- und Stunden-Mitschriften» schon 1985 im *Gedicht an die Dauer*. «Dauer» steht hier ein für eine von Bergson inspirierte «echte» Zeiterfahrung,¹⁹ die sich unvermittelt und plötzlich einstellt, aber «aus den über die Jahre / geübten Tagtäglichkeiten» stammt, ohne freilich durch «Gewohnheiten», «Bleiben am Ort» oder «vertrau-

14 Peter Handke: *Das Gewicht der Welt*. Ein Journal (November 1975 – März 1977), Salzburg 1977, 6.

15 Peter Handke: *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982–1987), Salzburg, Wien 1998, 5.

16 Ebd.

17 Ebd., 6.

18 So die Definition von «Alltäglichkeit» in Rita Felski: *The Invention of Everyday Life*, in: *New Formations* 39 (1999), 15–31.

19 Explizit ausgewiesen wird das durch ein nachgestelltes Bergson-Zitat aus der *Introduction à la métaphysique* von 1903; siehe Peter Handke: *Gedicht an die Dauer*, Frankfurt a. M. 1986, 57.

te Gänge[] gesichert evozierbar zu sein.²⁰ Vielmehr entspringt sie dem «Abenteuer des / Jahraus-Jahre in», dem «Abenteuer Alltäglichkeit»,²¹ das in dieser oxymoronartigen Struktur zustande kommt, weil sich durch nicht-identische Wiederholungen über längere Zeiträume hinweg unberechenbare und unvorhersehbare, übersummativ Effekte des Überraschenden und Ungewöhnlichen, eben des aus dem Alltäglichen heraus das Gewöhnliche Transzendierenden einstellen.²²

II. Lotz und die Journal-Tradition

Für Wolfram Lotz und sein Unternehmen ist diese Tradition insofern von Bedeutung, als er insbesondere Journal-Autor:innen und Texte der letzten Jahrzehnte in seinen Aufzeichnungen erwähnt und sich mit ihnen auseinandersetzt. Schon im ersten Eintrag, der auch eine Art Exposition darstellt, berichtet das Ich, dass es «vor wenigen Tagen» Handkes *Das Gewicht der Welt* bestellt habe (HS I, 14), und nach dem ersten «Rein-Lektüren» formuliert es als Arbeitsmaxime:

Für dieses Schreiben hier einfach alles nehmen, klauen

jedes Mittel, jeden Sound, alles was brauchbar ist, Brinkmann, Chr. Wolf, Goetz, Handke, die Warhol-Tagebücher, Aichinger, Frisch, EGAL

–

Was für ein Schwachsinn wäre es, das ALLES nur mit der bisherigen sogenannten EIGENEN SPRACHE berühren zu wollen (HS I, 15)

Damit ist eine Schneise in die jüngere Literaturgeschichte des Tagebuch/Journals geschlagen, gleichzeitig wird aber auch ein Bekenntnis abgelegt zum transformierenden Charakter des eigenen Journals, welches das eigene Schreiben verändern soll – und auch das Phantasma austreibt, dass es so etwas wie eine «EIGENE[] SPRACHE» geben könne. Dem entspricht auch, dass Lotz in seiner

²⁰ Ebd., 21. Einfache Schrägstriche (/) bezeichnen hier und im Folgenden Zeilenbrüche, einfache Waagrecht-Striche (|) durch Leerzeilen markierte Absätze. Auch Lotz arbeitet in *Heilige Schrift I* mit dieser aus der Lyrik stammenden Strukturierungsmethode; zusätzlich gibt es bei ihm auch noch den in einer separaten Zeile eingefügten Gedankenstrich (–), der anzeigt, dass zwischen zwei Einträgen Zeit vergangen ist.

²¹ Ebd., 22.

²² Zur Ästhetisierung der Alltäglichkeiten bei Handke siehe Markus Barth: *Lebenskunst im Alltag. Eine Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*, Wiesbaden 1998. Zur hier skizzenhaft entfalteten Alltäglichkeits-Poetik von Handke siehe das entsprechende Kapitel in meinem bei Wallstein 2025 erscheinenden Buch *Zeit der Prosa*.

Hamburger Poetikvorlesung *Über das Schreiben, und ja: fürs Theater*, deren Entstehung im Journal fortlaufend bis zum Vortrag am 25.10.2017 und auch noch danach beschrieben und kommentiert wird, von einer Zäsur in seinem Schreiben spricht:

ich finde es auch ein wenig seltsam, dass ich gerade jetzt den Wunsch gehabt habe, über das Schreiben von Theaterstücken zu sprechen

In einer Phase, in der ich mehr als jemals zuvor das Gefühl habe, es nicht mehr zu können, es wirklich nicht mehr zu wissen, wie es gehen könnte für mich, in Zukunft

Und es sich für mich gerade auch eher so anfühlt, als würde es mir nicht mehr möglich werden (damit meine ich nicht so sehr das Schreiben allgemein, sondern vor allem das Stücker-schreiben)²³

In die Krise geraten ist zu diesem Zeitpunkt also das Theaterstückeschreiben, über das in der Poetikvorlesung nun noch einmal rückblickend Rechenschaft abgelegt werden soll. Ob aber das Journalschreiben eine Reaktion auf die Krise oder die Krise auch eine Folge des neuen Schreibarrangements sei, bleibt letztlich offen.²⁴ Und auch die Bezugnahme auf die Journale schreibenden Vorgänger:innen und andere literarische *role models* wird eher angedeutet als expliziert, dominant ist vielmehr eine Adaption von Haltungen, die durch ein in den Alltag eingepasstes literarisches Rollenspiel realisiert wird, in dem das Ich durch verschiedene Autor:innen-Imagos hindurchspricht. So heißt es am 11.8.: «Es regnet und regnet und regnet | Peter Handke geht morgen hier im Wald wandern / das kann ich euch sagen | Sonst bekommt Peter Handke hier den sogenannten / BUDENPIEPS» (HSI 41). Angespielt wird auf Handkes seit den 1980er-Jahren ostentativ hervorgehobene und literarisch breit verarbeitete Vorliebe für Spaziergänge in der Natur, die auch für gute Teile seiner Journale leitend ist und hier dem eigenen Bewegungsbedürfnis des Ich übergestülpt wird. Ähnlich verfährt das Ich auch mit Heiner Müller (HSI 310), Durs Grünbein (HSI 339) oder Miley Cyrus (HSI, 43, 167 f.) – und führt so implizit gehaltene Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Schreibweisen und kulturellen Registern, an denen Lotz selbst teilhat und die für die Konstitution des eigenen Journalschreibens

²³ Lotz, *Über das Schreiben* (Anm. 5), aus der Einleitung.

²⁴ Deutlich ist aber, dass das Journal für Lotz (u. a.) ein Forum für die Reflexion über die Innovation des eigenen Schreibens in verschiedenen Registern ist. Die Arbeit am *Politiker-Stück* wird in HSI so wiederholt als schwieriger Prozess kommentiert, der zu einer neuen Weise des Schreibens fürs Theater führen soll; siehe etwa HSI, 169: «Deshalb habe ich mich auch so über das Beginnen des Politiker-Stück-Schreibens gefreut, diese nochmal ganz andere Form, auch wenn da ein Funktionieren auf der Bühne noch gar nicht klar ist, vielleicht gar nicht erreicht wird, ich das Stücke-Schreiben damit für mich nochmal ganz neu erfinden muss.»

wichtig sind.²⁵ Zu den eigentlichen Vorläufer:innen im Journalliteratur-Sektor, die für Lotz eine besondere Bedeutung gewinnen, weil er sich dieses Genre mit *Heilige Schrift I* ja erschließt, kommen auch Dramatiker:innen und Lyriker:innen hinzu. Im Feld der Pop-Musik und -Performance steht Miley Cyrus für eine dem Ich ähnliche Haltung, weil ihr «Sicherheit» und «Ästhetische Hoheit über die Dinge» abgehen, sie also offensiv «Verwirrtheit», «Aufgekratzttheit», «bedingungslose[] Emotionalität» und «totale[] Unkontrolle» zur Schau stelle.²⁶

Konstitutiv ist dabei, dass die meisten angenommenen Rollen sich auf Personen beziehen, zu denen Lotz ein gespaltenes Verhältnis hat.²⁷ Die gleichzeitig erfolgende probierende Adaption und abweisende Aversion werden in kleinen Text-Performances gestaltet, die manchmal auch mehrere Rollen,²⁸ im folgenden Beispiel aber Rolle und darunterliegende Person miteinander agieren lassen:

Jetzt hat Peter Handke gerade erwähnt, dass er mal für ein zwei Stunden im Wald ganz Peter-Handke-mäßig umherwandern möchte (denn heute regnet es nicht mehr), mit seinem Peter-Handke-Notizbuch, und sofort der Einspruch der Kinder, die wollen natürlich mit und zerstören damit dem Peter Handke sein Peter-Handke-Sein wie wunderbar

Aber erst wollen sie noch mit Peter Handkes Mutter Kuchen backen
Also geht Peter Handke heute Nachmittag mit den Kindern im Wald dann umher, und zwar nicht als Peter Handke, sondern als ich

Ist eigentlich ganz gut (HSI 50)

Warum aber das Rollenspiel? Die Externalisierung des über das Journal verfügenden Textsubjekts «Ich» in eine mit Eigennamen versehene «Er»- bzw. «Sie»-Position bietet dem Ich eine Entlastung, das Schreiben nicht nur aus dem eigenen Innern heraus produzieren zu müssen, sondern auch alternative Subjektrollen einbeziehen zu können und fürs Schreiben fruchtbar zu machen. Die Rollen-Ichs sind so zum einen ein «spielerischer Spaß», sie öffnen aber auch «schreibend plötzlich Räume» und bringen die «Fiktion» in den «Alltag» – und erlauben so dem Ich, es selbst «in anderen Möglichkeiten» zu sein (HSI 784 f.). Damit ist das literarische Rollenspiel auch eine Bereicherung des Alltags in Colmar, der vom Ich wiederholt als «leer» und «weltlos» erfahren wird. Die Handke-Rolle

25 Siehe auch die Liste der Bücher, die das Ich mit ins Elsass nimmt – und die, bei aller Relativierung ihrer Bedeutung, einen guten Eindruck von den vielfältigen Bezügen des Schreibens von Lotz gibt (HSI 111 f.).

26 HSI, 38. Kontrastiert wird Cyrus an dieser Stelle mit Beyoncé, die auch als «toll» bezeichnet wird, aber für eine (abgelehnte) Ästhetik des «Leder-Designersofas in irgendeiner Kuratorwohnung» stehe, die eine gesicherte und risikolose künstlerische Haltung anzeige (ebd.).

27 Siehe etwa die massiv abwertenden, wenn auch in der Rollen-Fiktion hyperbolisch gestalteten Beschreibungen der Lyrik von Grünbein (HSI 513).

28 So Durs Grünbein und Peter Handke am 7. 12. 2017 (HSI 784 f.).

trägt weltliterarisches Flair in den dörflichen Alltag, das von diesem Alltag in Form der Kinder aber zugleich subvertiert wird – und ergibt so im Text eine komödiantische Miniatur, die es ohne sie nicht gegeben hätte.

Dem entspricht, dass das Journal-Projekt von Anfang an als Überlebensstrategie des in einer städtischen Umwelt und einem geselligen Umfeld sozialisierten Schriftstellers gedacht ist, der sich in die sozialexperimentelle Situation geworfen sieht, mit seiner Familie im kleinstädtischen Ambiente, das im Journal als ‹Dorf› firmiert, ohne die gewohnten Umgebungen und Bekanntschaften auskommen zu müssen. So notiert er am 11.9.:

Schreiben macht mir Spaß

–

Es geht mir hier überraschend gut bisher, und das liegt am Schreiben dieses Textes, ständige Beschäftigung, Hinwendung zur Welt

Ich weiß, wie das wäre, wie mich die Leere anfallen würde, wenn ich hier aufhören würde

Und deshalb

höre ich nicht auf (HSI 246 f.)

Etwas später heißt es, er «kämpfe hier um den Zugang zur Gegenwart, und es geht» (HSI 251). Nötig ist dieser Kampf, weil das Dorf bei Colmar dem Ich als eine «Zeitkapsel, aus der Vergangenheit» erscheint und als «Museums-Dorf [...] die Gegenwart» absorbiere, weshalb «der Ort selbst zum Schreiben nichts» beitrage (HSI 158). Damit wird erneut unterstrichen, dass das Journal-Schreiben per se ein Remedium gegen die Zumutungen eines oktroyierten Alltags darstellt, der dem Ich zu wenig Stoff zur intellektuellen Beschäftigung anbietet. Das durch den *contrainte* des täglichen Notierens verordnete Schreiben spürt «Gegenwart» auf, indem es sie aus den Nachrichtenmedien destilliert, und auch das Rollenspiel ist eine Strategie, der Ereignisarmut der äußeren Merkwelt entgegenzuwirken.

Gleichzeitig führt das Journal-Schreiben aber auch ab von der Fixierung auf äußere Ereignisse und Anregungen, weil es den variierten Wiederholungen der Abläufe bisher unbekanntere Erfahrungswerte abzugewinnen vermag, es durch schreibende «Verwandlung» in der Lage ist, «Heiterkeit» herzustellen (HSI 750) – wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird. Die Prekarität bleibt der Schreibsituation aber eigen, und sie wird, etwa in einem Eintrag nur zwei Tage nach dem oben zitierten Lob der Wirkungen des Schreibens, auch offen angesprochen: «Ich habe Angst, dass es jetzt kippt, dass hier jetzt die Scheiße beginnt» (HSI 257). Das Ich fürchtet, «die spärliche Umgebung da draußen bereits leer geschrieben zu haben», und auch die intertextuellen Rollenspiele allein tragen

das Projekt nicht mehr.²⁹ Der Abgrund manifest werdender Sinnlosigkeit belauert so das Schreibprojekt ständig, letztlich erweist sich seine Anlage aber als stabil genug, um immer wieder in ein fragiles, wackliges Gleichgewicht zurückzufinden.

III. Die Alltagspoetik von *Heilige Schrift I*

Was aber sind die Erwartungen von Lotz an sein Journalschreiben jenseits der pragmatischen Qualitäten der Alltagsbewältigung? Welche Poetik bringt es hervor? Und wie trägt sich dabei Alltäglichkeit in die Ermöglichungsbedingungen des Schreibens ein? Dies soll im Folgenden durch die Diskussion des Form(en)-Begriffs, des Realismus-Konzepts und der damit verbundenen Bezugnahme auf Alltäglichkeit herausgearbeitet werden.

Am Beginn von *Heilige Schrift I* steht das Bekenntnis zur Explorativität: «Und schreibend hier jetzt etwas Anderes zu suchen, das Feld zu öffnen nochmal neu» (HSI 7). Diese Festlegung auf «Öffnung» bedeutet zweierlei: Zum einen ist es die Hoffnung, dass das Journalprojekt teilhat an «FREISCHREIBUNG», dass es beiträgt zur «Überschreitung der eigenen etwas lächerlichen Grenzen» (HSI 180), dass es mithin eine Entwicklung der eigenen Persönlichkeit zum Besseren befördert. Innewohnen soll dem Text deshalb eine «Dramaturgie», die «Hinaus ins Offene, Helle» führt (HSI 36). Gemeint ist damit zunächst eine Erholung vom «Theaterhaus-Fiasko» (HSI 27), einer gescheiterten Bewerbung um die Intendanz des Theaters Jena mit einem Kollektiv befreundeter Theaterleute, die zu schweren Verwerfungen in dieser Gruppe führte, aber auch ganz allgemein die Befreiung von der eigenen Ängstlichkeit und dem eigenen allgemeinen Schuldkomplex (HSI 180). Diese Arbeit an der Erweiterung der eigenen Persönlichkeit geht einher mit der Öffnung der literarischen Form. Dass «Form» im gesamten Unternehmen eine zentrale Rolle spielt und keineswegs hinter die verhandelten Inhalte zurücktreten soll, ist ein zentrales, mehrfach geäußertes Credo. Schon auf der ersten Seite ist davon die Rede, dass das Ich sich «für diese Form» entschieden habe (HSI 7), und später bekräftigt es: «[E]s geht UM FORM, Literatur» (HSI 160). «Form» wird dabei entschieden im Plural relevant, wobei das Genre Journal das eingangs mit «Form» gemeint ist, gerade deshalb so attraktiv erscheint, weil es Formen generiert und in sich weitere, spontan emergierende «Untergenres» hervorbringt, die Lotz «Formate» nennt. So heißt es schon am vierten Tag in einem der Einträge:

29 HSI 257: «Und jetzt nur noch da zu sitzen, über Heiner Müller zu schreiben / mich ein bisschen aufzuregen über dies und das | Aber so geht man kaputt, ganz langsam».

Ich freue mich hier schreibend eigentlich auch besonders auf das eventuelle Entstehen kleiner FORMATE

ja ja: Formate

kleine rituelle Formen, die plötzlich entstehen und mit denen dann gespielt werden kann für eine Zeit

Wie schön das wäre, denen zuzusehen, wie sie aus dem Schreiben im ganz direkten Umgang mit dem Leben ENTSTEHEN (HSI 36)

Das Journal wird hier geschätzt, weil seine Disposition, der Zwang zum täglichen Schreiben, auch die Formseite produktiv werden lässt und zu einem ‹Spiel› mit Formaten einlädt, das temporal gebunden ist an eine ‹Plötzlichkeit› des Entstehens und eine zeitliche Beschränkung des Gebrauchs. Entscheidend ist dabei, dass ‹Form› nicht als dem Text Externes aufgegriffen und adaptiert wird, sondern dass die angesprochenen Formate aus dem Aufschreiben des täglich zu Verarbeitenden emergieren. Damit einher geht die grundlegende Bindung des Journals an ein ‹Primat der Sprache›, wie in einem weiteren Eintrag rund einhalb Monate später reflektiert wird:

Großer und loser, überwiegend lyrischer Text, direkt dran am eigenen täglichen Rumtun, aber dennoch: IMMER SPRACHE

Eigentlich in großer Übereinstimmung hierzu, nur viel weniger reflektierend, immer gleich Gedicht, kleine Erzählung, Irgendwas-Text, größtmögliche Vielfalt von Form, aber: FORM (HSI 326)

In diesem Notat wird das Bekenntnis zu «größtmögliche[r] Vielfalt von Form» bekräftigt, es steht nun aber weniger die Herausbildung kleiner, aus dem Schreiben hervorgehender und dann weiter bearbeitbarer Klein-Genres wie die wiederholt auftretenden Kurzerzählungen, Betriebsschelten, Impressionen und Beschreibungen im Zentrum, sondern der Umstand, dass der Text in einem emphatischen Sinne ‹Sprache› sein soll. «IMMER SPRACHE» heißt dann, und hier besteht, bei aller ironischen Distanzierung zu diesem Autor, eine Nähe zu Handke und seinen Verfahren, eine Bereitschaft, jederzeit und auf alles neu und spezifisch sprachlich reagieren zu können, unabhängig von vorgegebenen Schablonen,³⁰ was wiederum notwendig eine Tätigkeit des Subjekts sein muss.³¹

³⁰ Am 30.11.2017 wendet sich das Ich explizit gegen eine «falsche Klarheit», die etwa durch die Vorgegebenheit der Syntax oder der Worte und Begriffe erzeugt werde: «Die Dualität der Sprache zerschneidet ja die Realerfahrungen des Sehens und Denkens; was da noch geisternd war, was vielleicht noch Bild war im Hirn, auch Filmchen, nebelnd, wabernd, flirrend, mit Sound, verbunden mit anderen, früheren Eindrücken, irgendwo drin zwischen gleichzeitig stattfindenden anderen Abläufen des Sehens und Denkens, wird da in Syntax überführt, durch Vokabel ersetzt, FESTGEHALTEN: TOT» (HSI 719).

³¹ Deutlich wird dies im Eintrag vom 28.10.2017: Im Anschluss an ein Schreibseminar in Ludwigsburg versucht das Ich, das Verhältnis von ‹Handlung› und ‹Sprache› zu bestimmen. Es kommt zum vorläufigen Ergebnis: «Handlung lässt sich zusammen herstellen, aber Sprache

«Text» in seiner angestrebten Weise entsteht so aus dem «Moment» heraus,³² und es ist «der eigene Text», der «in der Ruhe aus mir hervorkommen» muss – ein Vorgang, der deswegen von erweiterten Familienzusammenkünften gestört wird. Das Ich beklagt dann die «Textlosigkeit der Tage, an denen ich mit den anderen bin», obwohl weiterhin Einträge im Journal vorgenommen werden (HSI 503). Das Journal ist so das Forum für verschiedene und v. a. unterschiedlich bewertete Schreibverfahren, unter denen die von Vorgaben und Zwängen befreite Experimentalsituation eine besondere Hochschätzung genießt.

Dieser Orientierung am «Sprachprimat» entspricht auch eine Prävalenz für das Lyrische. Diese kommt schon zum Ausdruck in der Eigentümlichkeit von *Heilige Schrift I*, in auffälliger Weise mit Zeilenfall und Leerzeilen zu arbeiten, die Einträge also dadurch nicht immer, aber sehr oft einem rhythmisierenden Sprachgestus zu unterwerfen. «Seine Hauptlust aber an diesem Buch», so das Ich, bestehe darin, dass «es, obwohl in Prosa, soundmäßig ganz klar ein Gedicht ist, es hat so etwas schön gesanghaftes, sie bricht die Absätze auch so lyrisch» (HSI 177). Ausführlich wird diese Prävalenz in mehreren aufeinanderfolgenden Notaten vom 14. 8. 2017 reflektiert. Zu lesen ist hier zunächst ein begeistertes Bekenntnis zum «Vers», der für das Ich «das Allerschönste» sei, weswegen es «ja jahrelang nichts anderes gemacht [habe], als [s]ich nur mit dem Vers» zu beschäftigen. Im Vers würde «mehr verhandelt als in jedem anderen Mittel», hervorgehoben wird dabei, dass es «da um Rhythmus und, ja: ATEM, also auch schon direkt um den Körper und seine Anwesenheit in der Schrift» gehe, deswegen auch um «die Vorstellung, dass die Schrift irgendwann ganz real auch im Raum erklingen soll, oder sie diese Möglichkeit in ihrem Schriftsein zumindest immer mitmeint» (HSI 59). Mit der Rhythmisierung verbindet sich somit die Vorstellung einer körperlichen Lebendigkeit der Sprache, die stets die Tendenz zur Aufführung besitzt, wie das bei Lyrik und Dramatik besonders naheliegt. Aber auch das Journal nimmt diese Qualität an, wenn es in der richtigen Disposition geschrieben werden kann:

Wie das auch die erste Freude war, hier im Text, dass er eben auch einfach ständig in so eine Art Vers gehen kann.

Schon als Annahme: Dass die Sprache hier körperlicher ist als so eine reine Prosa, ich hier eher laber als schreibe, aus dem Körper raus

Dass so (auf jeden Fall: erstmal) die Verbindung zu meinem konkreten Hier-Sitzen besser gewährleistet wird, sich die Sprache nicht zu schnell in der Schrift verselbstständigt, wie es mir leider oft zu schnell passiert (HSI 59)

nicht», und legt «Handlung» als «vom Gemeinsamen [...], die Sprache vom Einzelnen» sprechend fest, schließt nach weiter differenzierenden Überlegungen aber mit der Bemerkung: «Ach, leck mich, Peter Handke kriegt es grad nicht hin» (HSI 487 f.).

32 So am 18. 12. 2017: «[...] die Form im Moment vor dem Schreiben eben möglichst noch nicht schon haben, sondern die kommt ja eben aus dem Moment heraus, [...]» (HSI 887).

Der Vers und seine rhythmischen Qualitäten sind aber nicht die einzigen Eigenschaften, welche das ›Sprachprimat‹ des Journals als der Lyrik affin erscheinen lassen. Hinzu kommt auch, was am 29. 10. 2017 als «SPRACHPHYSIK» bezeichnet wird, nämlich die Favorisierung der «Wort-Assoziationsaura», die «klanglich, visuell, semantisch, realitätsmäßig bedingt» sein kann und eine «Nähe der bezeichneten Dinge zueinander» ausbeutet, die nicht den gesellschaftlich vorgegebenen Verbindungen entsprechen. Zusammengestellt werden so:

Fleece, Vlies, Vries, Friesen, Fliesen, Fluss, Stuss, Nuss, Kuss, Kasse, Katze, Tatze, Tat, tot, Tod, Torf, Dorf, doof, dürrig, Durs, Kurs, kurz, schnurz, Zack, ja: Zack, Kack, Zecke, Reiszwecke, Reiszwaffel, Reisebüro, Bürokratie, Demokratie, Demonstration, Monster, Fenster, Schwester, Restauranttester, Klassenbesten, Klassenbewusstsein, Gutscheine, Hut-schnur, Blutspur (HSI 497)

Damit wird auch deutlich, wie sehr sich die emergierenden «FORMATE» (HSI 36) der Konzentration auf die Sprachlichkeit des Schreibens verdanken, also denjenigen Momenten, in denen das Ich bei sich ist und über die Fähigkeit verfügt, die Dinge jenseits ihrer pragmatischen Verwendung in sprachlich gemachten, durchaus individuell-idiosynkratischen Konnexionen zu präsentieren. Dies kann zu verfremdeten erzählerischen Szenen führen (573, 603), zu listenartigen Aufzählungen («DIE DREIUNDZWANZIG ARTEN VON FLÜSSEN», HSI 518 f.; «die neunundneunzig Namen Allahs», HSI 551–553), syntaktischen Variationen über das Streichen eines Garagentors (HSI 541) oder über das Hören eines Knackens (HSI 585).

Diese Bevorzugung der lyrischen Vertextungsweisen bedeutet aber nicht, dass die äußere Wirklichkeit gering geschätzt würde. Das Gegenteil ist der Fall. Das Ich bekennt sich am 22. 8. 2017 dazu, «hier ja nicht NACHSCHREIBEN», sondern «aus dem Leben heraus MITSCHREIBEN» zu wollen (HSI 114), und am 25. 9. 2017 erfolgt die Ermahnung, die «Mitschrift und die Formarbeit stärker [zu] verbinden» (HSI 327). «Mitschrift» bedeutet dabei zunächst einmal: aufschreiben, was einem unterkommt. Das Konzept bezieht Lotz von Brinkmann, dessen *Rom*, *Blicke* er sich anschafft (HSI 82) und studiert und dem er diesbezüglich zahlreiche, stets auch kritisch gewendete Notate widmet. So heißt es in einem das Journalschreiben ganz grundsätzlich betreffenden Eintrag vom 3. 9. 2017:

Aber darum geht es, um diese Momente, wo sich kurz aus dem Herumleben etwas einstellt, irgendeine Klarheit oder Halbkklarheit, die dann direkt zu Sprache werden soll bzw. durch die Sprache sich fortsetzen soll, also TEXT WERDEN

Deshalb eben nicht Dr. Brinkmannsche Mitschrift von allem, sondern mehr ein Immer-Wieder-Auftauchen ins Helle, birnenmäßig, meine ich

Aber nein, ungenau, eben nicht nur so hart denkig, sondern die Erkenntnis fährt ja oft durch irgendeine Verbindung von Erfahrung, sprachliche Assoziation, kausaler Gedanke, gegenwärtige Stimmung etc. in einen hinein, aus dieser momentanen Überschneidung besteht dann das Leuchten, deshalb braucht es da eben die literarische Sprache, es reicht nicht, da einfach so einen Ergebnissatz aufzuschreiben (HSI 187)

Dass etwas «direkt zu Sprache werden soll», ist der Kern, den Lotz von Brinkmann übernimmt, scharf lehnt er aber ab, dass dieser «alles beschreiben» wolle, «und zwar auch: wie es aussieht [...] | Und dann noch die Bilder dazu». Lotz, der die verwandten Projekte und Konzepte stets auf die Verwertbarkeit für sein eigenes Unternehmen hin taxiert, hält dies für eine «wahnhaftige Angelegenheit», die ihn «ja völlig verrückt machen» würde (HSI 97). «Den Dingen gegenüber aufmerksamer sein, das Schreiben dahingehend erweitern», macht er so zwar auch zu seiner Maxime, aber gesteht sich auch ein, dass er das «alles sehen wollen, festhalten wollen, wie Brinkmann in seinem Rom-Buch», «nervlich gar nicht» verkraften würde.³³ Dem «Textkonzept der unmittelbaren Mitschrift» muss er deshalb prinzipiell «widersprechen» (HSI 592).

Die kritische Auseinandersetzung mit Brinkmann erinnert daran, dass das Interesse an «Form» stets mit der Beobachtung von Wirklichkeit verbunden ist. So endet ja die oben zitierte Stelle zur Emergenz der «FORMATE» mit dem Satz: «Wie schön das wäre, denen [den FORMATEN] zuzusehen, wie sie aus dem Schreiben im ganz direkten Umgang mit dem Leben ENTSTEHEN» (HSI 36). Der lakonische Eintrag «REALISMUS TOTAL» ist so durchaus affirmativ gemeint, das nachgeschobene und eingeklammerte «(Probleme inklusive)» (HSI 263) weist aber darauf hin, dass die Fixierung auf Wirklichkeitsabbildung auch «[d]as ewige REALISMUSPROBLEM» (HSI 63) nach sich zieht. Dieses ist für Lotz vor allem eines des Erzählens. «Es ist ja immer der Realität zu folgen, niemals der Logik des Erzählens» (HSI 19), heißt es schon am zweiten Tag, und später kritisiert er vehement den «Überall-Realismus» (HSI 244) in Fernsehen und Literatur, der «nicht in der Realität, sondern auf der bereits etablierten Erzählrealität» fuße. Ja, dieser «Schein-Realismus» sei «in ganz besonderem Maße zur Realität hin abgeschlossen» (HSI 245).³⁴ An «den meisten Romanen» störe «dieses Verhältnis der Dominanz des Gesamten zu den Einzelheiten», während das Ich «ja hier lebend jedesmal erneut» anfangen wolle: «da ist wieder was, und

³³ HSI 268. Auch den «Seismographen-Topos» («SEISMOGRAPH DER GEGENWART») lehnt er als abgegriffen und unzutreffend ab (HSI 94); siehe dazu Uwe Fleckner: Der Künstler als Seismograph. Zur Gegenwart der Kunst und zur Kunst der Gegenwart. Hamburg 2012; Maria E. Brunner: Geschichte und Zeugenschaft. Literatur als Seismograph von Kulturen und Gesellschaftsformen der Gegenwart, Würzburg 2016.

³⁴ Siehe dazu auch den sechsten Abschnitt der Poetikvorlesung mit dem Titel «Realismus», in den auch Formulierungen aus HSI 244 f. eingegangen sind; Lotz: Über das Schreiben (Anm. 5), Abschn. 6.

jetzt, was jetzt» (HSI 588). Dieses Schreiben hat zwar seine Disposition, ist aber unvoreingenommen und unkontrolliert: «Möglichst unideologisches Erzählen, darum geht's hier / Durch das schnelle Aufschreiben beim Erleben verliere ich zumindest teilweise die Kontrolle | Der realistische Text kann nur durch Fehler entstehen» (HSI 587). Deshalb sind es eben nicht Erzählen als Verfahren und der Roman als Genre, welche die «ABBILDUNG DES LEBENS» leisten. Vielmehr seien die «Notizbücher eigentlich der Text, der das Leben viel besser abbildet als alle anderen Texte». Diese Einsicht schreibt das Ich einer befreundeten Autorin zu, die damit «nicht ganz unverantwortlich für diesen Text hier» sei (HSI 562). Lotz hat diese Einsicht aufgenommen und sie insofern erweitert, als für ihn das Genre des Journals mit seinem zeitlichen Imperativ für das Schreiben zum Rahmen wird, sein Projekt der Erfassung von «Realität» und «Leben» anzugehen. Sein Journal ist deshalb programmatisch «nicht Erzählung, sondern Gedicht» (HSI 269).

Nach der Klärung des adäquaten «Wie» der Wirklichkeitsdarstellung bleibt nun noch, die Frage nach dem «Was» der Wirklichkeit zu beantworten. Titel und Tendenz dieses Aufsatzes legen es nahe, in welche Richtung diese Antwort erfolgen wird. Schon das Eingangszitat statuierte ja, der Reiz des Journals bestehe darin, dass «auf diese Weise unmittelbar aus dem täglichen Leben heraus immer wieder über diese Dinge geschrieben» werde (HSI 209), und auch das nachdrücklichste Bekenntnis zum «Sprachprimat» und zur «Form»-Orientierung betonte ja, dass dies «direkt dran am eigenen täglichen Rumtun» (HSI 236) zu erfolgen habe. Das Schreiben im Journal soll insofern ein Bruch mit den bestehenden eigenen Produktionspraktiken sein, als «das hier – im Gegensatz zu meinem Schreiben sonst – eine Form sein soll, die es total gut verkräftet, wenn O oder E [die beiden Kinder] zur Tür hereinkommen, mit ihrem Kram, ihren Lego-Autos, was auch immer». Damit ist das Zerreißen des Schreibflusses, immer wieder in *Heilige Schrift I* auch als Problem markiert,³⁵ als «Modus» einkalkuliert und ein Bruch vollzogen mit dem «wahnmäßige[n] Reinbegeben in die eigene was, innere, vielleicht: Höhle?» Der Gewinn der neuen, im Alltäglichen der Wiederholung, der Gewohnheiten und des Häuslichen situierten Schreibsituation ist es dann, «schreibend [...] wach nach außen» zu sein (HSI 9). Alltäglichkeit ist deshalb nicht dasjenige, was mit dem Schreiben erträglich gemacht werden soll; vielmehr ist sie hier die Bedingung einer poetologisch neuen Epoche des Schreibens für Lotz.

³⁵ So etwa am 1.10.2017, in aller Widersprüchlichkeit: «Und ja, ich habe auch das Gefühl: N und O und E [seine Partnerin und die Kinder] halten mich ab vom Schreiben, die vielen Alltagsdinge, die um sie herumschwirren, die man Leben nennt; was für ein Unsinn, ich weiß ja, dass das Bullshit ist, so zu denken (ohne sie würde ich nur wie tot im Bett liegen und seufzen), und dass ich jetzt gerade trotzdem so denke, macht mich gleich auch noch wütend auf mich selbst» (HSI 361).

Die Literarisierung des Alltäglichen bedeutet, dass alles am Tag Zufallende bei seinem Zusammenprallen mit dem Wahrnehmungsapparat des Autors auf Effekte seiner sprachlichen Darstellbarkeit abgetastet wird. Das Journal wird in der Verbindung mit der eigenen Alltäglichkeit zu einer explorativen Experimentalanordnung, die höchst unterschiedliche Ergebnisse zeitigt. So kann etwa aus dem Aufstehritual ein etwas albernes rhythmisiertes Gedicht werden (HSI 34), vor allem aber geht es darum, eine «Weitung» und «Leichtigkeit» im Umgang mit den Dingen und Vorgängen herzustellen, die sie in neuer Weise «sichtbar» machen und, wie oben bereits zitiert, zum «Leuchten» bringen.³⁶ Das alltägliche Leben, der ruhige Verlauf der Routinen ist somit die Voraussetzung des Journal-Projekts. Das Ich kann deshalb feststellen, dass die mit den Kindern verbrachte Zeit, anders als die erweiterten Familientreffen, eine Kontinuität mit dem Schreiben bedeuten: «Wenn ich mit den Kindern bin, ist das Schreiben für mich zwar unterbrochen, aber es setzt sich in mir doch anders fort, weil das mein Leben ist» (HSI 579). «Leben» wird hier in besonderer Radikalität mit den alltäglichen Vollzügen gleichgesetzt, was dem Journal von Lotz auch seine exponierte literaturgeschichtliche Stellung verschafft: Kaum ein anderes Tagebuch-/Journal-Projekt entwickelt einen innovativen, emphatischen Begriff des literarischen Schreibens so unmittelbar aus den häuslichen Gewohnheiten des alltäglichen Lebens heraus.

Auch der Titel kann so verstanden werden: Das Buch soll Alltägliches, Profanes in seiner Bewegung aufzeichnen und sprachlich überzeugend demonstrieren, wie daraus eine Schönheit aufsteigt – und wie so eine «Heiligung» des Profanen durch das Schreiben geschieht. Nicht das Resultat selbst ist «heilig», sondern der Vorgang des Schreibens kann als sakrale Verwandlung der alltäglichen Dinge verstanden werden, so etwa in einem grundlegenden Notat am 14.11.2017, das wesentliche Aspekte des ganzen Unternehmens nochmal zusammenbindet:

36 HSI 187; «Heiligkeit» ist die dominante phänomenologische Metapher, die für die positiven Effekte des Schreibens von Lotz verwendet wird (so prägnant HSI 697, 750). Eng damit verwandt ist auch das «Klare» als Folge der «Heiligkeit», weshalb dann auch Christian Klar aus einem Wortspiel heraus zu einem weiteren Rollen-Ich werden kann (so HSI 600). Deutlich seltener wird auch «Wärme» als Schreibwirkung genannt (HSI 846). Die Motivik des Hellwerdens und des Klarwerdens partizipiert zum einen an der klassischen Aufklärungsmetaphorik, mindestens ebenso stark ist aber die sakrale Tradition. So zitiert das Ich am 27.11.2017 1. Mose 1, 3–5 («Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht, Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag», HSI 696), und die Leucht-Metaphorik verweist auf die traditionelle malerische Repräsentation von Heiligkeit. Zur Bedeutung der «Heiligkeit» für den ganzen Text siehe den folgenden Abschnitt.

Und zugleich muss ich ja sagen, dass das Schreiben hier, über das unmittelbar Erlebte, schon im Moment des Aufschreibens eine Deformation der Dinge herstellt, sie versprachlichend, also aus der bloßen Wahrnehmung herauslöst (jaja gut, die ja auch schon keine bloße Wahrnehmung ist) und formt; und ja: dass das gerade der Sinn hier ist, das Schreiben hier für mich erst die DINGE ZU ETWAS MACHT, als wären sie nicht schon etwas, ja, die Schrift heiligt mir Dinge, ich sie mir also, wenn auch nun in kleinen Verbiegungen (aber vielleicht sind die gar nicht so klein), indem ich mir die Dinge hervorbaue über das Schreiben; ja: dass sie mir ANDERS ERSCHEINEN; es für mich die Umgebung und die Zeit hier als sinnvolles Kontinuum wahrnehmbar macht, damit sie mich nicht fortreißt, ich darin nicht verloren gehe, was ja hier die besondere Gefahr ist, weshalb ich ja damit angefangen habe (HSI 599)

Es finden sich aber auch, jenseits konkreter Bibelzitate und biblischer Motive,³⁷ Überlegungen zur ‚Bibelartigkeit‘ des eigenen Projekts. Am 25.9.2017 erwägt das Ich die «Überarbeitung», die «Verwandlung» der «Unmittelbarkeit» der Notate hin auf eine mögliche «Vertiefung». Überlegt wird, die notwendig «zunächst völlig offene Art des Schreibens» umzuformen zum «eigentliche[n] Ding», «nah dran am Aufbau, immer noch als Zeit-Mitschrift durchscheinend, aber nicht mehr jeden Tag aufnehmen müssend, nicht mehr mit Daten auf diese Weise angeordnet, sondern mit Überschriften (da könnte meine ewige Titellust wirklich abdrehen), eingeteilt in einzelne Bücher, Zahlen und Ziffern, ein komplexes Ordnungssystem, draufgelegt auf die schöne Unsinnordnung des Lebens». Dies wäre dann: «GEDICHT, Bibel der Banalität und Schönheit» (HSI 326 f.).

Diese Umarbeitung bleibt freilich eine Idee, Lotz hat sie nie unternommen. Im Gegenteil: Er löschte das vollständige Dokument mit den Einträgen des ganzen Jahres, «weil», wie er gegenüber der Journalistin Christiane Lutz Auskunft gab, «das Projekt von Tag zu Tag unkontrollierbarer wurde und er das Gefühl hatte, sich von einem Monster befreien zu wollen. Gelöscht habe er auch, um das Tagebuch einer möglichen Veröffentlichung zu entziehen».³⁸ Publiziert wurde, und dies ist die letzte Episode der eingangs erwähnten ‚abenteuerlichen Entstehungsgeschichte‘, ein Textteil, den Lotz einem Freund geschickt hatte, der die Einträge vom 8.8.2017 bis zum 20.12.2017 enthält, unbearbeitet, unlektoriert.³⁹

Zieht man die hier herangezogenen poetologischen Aussagen heran, könnte man aber behaupten, dass die «Bibel der Banalität und Schönheit» nun auch ohne den weiteren Überarbeitungsvorgang mit *Heilige Schrift I* vorliegt: In der absichtslosen Auslieferung an die Dinge, die einen Ich-Text nur in der Ausein-

³⁷ So etwa HSI 124, 206, 336, 696; seinen Kindern liest das Ich auch Bibelgeschichten vor (HSI 499), zudem ist Hiob ein weiteres Rollen-Ich (HSI 607 und zahlreiche weitere Stellen).

³⁸ Christiane Lutz: Was für ein Glück. Wolfram Lotz «Heilige Schrift I», in: Süddeutsche Zeitung, 4. Mai 2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/wolfram-lotz-heilige-schrift-theater-1.5577501> [konsultiert am 14.09.2023].

³⁹ Ebd.

andersetzung mit dem zulassen, was im täglichen Allerlei begegnet⁴⁰ – und dessen «Sound» so ein «verhuschter, optionaler» ist und damit die «SPRACHGEWALT» meidet, die Handkes Journale auszeichnen würden, weil der «die Dinge zu packen kriegen» wolle und deshalb «mit jeder Notiz die Wirklichkeit ganz fest» kneife (HSI 16). Auch wenn im aufgeschnappten Nachrichtenstrom des letzten Drittels des Jahres 2017 die Weltlage präsent ist, wird hier nicht das «Gewicht der Welt» mitgetragen, vielmehr gewinnen die Dinge in ihrer Beiläufigkeit an Wert und formen in ihrer sprachlichen Erfassung den schwankenden Rhythmus des Lebens. «Bibel» ist der Text auch, weil er wie das heilige Buch der Christen das Außerordentliche im Gewöhnlichen und Einfachen sucht. Das Schreiben als alltägliche Lebenspraxis kann ihre Bestimmung deshalb nur erreichen, wenn sie sich dem Alltäglichen unmittelbar aussetzt, was die Eigenheit dieses Journals ausmacht: «Tagebuch: Sonst so oft: Etwas festhalten wollen. Will ich aber nicht, ich will nur DIREKT ANFASSEN, schreibend, sonst nichts, das, was jetzt da ist, und jetzt und jetzt und jetzt» (HSI 228).

⁴⁰ Deshalb bemerkt das Ich auch am 17.12.2017: «Bisschen paradox, dass gerade dieser Text für mich am wenigsten NUR von mir handelt, anders als die verwandelten Texte, die Theaterstücke usw., die vielleicht gar nicht ICH sagen, aber ganz aus mir hervorgekommen sind (hindurchgegangen) | und hier, in diesem vermeintlichen ICH-Text jetzt, aber eben über das Mitschreiben, Dinge plötzlich drinstehen, nicht mehr nur wegen mir, sondern weil sie sich ereignen, und gut: von mir gesehen werden, klar, aber so eben von außen an mich herantreten und sofort, in diesem Zustand zu Text werden» (HSI 881 f.).

«Nivellierte Jetztfolge» und «ekstatische Erstrecktheit»

Medien und Zeit nach Heidegger

Friedrich Balke

Vorbemerkung

Dass die Philosophie ein Licht auf die Technik werfen und ihr eine seinsgeschichtliche Stellung anweisen kann, ist Heideggers Überzeugung. Aber Philosophie ist in die Geschichte von Technik und Medien auch selbst verstrickt – und zwar mehr, als ihr lieb sein kann. Technik hat sich vor dem Auge der Philosoph:innen zu *entbergen*. Sie tritt ins helle Licht ihrer begrifflichen Unterscheidungskunst. Dieser Beitrag soll ein umgekehrtes Verfahren erproben: Bestimmte fundamentalontologische Begriffsdispositionen, die Heidegger zu einer folgenreichen Revision des Verhältnisses von Sein und Zeit geführt haben, sollen auf ihre technischen, genauer *medientechnischen* Voraussetzungen hin durchsichtig werden. Medien wie zum Beispiel das Radio schreiben sich durchaus in den Diskurs von *Sein und Zeit* ein.¹ Und über die Zeit kann man schlechterdings nichts Belastbares sagen, wenn man nicht auch, wie es Heidegger tut, über Uhren nachdenkt. Heidegger neigt allerdings dazu, Technik und Medien nur dann Zugang zu seinem Denken zu gewähren, wenn es um die Anprangerung einer folgenreichen Fehlentwicklung des philosophischen Denkwegs geht. Die Technik, für die er die Metapher des Gestells verwendet (weil sie die Wirklichkeit «stellt», also herausfordert), erweist sich als ein notwendiges Verhängnis der Seinsgeschichte, der Heidegger mit seiner Philosophie eine andere Wendung zu geben versucht.

1 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1979 (1927), 105: «Mit dem «Rundfunk» zum Beispiel vollzieht das Dasein heute eine in ihrem Daseinssinn noch nicht übersehbare Entfernung der «Welt» auf dem Wege einer Erweiterung und Zerstörung der alltäglichen Umwelt.» Autos, Straßen, Brillen, Telefonhörer sind weitere derartige «Beispiele», die die Rolle von Medien bei der Entfernung des Daseins behandeln, wobei Heidegger, wie heute im Diskurs über die *wearables*, also die am Körper getragenen digitalen Medienobjekte (die oftmals, wie im Fall der Uhren, ältere Medien um neue, z. B. biometrische Funktionen erweitern), die Kontiguitätsbeziehung zwischen Medium und Körper hervorhebt: So heißt es von der Straße, auf der wir entlanggehen, dass sie sich «gleichsam an bestimmten Leibteilen, den Fußsohlen entlang [schiebt]» (ebd., 107.). Zur impliziten Bezugnahme Heideggers auf die Fotografie im Kontext seiner Beschreibung der «Befassung» von Dingen (ebd., 69) vgl. Friedrich Balke: *Besorgen, Befassen. Heidegger und das Problem der fotografischen Ontologie*, in: Friedrich Balke, Maria Muhle (Hrsg.): *Räume und Medien des Regierens*, Paderborn 2016, 234–252.

Die positiven ebenso wie die kritischen und dekonstruktiven Stimmen zu dieser Theorieanlage sollen hier nicht aufs Neue durchgespielt werden. Vielmehr versucht der folgende Beitrag im Anschluss an pragmatische Elemente einer Philosophie des sogenannten «Daseins» und der Betonung der umweltlichen Rolle von sogenanntem «Zeug» und seiner «Zuhandenheit» herauszuarbeiten, dass Medien und Technik nicht nur als Zeugen eines seinsgeschichtlichen Verhängnisses der Menschheitsgeschichte von Heidegger mobilisiert werden (1). Auch die Konzepte, mit denen er ein anderes Denken zu inauguriert und dabei insbesondere die spezifische Zeitvergessenheit der Metaphysik zu korrigieren versucht, verweisen auf medientechnische Bedingungen und Möglichkeiten, die Heidegger in philosophische Kategorien und häufig genug: in Neologismen übersetzt, weil sie seinen Diskurs ausgerechnet dort, wo er auf Alternativen zum überlieferten Begriffsrepertoire der Metaphysik abzielt, als unverzichtbare Ressourcen dienen (2). Technische Analogmedien wie der Film und die ihn bestimmenden Zeitverhältnisse schreiben sich in Heideggers Diskurs ein, auch wenn sie nicht selbst genannt werden. Und Begleitmedien einer digitalen Alltagskultur sowie bestimmte Praktiken, die sie ermöglichen und die Heidegger schlicht nicht zur Kenntnis nehmen konnte, weil sie zu seiner Lebenszeit nicht existierten, erschüttern einen «vulgären» Zeitbegriff auf ähnlich nachdrückliche Weise, wie es sich Heidegger von seinen philosophischen Überlegungen erwartet hatte (3).

I. *Handy* und Zuhandenheit: Der Ort der Medien in Heideggers Analyse der Alltäglichkeit

Die Ubiquität und Alltäglichkeit smarterer Mediengeräte und der durch sie eröffneten sozialen Kanäle beschert ausgerechnet einer Philosophie eine überraschende Aktualität, der man ein prekäres Verhältnis zur Technik, die sie gleichwohl zu denken beansprucht, nachsagte: der Existenzialontologie Martin Heideggers. Die neuere medienökologische Wende der Medienwissenschaft² positioniert Medien in der alltäglichen Umwelt ihrer Nutzer:innen und versteht sie, ganz im Sinne Heideggers, als wesentlich *zuhandene* Medien. Wortspiele mit dem deutschen *Handy* drängen sich auf, denn sie weisen die Hand und die Handhabbarkeit als entscheidende Merkmale und Vorzüge von Medientechnologien aus, die nicht länger an festen Plätzen (z. B. als Desktops) installiert sein müssen. User:innen

2 Vgl. dazu einführend den Schwerpunkt «Medienökologien» der Zeitschrift für Medienwissenschaft, Heft 14: Medienökologien, Jg. 8 (2016), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1684>, sowie den Entwurf einer Philosophie der elementaren Medien, den John Durham Peters vorgelegt hat: *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015.

tragen diese portablen Medien³ vielmehr ständig mit sich herum, sie fallen also durch ihre Körpernähe auf. Medien in diesem Sinne sind tatsächlich, ganz unemphatisch gesagt, nichts anderes als Medien des Daseins, denn wir treffen nicht nur an speziellen Orten und zu bestimmten Zeiten auf sie, sondern verfügen permanent über sie – wobei die Umkehrung des Satzes gleichermaßen gilt: Sie verfügen auch über uns.⁴ Sie sind Alltagsbegleiter und in diesem Sinne ubiquitär und Teil einer Netzwerkstruktur: «In unserer gegenwärtigen Welt und während der vergangenen Jahrzehnte haben sich die Medien von einem Funktionstypus, der durch Aufzeichnen, Speichern und Übertragen bestimmt wird, zu einer Plattform für eine unmittelbare, handlungserleichternde Verschaltung mit und Rückkoppelung aus der Umwelt verlagert.»⁵ Heidegger verfolgt die Rolle der Hand von den handwerklichen Tätigkeiten bis in die hochspezialisierten Orte wissenschaftlicher Forschung hinein, denn auch in den Laboren verschwindet die Praxis keineswegs zugunsten eines «puren Hinsehens». Vielmehr differenziert sie sich in sehr unterschiedlichen *Hantierungen* aus, wie sie sich in dem «verwickelten <technischen> Aufbau der Versuchsanordnung»⁶ manifestieren.

In *Sein und Zeit* hatte Heidegger diese «handlungserleichternde Verschaltung» mit den Körpern der Mediennutzer:innen bezeichnenderweise an Schreibwerkzeugen demonstriert, die allerdings noch in Arbeitszimmern lokalisiert waren. Notizbücher und Bleistifte gab es aber schon länger. Die digitalen Begleitmedien, von denen hier die Rede ist, sind, in Heideggers gewohnungsbedürftiger Terminologie, *je-meinige* Medien, nicht nur in dem Sinne, dass ich sie an meinem Körper trage, sondern auch insofern die Nutzungsgeschichte des jeweiligen Users in die Art und Weise, welchen *content* sie mir anzeigen oder *melden*, eingespeist wird. Medien weisen in unterschiedlichem Grad den «Charakter der *Jemeinigkeit*»⁷ auf – und das gilt von Geräten wie den Smartphones ebenso wie von den sozialen Medien, die über verschiedene kuratorische Eingriffe, darunter auch algorithmische, jeder Nutzer:in anders erscheinen.

3 Matthias Thiele: Portable Media. Von der Schreibszene zur mobilen Aufzeichnungsszene, in: Martin Stingelin, Matthias Thiele (Hrsg.): *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, München 2010, 7–27.

4 «These days, we generate more than we participate – and even our participation generates further and increasingly comprehensive <meta>-data about itself. Our cars, phones, laptops, Global Positioning System (GPS) devices, and so on allow for the comprehensive capture of the data trails users leave as they go about the course of their daily lives.» Mark Andrejevic, Mark Burdon: Defining the Sensor Society, in: *Television and New Media*, 16/1, 2015, 20.

5 Mark B. N. Hansen: Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung, in: Erich Hörl (Hrsg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt a. M. 2011, 365–409, hier: 371.

6 Heidegger (Anm.1), 358. Vgl. auch FN 21.

7 Heidegger (Anm. 1), 42.

Diese zuhandenen Medien, so *smart* sie uns auch erscheinen mögen, sagen uns, wie es Heidegger von den Kategorien (im Unterschied zu den Existenzialien) formuliert, «auf den Kopf zu»⁸, was wir sind, indem sie unser Verhalten minutiös kategorisieren (*taggen*) und zu präzisieren beanspruchen. Indem sie die Vergangenheit von Nutzungsgewohnheiten in die Gegenwart der digitalen Feeds und Flows, die auf den Screens erscheinen, wieder eintreten lassen, erzeugen die neuen und neusten Medien offenbar sehr eigene Zeitverhältnisse. Von diesen Medien kann man insgesamt sagen, was Heidegger vom Dasein sagt, nämlich dass es ihnen um das Sein dieses Seienden selbst geht. Philosophische Sätze wie der folgende gewinnen eine ganz neue, medientechnische und medienpraxeologische Lesbarkeit: «Und weil Dasein wesenhaft je seine Möglichkeit ist, kann dieses Seiende in seinem Sein sich selbst <wählen>»⁹. Zu dieser Wahl gehört auch, dass es *gewählt* werden kann, also der mediale Raum der Selbstwahl zugleich als einer der Fremdbestimmung (*tracking*) erlebt werden kann bzw. von Beobachtern, die das Treiben in den *social media* beschreiben, analysiert wird. «Komplizen des Erkennungsdienstes»¹⁰ hat Andreas Bernhard daher mit Blick auf Phänomene wie die *Quantified-Self*-Bewegung und die Lust an der Vermessung unserer Körper die digitalen Alltagsmedien bezeichnet.

Dass Heideggers *Sein und Zeit* einem umweltlichen Denken, wie es die neuen und neuesten Medien implementieren, philosophisch vorarbeitet, lässt sich an seiner Kritik der Vorstellung des (geometrisierten) Raumes zeigen, die seit Descartes den philosophischen Diskurs bestimmt. Diese Kritik verdichtet sich in der Formel vom «In-der-Welt-sein überhaupt als Grundverfassung des Daseins»¹¹. Medientechnisch aktualisiert, lässt sich das «In-Sein»¹² als eine zentrale Erfahrung aktueller Mediennutzung bestimmen, denn das entscheidende Differenzkriterium der neuen Medien besteht darin, dass sie tatsächlich eine Welt im Sinne Heideggers zur Verfügung stellen, die alle Eigenschaften der sogenannten ersten oder Lebenswelt aufweist. Selbst die Tatsache, dass man nicht überall in der Welt zur gleichen Zeit sein kann, dass wir das meiste von dem, was über die sozialen Kanäle kommuniziert wird, gar nicht erst zu Gesicht bekommen, teilt die Welt der sozialen Medien mit der sozialen Welt, in der wir uns physisch alltäglich bewegen und die uns immer nur ausschnitthaft zur Verfügung steht. Heidegger legt Wert darauf, dem «In» seine exklusiv räumliche Deutung abzusprechen und bedient sich dabei wie so oft etymologischer Hinweise:

8 Ebd., 44.

9 Ebd., 42.

10 Andreas Bernhard: *Komplizen des Erkennungsdienstes. Das Selbst in der digitalen Kultur*, Frankfurt a. M. 2017.

11 Heidegger (Anm.1), 52.

12 Ebd., 53.

‹in› stammt von *innan-*, wohnen, *habitare*, sich aufhalten; ‹an› bedeutet: ich bin gewohnt, vertraut mit, ich pflege etwas [...]. Der Ausdruck ‹bin› hängt zusammen mit ‹bei›; ‹ich bin› besagt wiederum: ich wohne, halte mich auf bei ... der Welt, als dem so und so Vertrauten.¹³

Soziale Medien verdienen diesen Namen nicht, weil sie im moralischen Sinne sozial wären, sondern, viel grundsätzlicher, weil sie diese Struktur des Bei-Seins und Vertrautseins mit einer Welt beschreiben, die ohne ihre medientechnische Implementierung schlicht nicht existierte – so wie unsere physische Umwelt nur im Rahmen bestimmter biologischer und klimatischer Parameter existiert, deren Virulenz und Verletzlichkeit seit Längerem ein ökologischer Diskurs reflektiert. Die Dinghaftigkeit der Medienapparate und damit die Vorstellung ihrer wesensmäßigen Abgeschlossenheit und Selbstgenügsamkeit ist zugunsten einer Konzeption aufgegeben worden, die Heidegger bei den Griechen findet, die die Dinge als *pragmata* verstanden, also als das, «womit man es im besorgenden Umgang (*praxis*) zu tun hat.»¹⁴

Heidegger spricht bekanntlich von «Zeug» und wenn er schreibt: «Ein Zeug ‹ist› strenggenommen nie. Zum Sein von Zeug gehört je immer ein Zeugganzes, darin es Zeug sein kann, das es ist»¹⁵, dann verweist dieses Konzept der wesentlichen Unabgeschlossenheit und Ergänzungsbedürftigkeit von Zeug auf die heute diskutierten Theorien der Netzwerkhaftigkeit der ‹Mediendinge›, die Heidegger als «Verweisungszusammenhang»¹⁶ fasst. Netzwerke lassen sich tatsächlich als eine «Verweisungsmannigfaltigkeit»¹⁷ begreifen. Was Heidegger, nicht nur für Literaturwissenschaftler:innen einschlägig,¹⁸ am Beispiel des Schreibzeugs exemplifi-

13 Ebd., 54.

14 Ebd., 68. Hierbei ist immer auch die seit Marshall McLuhan bekannte Umkehrung mitzudenken, nämlich die Verdinglichung der Menschen durch die Medien bzw. ihre Einfügung in Handlungsketten, die operativ Menschen Dingen gleichstellen.

15 Ebd., 68.

16 Ebd., 68.

17 Ebd., 69. Vgl. auch Sebastian Gießmann: *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*, Berlin 2016.

18 Die sich im Anschluss an eine briefliche Mitteilung eines anderen Philosophen seit längerer Zeit für die Frage interessieren, wie das «Schreibzeug» an der Formulierung von Gedanken beteiligt ist: Ende Februar 1882 schreibt Nietzsche an Heinrich Köselitz mit der Schreibmaschine: «Sie haben Recht – unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken.» Wobei im anschließenden Satz, was weniger beachtet wird, diese Mitarbeit des Mediums als eine Herausforderung für die ‹Nutzer:innen› in den Blick gerät. Hypotaxen mit der Maschine zu tippen bzw. zu «drücken», wie Nietzsche sagt, verlangt eine besondere Fingerfertigkeit, die dem Philosophen noch abgeht. Die Eigenzeit des maschinell unterstützten Schreibvorgangs deckt sich nicht mit der Eigenzeit des philosophischen Denkens. Die Schreibmaschine privilegiert kurze Sätze: «Wann werde ich es ueber meine Finger bringen, einen langen Satz zu drücken!» Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe*. KSA Bd. 6, Januar 1880 – Dezember 1884, München 1986, 172.

ziert, gilt a fortiori für digitale Medien, die außerhalb ihres Netzwerks zwar vorkommen, aber nicht *existieren* können: «Schreibzeug, Feder, Tinte, Papier, Unterlage, Tisch, Lampe, Möbel, Fenster, Türen, Zimmer»¹⁹ bilden eine Kette, die zusammen die «Zeugganzheit» ausmacht. Heideggers im Zug seiner Zeugontologie vorgetragene Kritik an der Differenz zwischen praktischem und theoretischem Verhalten trifft den Kern digitaler, bildschirm- oder screenbasierter Medien, für die noch weniger plausibel ist als für Heideggers Beispiele, dass praktisches Verhalten «Sichtlosigkeit»²⁰ impliziere: Das Betrachten, und man darf hier durchaus an die Infrastrukturen und Dispositive wissenschaftlicher Forschung denken, die Heidegger von den Orten und den Vollzügen her denkt, auf die sie angewiesen ist,²¹ ist so ursprünglich ein Besorgen, wie das Handeln «*seine* Sicht hat»²², die für das Navigieren unabdingbar ist. Das Medienhandeln bildet spezifische Formen der Sichtbarkeit (*Interfaces*) aus, die wiederum eingebettet sind in kommunikative

Vgl. auch die inzwischen auf 31 Bände angewachsene von Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti herausgegebene Reihe *Zur Genealogie des Schreibens* (Paderborn 2004–2023), die aus einem Forschungsprojekt hervorgegangen ist, das die Literaturgeschichte der Schreibszene von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart untersucht. Grundlegend für die entsprechenden Forschungen ist der kurze Aufsatz Rüdiger Campes, der ein Konzept der Schreibszene entwickelt, in dem insbesondere die historisch variierende instrumentelle Ausstattung der Schreibenden sowie die Affordanzen des jeweiligen Schreibzeugs eine zentrale Rolle spielen. Vgl. Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben, in: Sandro Zanetti (Hrsg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Frankfurt a. M. 2012, 269–282.

19 Heidegger (Anm.1), 68.

20 Ebd., 69.

21 Tatsächlich verfolgt die neuere Wissenschaftsforschung, wie sie Hans-Jörg Rheinberger vorangetrieben hat, auch programmatische Überlegungen Heideggers aus *Sein und Zeit*, die wissenschaftliche Forschung von ihren Orten, also Laboren, und Handgreiflichkeiten her denkt statt von ihren veröffentlichten Spuren (Hypothesen, Abhandlungen, Paradigmen). Die entsprechenden Überlegungen Heideggers finden sich in § 69 b) von *Sein und Zeit* (Anm. 1), 356–364. Das Labor ist ein Ort des praktischen Besorgens und nicht des «puren Hinsehens» (357): «Und wie der Praxis ihre spezifische Sicht (<Theorie>) eignet, so ist die theoretische Forschung nicht ohne ihre eigene Praxis. Die Ablesung der Maßzahlen als Resultat eines Experiments bedarf oft eines verwickelten <technischen> Aufbaus der Versuchsanordnung. Das Beobachten im Mikroskop ist angewiesen auf die Herstellung von <Präparaten>. [...] Aber auch die <abstrakteste> Ausarbeitung von Problemen und Fixierung des Gewonnenen hantiert zum Beispiel mit Schreibzeug.» Heidegger (Anm. 1), 358. Vgl. zu Rheinbergers Heidegger-Bezug im Anschluss an seinen Satz: «Epistemische Dinge sind Artikulationen von Graphemen»: Hans-Jörg Rheinberger: «Alles, was überhaupt zu einer Inskription führen kann», in: ders.: *Iterationen*, Berlin 2005, 9–29, hier: 21.

22 Heidegger (Anm. 1), 69. In welcher Weise selbst alltäglichsste Handlungsvollzüge, wie das Sich-Orientieren im städtischen Raum, inzwischen screenbasierte Navigationshilfen mobilisiert, ist Gegenstand medienwissenschaftlicher Forschung, die in den sogenannten screen studies stattfindet. Vgl. exemplarisch Nanna Verhoeff: *Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam 2012.

Strukturen, wie sie zum Beispiel sogenannte *sensor media* zur Verfügung stellen, also Medien, die permanent im Rückraum unserer Aufmerksamkeit Daten erheben, um daraus spezifische «Übersichten» (*mapping*) und Verhaltensempfehlungen zu generieren.

II. «Nothing to read»: Die Verbindung von vulgärem und ekstatischem Zeitbegriff im Film

Die zeitbezogenen Problemstellungen der aktuellen Medienwissenschaft sind keineswegs erst mit den digitalen Medien in den Fokus gerückt. Diese Problemstellungen haben einen medienphilosophischen Vorlauf, den ich an Heideggers zeitkritischer Behandlung des Seins ablese. Heideggers Zeitphilosophie hat einen konkreten medientechnischen Hintergrund, der sich nicht in der berühmten und vielkommentierten Rundfunkstelle in *Sein und Zeit* erschöpft.²³ An welcher Stelle kommt nun das «zeitliche Problem» in Heideggers zunächst stark raumbzw. umweltbezogener Analyse des Daseins ins Spiel? Diese Frage möchte ich zunächst mit Blick auf seine Überlegungen in § 69 von *Sein und Zeit* erörtern, in dem es ganz grundsätzlich um die «Zeitlichkeit des In-der-Welt-seins» geht: «Die Welt ist weder vorhanden noch zuhanden», heißt es dort (in Abschnitt c), «sondern zeitigt sich in der Zeitlichkeit.» Heidegger knüpft das Thema der Zeitlichkeit an das der «Ekstasen», die er als spezifische Weisen der «Entrückung zu ...»²⁴ versteht, was bedeutet, dass das Dasein nicht nur «bei sich» ist (Gegenwart), sondern immer auch außer sich, nämlich, *erstens*, aus der Zukunft auf sich zu kommt und sich, *zweitens*, aus der Vergangenheit «erschließt».

Heidegger nimmt Anstoß an dem, was er den «vulgären Zeitbegriff»²⁵ nennt, einer messbaren Zeit, die nichts als vergeht. Sie unterzieht er einer ausführlichen Analyse, in der insbesondere auch Medien, vor allem der Uhr, eine zentrale Rolle zukommt. Vieles spricht dafür, dass die (Taschen-)Uhr vor dem Smartphone jenes andere hochtechnische, am Körper getragene Medium ist, das die jederzeitige Datierbarkeit alltäglichen Tuns und Besorgens garantiert. Vor der mechanischen Uhr gibt es bereits andere Techniken, die Zeit z. B. am Sonnenstand abzulesen erlauben. Aber selbst für diese «primitive» Zeitmessung gilt, dass sie einer Medialisierung unterliegt, insofern die Zeit keineswegs direkt oder unvermittelt am Sonnenstand abgelesen werden kann, sondern am Schatten, «den ein jederzeit verfügbares Seiendes wirft», das in diesem Fall der Mensch selbst ist, der sich ja immer mit sich herumträgt.²⁶ «Im Schatten, der Jedermann

23 Vgl. Heidegger (Anm. 1), 105.

24 Ebd., 365.

25 Ebd., 420.

26 Ebd., 415.

ständig begleitet, begegnet die Sonne hinsichtlich ihrer wechselnden Anwesenheit an den verschiedenen Plätzen. Die untermittags verschiedenen Schattenlängen können ‹jederzeit› abgeschritten werden.»²⁷ Von der sogenannten antiken Bauernuhr bis zu Einsteins Uhren²⁸ haben wir es mit unterschiedlich komplexen Bezugssystemen zu tun, die die Zeit standardisieren, sodass Heideggers Frage mit Blick auf Sonnen- und Taschenuhren nicht unberechtigt ist: «Aber warum finden wir jeweils an der Stelle, die der Schatten auf dem Zifferblatt einnimmt, so etwas wie Zeit? [...] Wo ist denn die Zeit, die wir dergestalt an der ‹Sonnenuhr›, aber auch an jeder Taschenuhr direkt ablesen?»²⁹

Weil die «alltägliche Zeitauslegung sich einzig in der Blickrichtung der besorgenden Verständigkeit hält und versteht, was in deren Horizont sich ‹zeigt›»³⁰, beschneidet sie die Jetztfolge, auf die sie die Zeit reduziert, um ihre ekstatischen Bezüge. Dieses punktualisierte Jetzt, das sich in einer chronologischen Reihe von unabschließbaren Jetztmomenten entfaltet, *vergisst* seine Verwobenheit in die beiden nicht-gegenwärtigen Zeitekstasen. Uhr-Zeit vollzieht sich diskret, also stetig³¹. Die «ekstatische Erstrecktheit der Zeitlichkeit» ist dagegen, so behauptet Heidegger, «jeder Kontinuität eines Vorhandenen fremd»³². Dass etwas mit dieser «vulgären Zeiterfahrung» nicht stimmt, obwohl sie ihr «natürliches Recht» hat,³³ kann Heidegger nur so vehement behaupten, weil er im Zeitalter technischer Analogmedien lebt, die allererst ein nicht-vulgäres Zeitverständnis auch für Nicht-Philosophen und im Rahmen populärkultureller Mediennutzung zugänglich machen – und zwar *alltäglich* zugänglich machen, nämlich zum Beispiel durch den Kinobesuch. «Die vulgäre Auslegung bestimmt den Zeitfluß», merkt Heidegger an, «als ein nichtumkehrbares Nacheinander. Warum läßt sich die Zeit nicht umkehren?»³⁴ Der Film führt genau diese Möglichkeit vor, denn er beruht strukturell auf den Möglichkeiten der *time axis manipulation*:

Bei jenem seit *Démolition d'un mur* von Georges Méliès so beliebten Filmtrick [...], der den Abbruch einer Mauer aufnahm, um ihn als zeitverkehrten Film vorzuführen, merkt

27 Ebd., 416.

28 Vgl. Peter Galison: *Einsteins Uhren, Poincarés Karten. Die Arbeit an der Ordnung der Zeit*, Frankfurt a. M. 2006. Poincarés Ansatz bestand darin, in der «Uhrenkoordination durch telegrafischen Signalaustausch die Basis für eine konventionelle Definition der Simultanität» zu erkennen (ebd., 41). Die Herstellung einer Weltzeit beruht auf einer spezifischen medientechnischen Beherrschung des Raums.

29 Heidegger (Anm. 1), 416.

30 Ebd., 422.

31 Ebd., 423.

32 Ebd., 424.

33 Ebd., 426.

34 Ebd., 426.

jedes Auge die Manipuliertheit der Wiedergabezeit, einfach weil es in realer Zeit das Wunder nicht gibt, daß zersprungene und umgestürzte Mauersteine wieder zur mühsam geschaffenen Ordnung zurückfinden.³⁵

Temporale Reversibilität ist also filmtechnisch implementierbar. Für Heidegger, der ja die ekstatisch-horizontale Zeitlichkeit insgesamt von der unvermeidlichen (menschlichen) Zukunft, nämlich vom Tod her denkt, noch einschlägiger war ein zweites Zeitachsenexperiment Méliès: In der *Charcuterie mécanique*, erinnert Kittler, «verwandelte sich eine fertige Wurst, wie um den Tod zu verspotten, wieder zurück in das Schwein, dessen Schlachtung ja Sache von Metzgereien ist. Und die Auferstehung des Fleisches ward Anschauung.»³⁶ «An sich», schreibt Heidegger daher ohne ausdrücklichen Bezug auf den Film, aber philosophisch folgerichtig, «und gerade im ausschließenden Blick auf den Jetztfluß» sei nicht einzusehen, «warum die Abfolge der Jetzt sich nicht einmal wieder in der umgekehrten Richtung einstellen soll.»³⁷

Filmische Zeit ist also, von ihrer Möglichkeit her, im strikten Sinne nicht-vulgäre Zeit. Sie orientiert, selbst wenn sie handwerkliche Vorgänge, wie in den frühen Aktualitätenfilmen, zum Gegenstand macht, ihre Darstellungen keineswegs an dem sogenannten Bewandtniszusammenhang alltäglichen Besorgens, den sie bloß zu «dokumentieren» scheint. Mary Ann Doane hat in ihrer Studie zur *Emergence of Cinematic Time* wichtige Hinweise gegeben, wie Heideggers scheinbar nichts als philosophische Rede von der ekstatischen Erstrecktheit der Zeit, die durch ihre Auflösung in vorrückende Jetztmomente verfehlt wird, vor dem Hintergrund des Films eine neue Lesbarkeit gewinnt. Denn im Film verschränken sich beide von Heidegger unterschiedenen Zeitformen, die vulgäre und die ekstatische. In dem Maße nämlich, wie dem Film in seiner Entwicklung zunehmend eine narrative Organisation auferlegt wird, wie Filme also Geschichten erzählen müssen, untersteht er dem Gesetz der Zeit als organisierter, einer elementaren Chronologie verpflichteten Jetztfolge. Geschichten haben seit Aristoteles' Definition einen Anfang, eine Mitte und ein Ende.³⁸ Regisseure, die die chronologische Ordnung akzeptieren, setzen ihren Ehrgeiz darein, die Brüche oder Schnitte, die ihre Bild- und Tonmontagen erzeugen, so weit zu «kitten», dass der Eindruck eines narrativen *Flows* entsteht. Dem Film, wie ihn Holly-

35 Friedrich Kittler: *Real Time Analysis, Time Axis Manipulation*, in: ders.: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften, Leipzig 1993, 182–207, hier: 185.

36 Kittler (Anm. 35), 185.

37 Heidegger (Anm. 1), 426.

38 «Die Teile der Geschehnisse», fordert daher Aristoteles, müssen «so zusammengefügt sein, daß sich das Ganze verändert und durcheinandergerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird.» Gegen diese chronologische Norm kann allerdings durchaus verstoßen werden. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 29.

wood dann kanonisieren wird,³⁹ wird die «ontologische Orientierung an einem ständig Vorhandenen» und die daraus resultierende *continuity* vorgegeben: «Man sieht die Stetigkeit der Zeit im Horizont eines unauflöschlichen Vorhandenen.»⁴⁰

Aber die kinematische Zeit, das hatte Bergson erkannt und nach ihm Deleuze für die Filmgeschichte im Detail ausgeführt, nahm zugleich auch eine radikale Nivellierung oder Gleichbehandlung aller «Jetztmomente» vor, auf deren Grundlage eine neue, moderne «Gespanntheit der Zeit» möglich wurde, die sich nicht auf die Logik des Vorher und Nachher reduzieren lässt, sondern komplexe Zeitmontagen ermöglicht. Heidegger hat im § 73 von *Sein und Zeit*, der das «vulgäre Verständnis der Geschichte» behandelt, am Geschichtsbegriff kritisiert, dass es «den Menschen als das «Subjekt» der Ereignisse»⁴¹ voraussetze. Darin besteht der Sinn narrativer Konstruktionen, wie sie für den konventionellen Film der Traumfabrik zum keineswegs unangefochtenen Standard werden wird: Subjekte, Personen, Akteure werden als Handlungsträger entworfen, denen Geschichte «zugeschrieben» wird. Bevor der Film aber zu einer vorrangigen Sache von Schauspieler:innen wird (jedenfalls am *Front-End* des Mediums), bevor er das Publikum mit *stories* und *plots* beschäftigt, die die problemlose Lesbarkeit des filmisch Präsentierten ermöglichen soll, wird an ihm eine Erfahrung gemacht, die ekstatisch insofern zu nennen ist, als sie mit dem verknüpft ist, was Doanne «the ever-present and consistently disturbing potential of meaninglessness, of providing the spectator with *nothing to read*»⁴² nennt. Die Kamera, trotz ihrer unbezweifelbaren Rahmungs- und Selektionsmacht, ist doch zugleich jenes Medium, das «issues of subjectivity, agency, and intentionality in the process of an unthought and mechanical recording»⁴³ ignoriert. Dass der Film über die Fähigkeit zur grenzenlosen Repräsentation auch des Insignifikanten, Sinnlosen, des puren Rauschens (*noise*) im informationstechnischen Sinne verfügt, wurde schon früh als eine Bedrohung beschrieben und löste, wie Doanne schreibt, «Ängste»⁴⁴ aus: «The anxiety generated would be that of sheer undivided extension, of a «real time» without significant moments, of a confusion about where or why to look. If everything is recordable, nothing matters except the act of re-

39 Zur Sogwirkung des sogenannten Spielfilmmodells auf andere, z. B. dokumentarische Genres vgl. Philip Rosen: Document and documentary. On the persistence of historical concepts. in: Michael Renov (Hrsg.): *Theorizing documentary*, New York 1993, 58–89, sowie Friedrich Balke: Theorie des Dokumentar- und Essayfilms, in: Bernhard Groß, Thomas Morsch (Hrsg.): *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden 2021, 193–210.

40 Heidegger (Anm. 1), 423.

41 Ebd., 379.

42 Mary Ann Doanne: *Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge, Mass./London 2002, 63.

43 Ebd., 63.

44 Ebd., 65.

ording itself.»⁴⁵ Die «sheer undivided extension» der technischen Analogmedien, so meine These, konstituiert, in Heideggers philosophischen Worten, die «Gelichtetheit des Da ekstatisch-horizontal»⁴⁶, also als eine nicht narrativ organisierte Form der Erstreckung, wobei das «Da» in Heideggers Diskurs für die weder begründungsbedürftige noch begründungsfähige Instanz einer puren Kontingenz steht. Obwohl sich der Film also auf der einen Seite einer Reduktion aller zeitlichen Momente auf das Immergleiche <schuldig> macht und damit dem vulgären Zeitverständnis Vorschub leistet (weshalb Heidegger ihm nicht wohlgesonnen war)⁴⁷, ist er zugleich das Medium, dem die frühe Filmtheorie etwa Siegfried Kracauers zutraut, einen ekstatischen Bezug zum Ereignis zu stiften, und der Grund dafür, dass er aufgrund seiner radikalen Öffnung zur Welt ein Medium ist, von dem Doanne sagt: «it must be experienced rather than described»⁴⁸.

III. Ekstatisches Zeitverständnis oder <world witnessing> in den Social Media: Der Screen Shot

Nachdem der medientechnische Verweisungszusammenhang einer zeitkritischen Philosophie dargelegt wurde, komme ich zu den digitalen Medien unserer Gegenwart zurück. In verschiedenen theoretischen Kontexten (von Lacan bis Barthes)⁴⁹ hat man den referenziellen Exzess moderner audiovisueller Medien beschrieben und zum Anlass genommen, in ihm eine eigene Form medialer Bezeugung oder Zeugenschaft der Welt zu sehen, die bloß organische Perzeptionsmöglichkeiten überschreitet. Die Medienwissenschaftler Paul Frosh und Amit Pinchevski formulieren diesen Sachverhalt so: «This is, then, a radically inclusive form of witnessing – we might call it <world witnessing> to distinguish it from the <eye> or <flesh> witnessing that are primarily mediated by and filtered through the human body.»⁵⁰ Um noch einmal auf das Konzept der kinematischen Zeit zurückzukommen: Ganz im Sinne Heideggers unterscheidet Doanne

45 Ebd., 65 f.

46 Heidegger (Anm. 1), 408.

47 Gilles Deleuze hat gezeigt, dass der Film zwar in Übereinstimmung mit der wissenschaftlichen Revolution der Neuzeit «die Bewegung nicht mehr auf herausgehobene Momente, sondern auf jeden beliebigen Moment» bezieht, dass es ihm dabei aber gelingt, dem Beliebigen «das Singuläre» abzugewinnen, statt das Singuläre als Aktualisierungsmoment einer «transzendenten Form», einer «Pose» (wie sie für das Theater typisch ist) zu erzeugen. Vgl. Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt a. M. 1990, 17, 19.

48 Doanne (Anm. 42), 25.

49 Roland Barthes: In Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980, Frankfurt a. M. 2008, 126 ff.

50 Paul Frosh, Amit Pinchevski: Media Witnessing and the Ripeness of Time, in: Cultural Studies, 2014, 594–611, hier: 599.

eine selektive Zeitrepräsentation, die technisch durch den Projektor und den unbeirrbar vorrückenden Filmstreifen garantiert wird, von einer «Weltzeit», die sich, der Definition Hans Blumenbergs entsprechend, als die «Gleichgültigkeit der Welt» gegen den Menschen, seine Erwartungen wie seine Erinnerungen, zur Geltung bringt: «Zeit», heißt es bei Blumenberg, «ist das am meisten Unrige und doch am wenigstens Verfügbare», also das, was niemals «unser Eigentum sein kann»⁵¹ (aber uns dennoch «bewohnt», deshalb das «Unrige»), so sehr wir auch in Erinnerungen und Hoffnungen schwelgen mögen. Was Blumenberg mit der Metapher einer «Öffnung der Zeitschere»⁵² beschreibt, die immer wieder zu schließen versucht wird, ist nicht nur eine philosophische Denkfigur, sondern zugleich auch Gegenstand einer populärkulturellen Erfahrungsform: «The cinema was assigned the task of producing a record of time that allowed for the spontaneous and unexpected – a look at the camera, a shadowy figure passing in front of the lens.»⁵³

Was für technische Analogmedien gilt, gilt erst recht für soziale Medien der digitalen Gegenwart. Sie geben, im Sinne von Frosh und Pinchevski, nichts Geringeres als *die Welt*, denn diese Medien steigern den Perspektivenreichtum auf Ereignisse und ihre Referenzierbarkeit über alles hinaus, was das «vulgäre Daseinsverständnis» sich als *seine* Welt zurechtlegt: Sie öffnen also die Zeitschere (zwischen Lebens- und Weltzeit) ins Unabsehbare und stellen gleichwohl Techniken zur Verfügung, über die Unerinnerbares zurückholbar wird. Vulgäres und ekstatisches Zeitverständnis treten in den sozialen Medien auseinander und überlagern sich zugleich: Der Feed ist Ausdruck jener Zeit, die unabänderlich vergeht (die unüberschaubare Jetztfolge) und zugleich nur *je meine Zeit*, denn der Strom aus Bildern, Texten und Tönen ist algorithmisch so arrangiert, dass er auf *meine* Präferenzen und damit: *meine* Mediennutzungsgeschichte abgestimmt ist. Manche populären Plattformen verstärken den Eindruck der flüchtigen Zeit noch dadurch, dass sie die Verfügbarkeit von Posts an eine bestimmte Zeitspanne binden, nach deren Ablauf sie verschwinden, wenn sie nicht auf andere Weise festgehalten werden. Die Zeit der sozialen Medien gehört niemandem, sie lässt sich nicht aus der Lebenszeit ihrer Nutzer:innen ableiten oder von ihnen beherrschen. Dadurch gewinnt sie ihren öffentlichen Charakter. Insofern lässt sich mit Heidegger sagen, dass soziale Medien ein «Wegsehen von der Endlichkeit» organisieren, eben weil sie «die selbstvergessene ›Vorstellung‹ von der ›Unendlichkeit der öffentlichen Zeit‹»⁵⁴ erzeugen.

51 Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a. M. 2020, 74.

52 Blumenberg (Anm. 51), 69.

53 Doanne (Anm. 42), 144.

54 Heidegger (Anm. 1), 424.

Aber die sozialen Medien haben auch Praktiken ausgebildet, mit deren Hilfe sich User:innen dem besinnungslosen Fluss der (digitalen) Zeit, der angeblich keinerlei Festigkeit mehr erlaube, entgegenstemmen können. Ich möchte abschließend auf eine dieser Praktiken eingehen, weil sie auf besonders nachdrückliche Weise einem philosophischen Einsatz der Zeitlichkeit Heideggers Rechnung zu tragen scheint. Ausgerechnet am Ort einer medial erzeugten «nivellierten Jetzfolge»⁵⁵ entsteht die Möglichkeit einer ekstatischen Zeiterfahrung, die einen bestimmten Zustand des Zeitflusses festhält und ihn damit gerade davor bewahrt, zu vergehen, sodass der festgehaltene Zustand wieder und wieder betrachtet werden kann. Die Rede ist vom Screenshot. An ihm lässt sich das für Heidegger so entscheidende Verhältnis von Endlichkeit und Unendlichkeit der Zeit entfalten, denn der Screenshot dokumentiert einen Ausschnitt dessen, was die *jemeinige* Bildschirmlandschaft in einem bestimmten Moment versammelt und was schon im nächsten durch eine andere Landschaft ersetzt ist. Der Screenshot erfasst ein Bild der visuellen Daten, die sich zum Zeitpunkt seiner Entstehung auf dem Bildschirm einer Nutzer:in befanden: «Oberflächenelemente, Desktop/Startbildschirm-Hintergrund, offene Tabs, Fenster und Apps (samt ihrem Inhalt) sowie gelegentlich die Position des Cursors»⁵⁶.

Paul Frosh hat allerdings darauf hingewiesen, dass der «Eindruck der Stabilität» nur *ein* Aspekt des Screenshots ist, der damit scheinbar aus der Welt digitaler Flüchtigkeit herausfällt; ein anderer Aspekt besteht in seiner komplexen temporalen Struktur, die den Screenshot als ein «Mittel der Zeugenschaft und Welterschließung»⁵⁷ zu fassen erlaubt. Der Screenshot ist darüber hinaus von philosophischer Bedeutung, weil er ausgerechnet im digitalen Kommunikationsfluss die Instanz eines Wahrsprechens etabliert, das auf einem mediendokumentierenden oder medienforensischen Akt beruht: «Dass eine Aussage verändert wird oder verschwindet, wird verhindert, indem man sie aus dem unmittelbaren Zeitfluss herausnimmt und dank Wiederholung, Geschichte und Archivierung in weniger turbulente, verlangsamte Zeitlichkeiten verlagert.»⁵⁸

Der Screenshot teilt damit ein Motiv der Befragung von *Sein und Zeit*, insofern er das Sein auf dem Boden der Zeit restituiert bzw. der Macht einer Zeit widerspricht, der das Dasein *verfallen* ist, weil es sich ihm gegenüber nicht zu stabilisieren vermag: erinnerungslos, von Moment zu Moment in ihr treibend. Mit Blick auf die aggressiven Zeitbeschleuniger unter den Apps wie *Snapchat* hat Frosh den Screenshot daher einigermaßen pathetisch als «Racheengel der traditionellen Fotografie» bezeichnet, weil er das «radikale Unterfangen» dieser Apps «unterläuft, die konventionelle Verwendung von Fotos als Erinnerungsstücken

55 Ebd., 425

56 Paul Frosh: Screenshots, Berlin 2019, 31.

57 Ebd., 24.

58 Ebd., 24.

und Beweismitteln unmöglich zu machen.»⁵⁹ Damit bindet Frosh die Wahrheitsfrage in sozialen Medien, die oft genug pauschal als Orte der Vergesslichkeit, der Manipulation, der Halbwahrheiten und der Lüge verstanden werden, an Akte der unter Umständen sogar forensisch relevanten Bezeugung.

Mit dem Screenshot wird aus dem Zeitfluss ein Moment herausgeschnitten und festgestellt, der eben dadurch zu einem sozial geteilten oder teilbaren Moment wird, insofern er Beweisfunktionen übernehmen kann:

Somit macht der Screenshot mehr, als lediglich einen Moment in einem bestimmten Feed auf einem Gerät festzuhalten. Und er umfasst mehr als nur die *private* ‹Welt› eines einzelnen Nutzers, auf die sich aus dem zu einem bestimmten Zeitpunkt konservierten Inhalt seines Bildschirms schließen lässt.⁶⁰

Die Bedeutung dieser dokumentarischen Praxis geht also über die idiosynkratische Fixierung eines spezifischen Moments hinaus: «Zeugenschaft abzulegen bedeutet, etwas zum ‹Ereignis› zu deklarieren, das in einem bestimmten Moment auf dem Bildschirm meines Gerätes erscheint und auf die Bildschirme anderer übermittelt werden kann oder soll.» (45 f.) Heideggers ekstatisches Zeitmodell schließt an die Etymologie von *ek-stasis* an, denn sie bezeichnet die paradoxe Dauer (‹Erstreckung›) von Augenblicken, die mittels bestimmter Techniken aus dem Zeitfluss und seiner ‹Gleichgültigkeit› *herausgenommen* werden. Über diese Techniken der Ereigniserstreckung, die auch in älteren Medien ihr Pendant haben, schweigt sich Heidegger allerdings aus, weil er sie der vulgären Zeit zuordnet. Der Screenshot teilt mit der Indexikalität der technischen Analogmedien das, was Frosh und Pinchevski «referential excess»⁶¹ nennen: «Das heißt, es befindet sich immer mehr im Bild als ursprünglich gewollt; es gibt immer Details, die in keinerlei Zusammenhang mit der Intention des Fotografen stehen, aber doch aussagekräftig und interpretierbar sind.»⁶² Frosh und Pinchevski haben ihr Konzept einer *Ripeness of Time* genau auf diese retrospektive Anreicherung eines vermeintlich vergangenen und abgeschlossenen Ereignisses abgestellt, die eben voraussetzt, dass Medien zur Verfügung stehen, die über alles Menschenmaß hinaus perzipieren und memorieren: «Media witnessing, therefore, contributes to a general intensification of the eventfulness of the world.»⁶³

59 Ebd., 25.

60 Ebd., 42.

61 Frosh/Pinchevski (Anm. 50), 598.

62 Frosh (Anm. 56), 47. Diese Figur eines referenziellen Exzesses spielt, wie die Überlegungen Doannes zur *cinematic time* deutlich machen sollten, bereits für technische Analogmedien eine zentrale Rolle und taucht bei so unterschiedlichen Medien- und Kulturtheoretikern wie Siegfried Kracauer, Roland Barthes und Friedrich Kittler auf, wenn sie sich mit Medien befassen, die die alphanumerische Codierung unterlaufen.

63 Frosh/Pinchevski (Anm. 50), 599.

Heideggers Auseinandersetzung mit dem vulgären Zeitbegriff kulminiert in einer u. a. von Derrida ausführlich kommentierten Lektüre von Hegels Zeitbegriff,⁶⁴ den er als die «radikalste und zu wenig beachtete begriffliche Ausformung des vulgären Zeitverständnisses»⁶⁵ kritisiert. Dass Hegel den Raum in Zeit übergehen lasse, heißt, dass sich die Zeit im «Punkt» in ihr Anderes verwandelt. Das vulgäre Zeitverständnis ist eben genau dies: Die Zerlegung der Zeit in gegeneinander abgeschlossene Zeitpunkte und damit die Privilegierung einer «Gegenwart», die allerdings Hegel selbst bereits als prekär und «unhaltbar» kennzeichnet, wenn er in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* schreibt: «Das Jetzt hat ein ungeheures Recht [die sozialen Medien bestätigen genau dies auf eklatante Weise, sie sind das Hegel'sche «absolut Unruhige», FB] – es ist nichts als das einzelne Jetzt; aber dies Ausschließende in seiner Aufspreizung ist aufgelöst, zerflossen, zerstäubt, indem ich es ausspreche.»⁶⁶ Die Zeit vom «Sein des Punktes» und seiner *Aufspreizung* zu lösen, ist nun aber genau das, was mit der Konzeption einer Reife der Zeit gemeint ist, die den medialen Bezeugungspraktiken eigen ist: Diese «Reife» ist nämlich nicht das Telos eines Prozesses, das (immer nur vorläufige) Ende einer «Laufbahn», ein Zustand der Perfektion, sondern die *retrospektive Anreicherung* dessen, was, sofern es vergeht, ein bloßer Punkt gewesen sein wird, dessen Zerfließen oder Zerstäuben die Unmöglichkeit des Einschlusses der Zeit in den vermeintlich selbstgenügsamen Punkt anzeigt.

Dieser *Armut* des selbstgenügsamen Punktes setzt das mediale Bezeugen tatsächlich eine *ekstatische Erstrecktheit* entgegen, die durch konkrete Medientechniken ermöglicht wird: Frosh und Pinchevski nennen u. a. «slow motion, freeze frame, picture and audio enhancement»⁶⁷ und formulieren zugleich das Gegeneinander von vulgärem und ekstatischen Zeitverständnis, das nicht so zu verstehen ist, als könne das eine jemals das andere überwinden: «The more we try to pinpoint the event, the less we can grasp it in its entirety; and the more we

64 Jacques Derrida: Ousia und gramme. Notiz über eine Fußnote in *Sein und Zeit*, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1976, 38–87.

65 Heidegger (Anm. 1), 428.

66 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II*, Frankfurt a. M. 1976, § 258, Zusatz, 50. Man könnte einwenden, dass Hegel Sprache bzw. Sprechakte als Bezugsmedien heranzieht, an denen er die Flüchtigkeit der Zeit abliest. Dass soziale Medien, wie die Forschung am Beispiel der Verwendung von Selfies gezeigt hat, tatsächlich den Austausch von Fotos in einen konversationellen Akt verwandeln und damit das Bild dem gesprochenen Wort (das auf eine Erwiderung hin angelegt ist) annähern, zeigt allerdings, dass Hegels Hinweis auf das ausgesprochene Wort sich als mediengeschichtlich hell-sichtig erwiesen hat. Zum Foto als Konversationsbild («image conversationelle») vgl. André Gunthert: *The conversational image. New uses for digital photography*, in: *Études Photographiques*, Nr. 31, 2014 (<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3546>) [konsultiert am 21.12.23].

67 Frosh/Pinchevski (Anm. 50), 599.

account for its spread, the less sense it makes in talking about an event as a singular space–time configuration.»⁶⁸ Anders gesagt: Die Datierbarkeit des Ereignisses, die die Zeit dem Gezählten und Zählbaren annähert, ist nur sein Ausgangsaspekt; seine Medialisierung besteht in der «ad-hoc sum of its various junctures, linkages and possible connections, making it practically impossible to determine where and when its centre of gravity is located.»⁶⁹ Weit davon entfernt also, dass der Screenshot den Zeitpunkt befestigt, löst er ihn auf, indem er das Jetzt zu befragen erlaubt und ihm, wenn man so will, eine *andere Räumlichkeit* – verstanden als Flächigkeit, Volumen oder Kontextualität – zurückgibt.

68 Ebd., 604.

69 Ebd., 604

Die Nachträglichkeit des Alltäglichen

Stanley Cavells Ethik der Implikation

Bernhard Stricker

Bekanntlich haben die unterschiedlichen philosophischen und kulturwissenschaftlichen Schulen und Strömungen des 20. Jahrhunderts – etwa die Phänomenologie,¹ die (Wissens-)Soziologie,² die *cultural studies*,³ usw. – jeweils eigene Begriffe vom Alltäglichen ausgebildet. Die diversen Versuche einer theoretischen Reflexion des Alltäglichen lassen sich als später Reflex von dessen Aufwertung im Sinne der Anerkennung des Eigenwerts des Arbeits- und Familienlebens ansehen, wie sie Charles Taylor in *Sources of the Self* als Folge der Relativierung der vormals strengen Hierarchie zwischen klerikalem oder monastischem und profanem, weltlichem Leben im Zuge der Reformation und so als eine für die Neuzeit insgesamt bestimmende Entwicklung begreift.⁴ Während Taylor in seinem ideengeschichtlichen Rahmen das Alltägliche mit einer Tendenz zu religiöser Säkularisierung, gesellschaftlicher Pluralisierung und bürgerlicher Emanzipation in Verbindung bringt, lässt sich ab dem 19. Jahrhundert ein gesteigertes Interesse am Alltäglichen als der Erscheinungsform v. a. des urbanen Lebens verzeichnen. Damit aber ändert sich das Vorzeichen, unter dem das Alltägliche steht: Anstatt als subjektiver Freiheitsgewinn, gilt es nun – exemplarisch etwa bei Hegel – als die Gestalt der sozialen Entfremdung und des *ennui*.⁵ Der damit aufgespannte Gegensatz zwischen einer positiven Valorisierung des Alltäglichen als Sphäre der

1 Bruce Bégout: *La découverte du quotidien*. Neuaufl., Paris 2010.

2 Peter L. Berger, Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, übers. von Monika Plessner, 24. Aufl., Frankfurt a. M. 2012 [amerik. Orig. 1966].

3 Ben Highmore (Hrsg.): *The Everyday Life Reader*, London/New York 2002.

4 Charles Taylor: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass. 1989, 211–233. Vgl. dazu Wolfgang Reinhard: *Die Bejahung des gewöhnlichen Lebens*, in: Hans Joas, Klaus Wiegandt (Hrsg.): *Die kulturellen Werte Europas*, Frankfurt a. M. 2005, 265–303.

5 «Das Individuum, wie es in dieser Welt des Alltäglichen und der Prosa erscheint, ist deshalb nicht aus seiner eigenen Totalität tätig und nicht aus sich selbst, sondern aus anderem verständlich. Denn der einzelne Mensch steht in der Abhängigkeit von äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen, welche er vorfindet und sich ihnen, mag er sie als sein eigenes Inneres haben oder nicht, beugen muss.» G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Erster und zweiter Teil, hrsg. von Rüdiger Bubner, Stuttgart 1971, 225–226.

Verwirklichung subjektiver Freiheit und seiner negativen Auffassung als Raum gesellschaftlicher Heteronomie bestimmt auch die Geschichte des Begriffs als einer soziologischen und kulturwissenschaftlichen Kategorie vor allem linksintellektueller Autor:innen im 20. Jahrhundert: Ob in der Kritischen Theorie,⁶ in der marxistisch geprägten Sozialphilosophie,⁷ in der (post-)strukturalistischen Ideologiekritik⁸ oder in den *cultural studies*⁹ – stets wird das Alltägliche entweder als konservativ oder als (zumindest potenziell) subversiv gedacht. Eine Polarität, die Maurice Blanchot schließlich dahin führt, das Wesentliche des Alltäglichen weder im Status quo sozialer Entfremdung noch in der Utopie ihrer revolutionären Aufhebung, sondern in der Ambiguität des Konzepts selbst, seiner Oszillation im Raum *zwischen* den Gegensätzen, zu erkennen. Damit erweist sich gerade die Schwierigkeit, das Alltägliche zu identifizieren oder zu begreifen, als das Entscheidende: «Quels que soient ses aspects, le quotidien a ce trait essentiel: il ne se laisse pas saisir. Il échappe.»¹⁰

Der Umstand, dass das Alltägliche, insoweit es sich der Reflexion wesentlich entzieht, einen Zwischenraum – zwischen Heteronomie und Befreiung – markiert, verleiht dem Alltäglichen im Denken von Stanley Cavell (1926–2018) einen so zentralen Stellenwert wie im Werk vielleicht keines anderen Philosophen. Der vorliegende Aufsatz möchte die Besonderheit von Cavells Begriff des Alltäglichen dadurch kennzeichnen, dass er zum einen die spezifisch ethische Bedeutung und zum anderen die zeitliche Nachträglichkeit als konstitutive Momente von Cavells Verständnis des Alltäglichen herausarbeitet. Dazu wird in einem ersten Schritt Cavells Begriff des Alltäglichen von der *Ordinary Language Philosophy* hergeleitet, von der Cavells Philosophie ihren Ausgang nimmt. Anschließend wird in Auseinandersetzung mit Jean Laplanche untersucht, welche Art von Verwandtschaft zwischen dem Alltäglichen und dem psychoanalyti-

6 Ohne terminologische Fokussierung auf einen Begriff des Alltäglichen spielt dieses in den Texten Walter Benjamins eine geradezu ubiquitäre Rolle, ob in seinen Prosatexten wie der *Einbahnstraße* und der *Berliner Kindheit um 1900* oder in seinen theoretischen Texten, z. B. über Baudelaire als den Dichter der Moderne; vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991.

7 Hier sind vor allem zwei Autor:innen zu nennen: Henri Lefebvre: *Kritik des Alltagslebens*, hrsg. von Dieter Prokop, Kronberg/Ts. 1977; Agnes Heller: *Das Alltagsleben. Versuch einer Erklärung der individuellen Reproduktion*, hrsg. von Hans Joas, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 2015.

8 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. 1964.

9 Michel de Certeau: *L'invention du quotidien I: Arts de faire*, hrsg. von Luce Giard, Paris 1990. Für de Certeaus Theorie eines «kreativen Gebrauchs» durch die vermeintlich passiven Konsumenten sind Wittgenstein und die *Ordinary Language Philosophy* eine entscheidende Inspirationsquelle; siehe ebd., 13–30.

10 Maurice Blanchot: *La parole quotidienne*, in: ders.: *L'Entretien infini*, Paris 1969, 355–366, hier: 357.

schen Unbewussten besteht, um sodann abschließend an Shakespeares *Hamlet* beispielhaft die Relevanz von Cavells Verständnis des Alltäglichen für die Interpretation literarischer Texte aufzuzeigen.

Die Entdeckung des Alltäglichen

Cavell bezieht seinen Begriff des Alltäglichen oder Gewöhnlichen (*the ordinary, the everyday*) aus der sogenannten *Ordinary Language Philosophy* (der ‹Philosophie der Alltagssprache›) von John L. Austin und Ludwig Wittgenstein. Nicht ohne Grund hat Cavell auch nach der disziplinenübergreifenden Rezeption von Austins Philosophie unter dem Label der ‹Sprechakttheorie› (Searle) oder der ‹Performativitätstheorie› (Derrida, Butler, Fischer-Lichte, u. a.) stets an der Bezeichnung *Ordinary Language Philosophy* festgehalten:¹¹ Denn das, was er als das wesentliche Verdienst der philosophischen Arbeiten Austins und Wittgensteins ansieht, lässt sich kaum anders als mithilfe des Ausdrucks des ‹Alltäglichen› kennzeichnen.

Als charakteristisch für die *Ordinary Language Philosophy* gilt gemeinhin, dass sie gegenüber dem innerhalb der damaligen logisch-analytischen Philosophie dominanten Bestreben, Sprache zu formalisieren, auf der Normativität des durch seine nicht-formalisierbaren Implikationen charakterisierten alltäglichen Sprachgebrauchs besteht. Dem Versuch der philosophischen Theoretisierung von Sprache begegnet sie also mit dem Hinweis darauf, dass sich die Praxis des Sprechens der theoretischen Durchdringung mit guten Gründen widersetzt. Der bahnbrechende Aufsatz, der Cavells erster Essay-Sammlung ihren Titel gibt, *Must We Mean What We Say?*, ist einer Rechtfertigung der zunächst rein sprachphilosophischen Methode der Untersuchung der Art und Weise, wie wir sprechen, gewidmet (also der Frage, ‹what we should say when›,¹² wie es bei Austin heißt).¹³ Dabei richtet Cavell das Augenmerk bereits in besonderer Weise auf die ethischen Implikationen des Sprechens, d. h. die Weise, in der das sprechende Subjekt für seine Äußerung verantwortlich ist, mit seinen Worten eine Verpflichtung eingeht und durch die Sprache mit anderen verbunden ist. Wenn die Untersuchung des Alltäglichen in Cavells Œuvre schon bald darauf eine radikale Erweiterung erfährt, indem er davon ausgeht, dass das Alltägliche ein keineswegs bloß innerphilosophisches und akademisches Thema darstellt, sondern in der

11 Einen Überblick über die sprechakt- und performativitätstheoretische Rezeption von Austin gibt Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002; James Loxley: *Performativity*, London/New York 2007.

12 John Austin: *A Plea for Excuses*, in: ders.: *Philosophical Papers*, hrsg. von J. O. Urmson, G. J. Warnock, 2. Aufl., London/Oxford/New York 1970, 175–204, hier 181.

13 Stanley Cavell: *Must We Mean What We Say?* 2. Aufl., Cambridge u. a. 2008 [1969], 1–43.

Literatur und Kultur der Neuzeit insgesamt reflektiert wird, dann findet sich dafür der Grundstein gelegt in einer Auseinandersetzung Cavells mit einer Passage aus Austins Essay *A Plea for Excuses*, die paradigmatischen Stellenwert für Cavells Verständnis des Alltäglichen hat.

Wie Austin in *A Plea for Excuses* feststellt, ist eine gewöhnliche Handlung dadurch charakterisiert, dass man in Bezug auf sie nicht sinnvoll fragen kann, ob sie absichtlich oder unabsichtlich (*voluntarily* oder *involuntarily*) vollzogen wurde,¹⁴ weil diese Frage als solche schon impliziert, dass etwas an der Handlung ungewöhnlich, bemerkenswert oder auffällig, dass sie also eben *nicht* gewöhnlich gewesen sei. Eine Handlung ‹infrage zu stellen›, heißt, sie bereits als außergewöhnlich zu betrachten. Austin bestreitet die Möglichkeit einer Unterscheidung von Objekt- und Metasprache, wenn er davon ausgeht, dass die Reflexion über eine Handlung diese je schon verändert hat. Die gewöhnliche Handlung ist gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie *keine* Fragen aufwirft und sich so im Bereich einer In-Determination jenseits binärer Unterscheidungen bewegt. Von ihr kann man weder das eine noch das andere sinnvollerweise sagen: weder, dass sie bewusst, noch, dass sie ohne Bewusstsein ausgeführt wurde. Das Gewöhnliche, wie es Austin profiliert, entzieht sich so dem ‹Entweder-oder› der logischen Disjunktion, dem *tertium non datur*, wie Cavell feststellt:

Only when the action (or circumstances) [...] is in some way unusual [...] or extraordinary [...], or untoward [...], can the question whether it was voluntary intelligibly arise. [...] [T]he philosophical use of ‹voluntary› stretches the idea of volition out of shape, beyond recognition. [...] [P]hilosophers imagine, because of a distorted picture of the mind, that the term ‹voluntary› must apply to all actions which are not involuntary (or unintentional), whereas it is only applicable where there is some specific reason to raise the question. [...] These antitheses miss exactly those actions about which the question ‹Voluntary or not?› really has no sense, viz., those ordinary, unremarkable, natural things we do which make up most of our conduct and which are neither admirable nor contemptible; which, indeed, could only erroneously be said to go on, in general, in *any* special way.¹⁵

Das Alltägliche setzt die Vorstellung von einer in binären Schemata analysierbaren Wirklichkeit außer Kraft,¹⁶ denn es ist nicht etwas Bestimmtes, sondern eine

14 Austin: *A Plea for Excuses* (Anm. 12), 191–192. Austin bemerkt hier u. a.: «But remember, when I sign a cheque in the normal way, I do *not* do so *either* ‹voluntarily› or ‹under constraint›.» Ebd., 191, Fn. 1.

15 Cavell, *Must We Mean What We Say?* (Anm. 13), 6–7.

16 «Like ‹real›, ‹free› is only used to rule out the suggestion of some or all of its recognized antitheses. As ‹truth› is not a name for a characteristic of assertions, so ‹freedom› is not a name for a characteristic of actions, but the name of a dimension in which actions are assessed. In examining all the ways in which each action may not be ‹free› [...], we may hope to dispose of the problem of Freedom.» Austin, *A Plea for Excuses* (Anm. 12), 180.

Form von Unbestimmtheit, von In-Differenz, die den Hintergrund oder Rahmen jeder möglichen bestimmten Aussage und Handlung darstellt. Es ist die informelle Form des Lebens, die nicht den Charakter des Bewusstseins, sondern den Charakter unbewusster, selbstverständlicher Vollzüge hat. Weil das Alltägliche sich so geradezu wesentlich dem Bewusstsein entzieht, ist die Entdeckung des Alltäglichen eine immer wieder aufs Neue erforderliche Aufgabe. Sie vollzieht sich als die Entdeckung eines je schon Vergangenen, das sich als das gänzlich Unfragwürdige der Reflexion immer schon entzogen hat.

Cavell weist in *Must We Mean What We Say?* auf die besondere Bedeutung dieser Austin'schen Entdeckung des Alltäglichen für moralphilosophische Auseinandersetzungen hin, indem er in einer Fußnote bemerkt, diese beinhalte nicht weniger als den Schlüssel zum Rätsel der Freiheit:

Austin's discovery (for our time and place, anyway) of normal action is, I think, important enough to bear the philosophical weight he puts upon it – holding the clue to the riddle of Freedom. [...] [W]hat neither the Utilitarians nor their critics seem to have seen clearly and constantly is that about unquestionable (normal, natural) action no question is (can be) raised; in particular not the question whether the action ought or ought not to have been done. The point is a logical one: to raise a question about an action is to put the action in question. It is partly the failure to appreciate this which makes the classical moralists (appear?) so moralistic, allows them to suppose that the moral question is *always* appropriate – except, of course, where the action is unfree (caused?). But this is no better than the assumption that the moral question is *never* appropriate (because we are never *really* free).¹⁷

Utilitaristische und Kantische, d. h. teleologische und deontologische Ansätze in der Moralphilosophie ignorieren, wie Cavell hier feststellt, gleichermaßen die Implikationen ihrer Fragestellungen: Zu fragen, ob eine Handlung moralisch richtig oder gut sei, impliziert, dass etwas an dieser Handlung fragwürdig sei. Indem die Moralphilosophie diese Implikation ignoriert, entsteht der Eindruck, dass die einzigen Handlungen, nach deren moralischem Wert sich *nicht* prinzipiell sinnvoll fragen lasse, solche Handlungen seien, die nicht aus freiem Willen, sondern aus kausaler Ursächlichkeit hervorgegangen sind. Dem liegt ein metaphysisches, dichotomisches ‹Bild› zugrunde,¹⁸ nach dem alle Handlungen, die nicht kausale Ursachen (z. B. motorische Reflexe) haben, aus freier und bewusster Entscheidung hervorgegangen sein müssen. Was auf diese Weise geradezu systematisch in seiner moralischen Bedeutsamkeit unkenntlich gemacht wird, ist das alltägliche Leben, das nicht sinnvoll als frei *oder* als determiniert bezeichnet

¹⁷ Cavell, *Must We Mean What We Say?* (Anm. 13), 8–9.

¹⁸ Zur Kritik an bestimmten ‹Bildern›, die sich einem aufdrängen, vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Werkausgabe* Band 1, Frankfurt a. M. 1984, 225–580, hier 300 (§ 115).

werden kann, sondern das zunächst und zumeist in seiner Selbstverständlichkeit einfach hingenommen wird.

Der Irrtum der traditionellen Moralphilosophien besteht gewissermaßen darin, von der vollständigen Explizitheit des Sinns menschlicher Handlungen auszugehen und damit zu verkennen, inwiefern der Sinn des größten Teils, nämlich eben der vollkommen alltäglichen Handlungen, *nicht* in dieser Weise transparent ist. Die Absichten nämlich, von denen man sich im Alltäglichen leiten lässt, und die Verpflichtungen, die man mit seinen Handlungen und Äußerungen eingeht, haben mehrheitlich impliziten Charakter und bedürfen daher oftmals erst der moralischen Reflexion, um überhaupt *als* Zwecke des eigenen Handelns oder *als* Verpflichtungen, die man eingegangen ist, bewusst zu werden, womit dann jedoch das eigene Selbstverständnis nicht nur explizit gemacht, sondern zugleich immer schon transformiert wird. Deshalb stellt die Besinnung darauf, *warum* man so lebt *wie* man lebt, *welche* Art von Leben man führen *möchte*, *welchen* Verbindlichkeiten man unterliegt und in *welcher* Art von Beziehung man zu anderen steht, eine Aufgabe von eminenter moralischer Bedeutung dar – mit der man jedoch niemals an ein abschließendes Ende gelangt.

Von der *Ordinary Language Philosophy* zur Kulturhermeneutik

Das Alltägliche in Cavells an Austin anschließendem Verständnis ist also ein paradox anmutender Grenzbegriff. Für dessen Profil in allen seinen späteren Verwendungen bei Cavell bleiben zwei der soeben an Austin entwickelten Aspekte bestimmend: erstens die ethische Bedeutsamkeit des Alltäglichen und zweitens seine stets nur nachträglich mögliche Vergegenwärtigung in der Reflexion als je schon Vergangenes. Eben weil das Alltägliche sich nicht ein für alle Mal dingfest machen lässt, kann es als Motor einer andauernden Reflexionsbewegung fungieren, die Cavells Nachdenken antreibt und in Bewegung hält. In zeitlicher Hinsicht bedeutet dies, dass die Anerkennung des Alltäglichen eine permanente Herausforderung darstellt. Permanent in dem Sinne, dass die Vorstellung, man könne mit einem philosophischen oder moralischen Problem ein für alle Mal fertig werden, sich nicht endgültig verabschieden lässt, sondern immer wieder kuriert werden muss durch die Rückführung auf die alltäglichen Bedingungen, unter denen sich bestimmte Fragen möglicherweise gar nicht sinnvoll stellen lassen.

Nach Cavells Diagnose befinden sich das Alltägliche und seine Normativität im Zustand einer andauernden Infragestellung, und zwar durch das, was Cavell als ‚Skeptizismus‘ bezeichnet. Darunter fallen für Cavell nicht allein Formen des radikalen Zweifels wie die erkenntnistheoretische Behauptung, es sei unmöglich, irgendetwas mit Gewissheit zu erkennen. Als skeptisch gilt Cavell vielmehr

auch die von Descartes etablierte Vorstellung, dass es überhaupt einer Grundlegung der Erkenntnisansprüche des Subjekts bedarf, um sich des Zweifels ein für alle Mal zu erwehren. Die Idee, dass nur die absolute Gewissheit eines *fundamentum inconcussum* das Weltverhältnis des Menschen abzusichern vermöchte, die nach Cavell nicht nur für die Erkenntnistheorie, sondern für das neuzeitliche Verständnis von Subjektivität als solche bestimmend ist, setzt voraus, dass man sich allen alltäglichen Bindungen bereits entzogen hat, die ansonsten die Frage, wie man überhaupt irgendetwas wissen könne, unverständlich erscheinen lassen müssten.¹⁹ Die Position des vermeintlich reinen Erkenntnissubjekts, die man einnimmt, wenn man nach den Grundlagen möglicher Erkenntnis fragt, gründet nach Cavell in einer Verleugnung der vorgängigen, je schon bestehenden Einbezogenheit dieses Subjekts in eine intersubjektiv konstituierte und fraglos gegebene Alltagswelt.

Die Pointe von Cavells Verständnis des Skeptizismus als einer Verleugnung der Zugehörigkeit zu einer geteilten Welt besteht darin, dass diese Verleugnung selbst in eminenter Weise Ausdruck des Menschseins ist. Das menschliche Leben ist für Cavell durch nichts so sehr wie durch die Möglichkeit, sich selbst zu verleugnen, definiert: «Nothing is more human than to deny one's humanity», schreibt er, und: «the denial of the human is the human».²⁰ Der Skeptizismus, heißt das, besteht in der Fantasie eines möglichen Standpunkts außerhalb des menschlichen Lebens, die es *als* Fantasie anzuerkennen gilt, weil sie selbst einer charakteristischen Bewegung menschlicher Existenz entspringt. So gesehen gilt die Sorge des Skeptizismus gar nicht eigentlich den Grenzen menschlichen Wissens, sondern vielmehr der Bedingtheit des menschlichen Lebens: In dem Versuch, das menschliche Weltverhältnis auf eine absolute Gewissheit zu gründen, erkennt Cavell eine unausdrückliche Weigerung, diese Bedingtheit – und das heißt: die eigene Endlichkeit – anzuerkennen. Das Motiv für diese Verleugnung liegt auf der Hand: Die Verbindlichkeiten, die mit dem Einbegriffensein in die Welt einhergehen, sind potenziell unüberschaubar.²¹ Sie übersteigen immer schon das Maß dessen, wozu man sich aus eigener Entscheidung und mit Bewusstsein verhalten kann. Der Skeptizismus stellt nach Cavells Diagnose das unablässige Streben des Subjekts nach einer Souveränität dar, die nur um den Preis der Verleugnung der Bedingungen der Möglichkeit des Sprechens und Handelns in der Welt zu haben ist – und die sich damit wiederum als Ohnmacht erweist. Ein solcher Skeptiker steckt letztlich in jedem von uns, insofern sich das Hadern des Menschen mit seiner Endlichkeit nicht endgültig, ein für alle Mal befrieden

19 Vgl. Stanley Cavell: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York/Oxford 1999 [1979], 127–243.

20 Ebd., 109, 493.

21 Vgl. dazu Hannah Arendt: *The Human Condition*, 2. Aufl., Chicago/London 1998, 188–192.

lässt: Deshalb steht der Einzelne immer wieder aufs Neue vor der Herausforderung, das Alltägliche als die Bedingung der Möglichkeit eines Verhältnisses zur Welt, zu anderen Menschen und zu sich selbst anzuerkennen.

Mit dieser Wendung, die Cavell dem für die *Ordinary Language Philosophy* charakteristischen Hinweis auf die Implikationen des Sprechens verleiht, ist nicht nur eine existenzielle Aufladung und Dramatisierung des Alltäglichen – durch die andauernde Dynamik von Verleugnung und Anerkennung – verbunden. Sie bahnt auch Cavells Entdeckung den Weg, dass der Skeptizismus seinen Ort keineswegs allein in der philosophischen Erkenntnistheorie hat, sondern sich in unterschiedlichen Formen auch in der Literatur, der Kunst und dem Film Ausdruck verschafft.²² In zwei zentralen Essays aus *Must We Mean What We Say?*, *Ending the Waiting Game* über Becketts *Endspiel* und *The Avoidance of Love* über Shakespeares *King Lear*, gelangt Cavell zu der für seine weitere Entwicklung bahnbrechenden Einsicht, dass diese Dramen sich als theatrale Reflexionen über die Bedingungen menschlicher Existenz – sprich: als Auseinandersetzungen mit dem Skeptizismus – interpretieren lassen. Das ermöglicht Cavell eine Umformung der *Ordinary Language Philosophy* von einer im engeren Sinne sprachphilosophischen Methode zu einer kulturellen Hermeneutik, mit der sich so unterschiedliche Gegenstände wie die Tragödien Shakespeares, die Texte der amerikanischen Transzendentalisten oder Liebeskomödien des klassischen Hollywood-Kinos auf neue Weise erschließen lassen.

Ein charakteristischer Zug von Cavells Studien zu unterschiedlichen literarischen und filmischen Genres besteht darin, dass er stets die ‚Implikation‘ der Leser:innen bzw. Zuschauer:innen in das Text-, Bühnen- oder Filmgeschehen hervorhebt. Cavell schöpft dabei das volle semantische Potenzial des für die *Ordinary Language Philosophy* zentralen Begriffs der ‚Implikation‘ aus.²³ Zunächst und vorrangig ist damit die Implikationsbedeutung einer Äußerung bezeichnet,

22 «My idea is that what in philosophy is known as skepticism (for example, as in Descartes and Hume and Kant) is a relation to the world, and to others, and to myself, and to language, that is known to what you might call literature, or anyway responded to in literature, in uncouth other guises – in Shakespeare’s tragic heroes, in Emerson’s and Thoreau’s ‘silent melancholy’ and ‘quiet desperation’, in Wordsworth’s perception of us as without ‘interest’, in Poe’s ‘perverseness’. Why philosophy and literature do not know this about one another – and to that extent remain unknown to themselves – has been my theme it seems to me forever.» Stanley Cavell: *The Uncanniness of the Ordinary*, in: ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago/London 1988, 153–178, hier 154–155.

23 «We can begin to see some of the implications of implication here: inference, imputation, indication, or suggestion; implication as involvement, connection, and entanglement in bonds, as Kent puts it in *Lear*, ‘too intricate t’undoose’; and lastly implication in the quasi-legal sense as bearing guilt, hence responsibility.» Sarah Beckwith: *Tragic Implication*, in: Cavell’s *Must We Mean What We Say?* at 50, hrsg. von Greg Chase, Juliet Floyd, Sandra Laugier, Cambridge u. a. 2022, 198–209, hier 199.

also etwa der Umstand, dass in Bezug auf eine Handlung die Frage zu stellen, ob diese absichtlich ausgeführt wurde, zwingend die implizite Bedeutung hat, dass etwas an der Handlung auffällig, ungewöhnlich oder irritierend gewesen sein muss. Schon hier geht es somit aber auch um eine Implikation des sprechenden Subjekts: darum, dass sich dessen Verantwortlichkeit für das, was aus seiner Handlung in inferentiellem oder praktischem Sinne folgt, nicht eskamotieren lässt – auch nicht, indem man zwischen der Semantik und der Pragmatik einer Äußerung unterscheidet, um die pragmatische Äußerungsbedeutung für nicht eigentlich zur semantischen Aussage gehörig zu erklären. Wenn Cavell schließlich in *The Avoidance of Love*, seinem Essay über *King Lear*, schreibt: «in failing to see what the true position of a character is, in a given moment, we are exactly put in his condition, and thereby *implicated* in the tragedy» (Hervorhebung B. S.),²⁴ dann bezieht sich die «Implikation» hier auf den Zuschauer, der durch die Art seiner Anteilnahme am Bühnengeschehen – u. a. dadurch, wie er die Äußerungen der Figuren versteht oder missversteht – zu einer Art Komplize der handelnden Figuren wird. Die Erkenntnis seitens der Leser:innen oder Zuschauer:innen, dass sie sich selbst als Teil des Prozesses der Entfaltung des Text-, Bühnen- oder Filmgeschehens begreifen müssen – dass sie implizit (mit-)gemeint oder adressiert sind –, hat eine ethische Dimension, insoweit wie Texte, Stücke oder Filme dadurch zu Medien der Selbsterkenntnis avancieren: Indem sie ihre Leser:innen oder Zuschauer:innen dazu bewegen, sich der «Implikationen des Impliziertseins» in die fiktionale Welt bewusst zu werden,²⁵ lassen sie sie teilhaben an einer Bewegung von der Verleugnung zur Anerkennung des Alltäglichen. Einer Anerkennung des Alltäglichen im Sinne des eigenen, gewöhnlichen Lebens, das auch durch einen Theaterbesuch oder die Lektüre nicht suspendiert wird, sondern diese vielmehr mit umgreift. Das Alltägliche ist somit in Cavells Studien zu literarischen Texten oder Filmen durchaus auch, aber keineswegs primär als ein Element der Handlung (im Sinne der Darstellung von Routinen des Alltagslebens) von Bedeutung. Vorrangig findet die Reflexion des Alltäglichen bei Cavell vielmehr auf der Ebene der Form statt: als eine Reflexion des Impliziert-Seins. Literarische Formen wie die Tragödie oder die Komödie kommen für Cavell in erster Linie als Medien der Reflexion der menschlichen Lebensform in Betracht.²⁶ Diese Rolle einnehmen können sie insoweit, wie das menschliche Leben seinerseits einen originär «szenischen» Charakter hat.

24 Cavell, *Must We Mean What We Say?* (Anm. 13), 313.

25 Beckwith, *Tragic Implication* (Anm. 23), 199.

26 Eike Brock, Maria-Sibylla Lotter: Einleitung: Cavell über Komödie und Tragödie als Reflexionsformen von Endlichkeits(in)kompetenz, in: dies. (Hrsg.): *Besser geht's nur in der Komödie. Cavell über die moralischen Register von Literatur und Film*, Freiburg i. Br. 2019, 9–22, hier 9–10.

Urszenen: Cavell und die Psychoanalyse

Die Auffassung vom originär szenischen Charakter des menschlichen Lebens verbindet Cavells Philosophie mit den psychoanalytischen Arbeiten von Jean Laplanche (1924–2012), von denen Cavell Anregungen bei seinen Überlegungen zur engen Verwandtschaft von Philosophie und Psychoanalyse empfängt. Im Grunde gelten Philosophie und Psychoanalyse für Cavell von Beginn seiner philosophischen Karriere an als verschwisterte Disziplinen. Nachdem er zunächst ein Musikstudium in Berkeley abgeschlossen und ein Kompositionsstudium an der Juillard School in New York abgebrochen hat, sind es seine Lektüren von Freuds *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, die Cavell dazu inspirieren, sich im Fach Philosophie für ein zweites Studium einzuschreiben.²⁷ Schon sein erster Aufsatz über Wittgenstein (*The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy*) hebt entsprechend das therapeutische Moment von Wittgensteins philosophischer Methode – und damit die Parallelen zu Freuds Verfahren – hervor:

his [Wittgenstein's] writing is deeply practical and negative, the way Freud's is. And like Freud's therapy, it wishes to prevent understanding which is unaccompanied by inner change. Both of them are intent upon unmasking the defeat of our real need in the face of self-impositions which we have not assessed (§ 108), or fantasies (pictures) which we cannot escape (§ 115). In both, such misfortune is betrayed in the incongruence between what is said and what is meant or expressed; for both, the self is concealed in assertion and action and revealed in temptation and wish.²⁸

Nach Cavell geht es in der Philosophie ebenso wie in der Psychoanalyse um Selbsterkenntnis (*self-knowledge*), die nur durch die Anerkennung zu erreichen ist, dass das Selbst dem Bewusstsein niemals vollständig transparent sein kann. Mit der Untersuchung der impliziten Gesetzmäßigkeiten, denen wir beim Sprechen folgen, und der Analyse des skeptischen Verlangens, uns über diese Gesetzmäßigkeiten hinwegzusetzen, lehrt die *Ordinary Language Philosophy* uns etwas über unsere tiefe Verbundenheit mit anderen Menschen durch die implizite Übereinstimmung in der Sprache und über unsere beständige Versuchung, diese Verbundenheit zu leugnen.

Zwischen dem für die *Ordinary Language Philosophy* zentralen ‹Alltäglichen› und dem für die Psychoanalyse grundlegenden Konzept des ‹Unbewussten› besteht eine Strukturanalogie, auf die Cavell in seinen Auseinandersetzungen

²⁷ Vgl. Stanley Cavell: *Little did I know. Excerpts from Memory*. Stanford, California 2010, 22–225. Zur Bedeutung dieses ‹zweiten Bildungswegs› für Cavells philosophische Orientierung vgl. Bernhard Stricker: *Im-Provisorisches Leben. Zum prekären Verhältnis von Form- und Prozesshaftigkeit bei Stanley Cavell*, in: Eike Brock, Günter Götde, Jörg Zirfas (Hrsg.): *Leiden und Lebenskunst in der Moderne*, Berlin/Heidelberg 2023 [im Erscheinen].

²⁸ Cavell, *Must We Mean What We Say?* (Anm. 13), 72.

gen mit Freud – und auch mit Freuds Versuchen, sich von der Philosophie zu distanzieren – wiederholt hinweist: Auf beide, das Alltägliche wie das Unbewusste, gibt es keinen direkten Zugriff. Denn so wie das Alltägliche sich der Reflexion *als* das Alltägliche immer schon entzogen hat, so kann das Unbewusste nicht eigentlich *als* Unbewusstes zu Bewusstsein gelangen. Kurz: Das Unbewusste gibt sich wie das Alltägliche nur im Modus der Nachträglichkeit zu erkennen.

Freud kann mit seiner Verwendung des Begriffs in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (1918) als der Entdecker dieser Nachträglichkeit gelten.²⁹ In dem dortigen Zusammenhang stellt Freud Überlegungen zum Status der ‹Urszene› – also der kindlichen Wahrnehmung des elterlichen Geschlechtsverkehrs – an. Als einer der sogenannten ‹Urfantasien› kommt ihr im Rahmen der frühkindlichen Sexualentwicklung die Funktion einer Erklärung für den Ursprung des Subjekts zu.³⁰ Für Freud wirft die Feststellung, dass die ‹Urszene› als ein häufiger Gegenstand in den Träumen und Fantasien seiner Patient:innen auftritt, die Frage auf, ob sie jeweils auf ein reales Erlebnis zurückgeht oder sich von Beginn an einer möglicherweise schon vom Kind gehegten Fantasie verdankt. Insoweit wie Freud an der Unterscheidung zwischen einer realen Wahrnehmung und einer bloßen Einbildung festhalten will, zeigt sich, dass ihm die Implikationen seines eigenen Begriffs der Nachträglichkeit, wie sie später Lacan, Laplanche und andere herausgearbeitet haben, selbst nicht transparent waren.³¹ Denn insoweit die Urszene Gegenstand eines stets nur nachträglich möglichen Verstehens ist, ist unentscheidbar, ob es sich bei ihr um eine reale Wahrnehmung oder eine bloße Fantasie handelt, und zwar weil das ‹Ereignis›, um das es geht, nicht den Charakter eines faktischen Vorkommnisses haben kann, sondern es dieses überhaupt nur ‹gibt› im Zusammenwirken zweier Zeiten, eines Erlebnisses und seiner retroaktiven Deutung. Es handelt sich bei etwas, das in dieser Weise nur nachträglich zu vergegenwärtigen ist, mit der berühmten Formulierung von Maurice Merleau-Ponty um «un passé qui n'a jamais été présent», «eine Vergangenheit, die niemals Gegenwart war».³² Das Bedingungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist dabei ein wechselseitiges: Zwar ist die Gegen-

29 Sigmund Freud: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* [«Der Wolfsmann»], in: ders.: Studienausgabe, 10 Bde., Frankfurt a. M. 1969, Bd. 8: Zwei Kinderneurosen, 125–231, hier 176.

30 Vgl. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*, übers. von Max Looser, Frankfurt a. M. 1992.

31 Jacques Lacan: *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in: ders.: *Écrits I*, Neuaufl., Paris 1999, 235–321, hier 255. Jean Laplanche: *Problématiques VI: L'après-coup*, Paris 2006.

32 «La réflexion ne saisit donc elle-même son sens plein que si elle mentionne le fonds irréflecti qu'elle présuppose, dont elle profite, et qui constitue pour elle comme un passé original, un passé qui n'a jamais été présent.» Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, 289.

wart durch die Vergangenheit bestimmt, die Bedeutung dieser Vergangenheit aber erschließt sich wesentlich erst in der Gegenwart. So gibt es die Vergangenheit in immer wieder neuer Weise, sie ist nicht ein für alle Mal festgelegt, ohne doch darum ein bloßes Produkt der Fantasie zu sein. Die Vergangenheit selbst erweist sich vielmehr als etwas, das unerkannte Möglichkeiten in sich birgt.

Zwar lässt sich Nachträglichkeit als ein gemeinsames Strukturmerkmal von Freuds Unbewusstem und Cavells Alltäglichem betrachten. Im Hinblick auf Freuds Bestrebungen, den Inhalt der Urszene als faktisches Vorkommnis zu begreifen, entwickelt Cavells Auseinandersetzung mit Freud jedoch eine kritische Komponente, die sich zu einer Entpsychologisierung von Freuds psychologischem Begriff des Unbewussten zuspitzt.³³ Insoweit wie Freuds Arbeiten das Unbewusste zu etwas Intrapsychischem erklären und bemüht sind, an der Unterscheidung von realen Wahrnehmungen und bloßen Einbildungen in der Fantasie der Patient:innen festzuhalten, schweben sie beständig in der Gefahr, in ein typisch skeptisches Argumentationsmuster zu verfallen, den Mythos der privaten Innerlichkeit, der mit Wittgensteins Fantasie einer Privatsprache zu vergleichen ist.³⁴ Indem Cavell das Unbewusste strukturell mit dem Alltäglichen identifiziert, besteht er dagegen auf dessen zwischenmenschlichem Charakter sowie darauf, dass das Alltägliche – insoweit es sich nur nachträglich zu erkennen gibt – sich der Unterscheidung zwischen subjektiver Vorstellung und objektiver Realität entzieht.

Wie Cavell deutlich zu machen versucht, beerbt die Psychoanalyse in der Gestalt der philosophischen Problematik der Beziehung von Vorstellung und Wirklichkeit den Skeptizismus: Insoweit wie Freud seinem Selbstverständnis als empirischer Wissenschaftler entsprechend an der Idee einer faktischen Grundlage der Fantasien seiner Patient:innen festhält, verkennt er eben den revolutionären Gehalt seiner eigenen Einsicht in den Realitätsgehalt der Fantasie. Der Beziehung von Vorstellung und Wirklichkeit Herr werden kann die Psychoanalyse nach Cavells Meinung nur, indem sie, anstatt sich als empirische Wissenschaft zu begreifen, sich ihrer eigenen philosophischen Vergangenheit stellt und diese explizit reflektiert:

33 Vgl. dazu ausführlich Bernhard Stricker: Die Literatur, der Skeptizismus und das gute Leben. Stanley Cavell als Leser, Heidelberg/Berlin 2021, 183–209.

34 Weil mir das sogenannte ‹Fremdpsychische›, das Seelenleben des Anderen, grundsätzlich entzogen, unzugänglich ist, kann ich, so lautet die skeptische Behauptung, niemals sicher sein, dass es sich bei dem Anderen um ein menschliches Wesen handelt wie mich selbst. Cavell dekliniert alle denkbaren Formen des skeptischen Zweifels an der Erkennbarkeit von Fremdpsychischem durch im vierten Teil von *The Claim of Reason*; vgl. Cavell *The Claim of Reason* (Anm. 19), 329–496. Bei Freud ist es die Annahme eines primären Narzissmus, die eine besonders ausgeprägte Tendenz zur skeptischen Idee der Privatheit erkennen lässt.

psychoanalysis has not surmounted the obscurities of the philosophical problematic of representation and reality it inherits. Until it stops shrinking from philosophy (from its own past), it will continue to shrink before the derivating question, for example, whether the stories of its patients are fantasy merely or (also?) of reality; it will continue to waver between regarding the question as irrelevant to its work and as the essence of it.³⁵

Ausführlich setzt Cavell sich mit Freuds problematischer Tendenz zum Rückfall in den Skeptizismus auseinander, indem er dessen Interpretation von E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* in seinem Aufsatz über *Das Unheimliche* einer Re- bzw. ‹Gegenlektüre› unterzieht,³⁶ die in den Nachweis mündet, dass Freud Hoffmanns Text in eklatanter Weise missdeutet.³⁷ Indem Freud nämlich darauf insistiert, dass das Unheimliche sich allein der Kastrationsangst und nicht (wie Ernst Jentsch behauptet hatte) einer Unsicherheit in Bezug auf die Belebtheit oder Unbelebtheit vermeintlich lebloser Gegenstände verdankt, die ein skeptisches Grundmotiv bildet, vereindeutigt Freud Hoffmanns Erzählung dahingehend, dass er von einer Identität von Coppelius und Coppola ausgeht, welche die Erzählung zwar nahelegt, von der aber schließlich unentschieden bleibt, ob sie nur in Nathanaels Vorstellung oder in der Realität besteht. Freuds Vereindeutigung gipfelt in einer Fehllektüre des Endes der Erzählung,³⁸ die Cavell zu der These bringt, dass Freud sich durch seine Blindheit selbst als von den Auswirkungen des Unheimlichen der Erzählung betroffen erweist. Indem er über seinem Widerwillen, eine Verwandtschaft von Psychoanalyse und Philosophie anzuerkennen, wiederholt die Pertinenz des skeptischen Zweifels über die Belebtheit anderer Menschen für die Interpretation von Hoffmanns Erzählung bestreitet, verkennt er die Bedeutung der Figur Claras. Diese aber stellt in Cavells Augen eine Figuration des Alltäglichen dar. So liefert Freud unwillkürlich ein Beispiel für die Implikation des Lesers, nämlich seiner selbst, in die Dynamik einer Erzählung, die es eben mit dem Vermögen der Unterscheidung von Vorstellung und Wirklichkeit zu tun hat.

Die Kritik an einer skeptischen bzw. ‹solipsistischen› Tendenz bei Freud verbindet Cavell mit der allgemeinen Verführungstheorie von Jean Laplanche (1924–2012).³⁹ Deren Anliegen besteht darin, einer Tendenz in Freuds Denken,

35 Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago/London 1996, 97.

36 Den Begriff der ‹Gegenlektüre› entlehne ich Herbert Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur*, Münster 2010.

37 Cavell, *The Uncanniness of the Ordinary* (Anm. 22), 154–158.

38 Die Fehllektüre besteht darin, dass Nathanael nach Freuds Darstellung am Ende durch das Perspektiv Coppelius erblickt; in Hoffmanns Text aber ist es Clara, die ihm vor das Perspektiv tritt und seinen Wahnsinn auslöst. Das bemerkt auch Sam Weber: *The Side-Show, or: Remarks on a Canny Moment*, in: *MLN* 88/6 (1973), 1102–1133.

39 Vgl. Jean Laplanche: *Nouveaux fondements pour la psychanalyse. La séduction originaire*, 3. Aufl., Paris 2016.

die sexuellen Triebe zu naturalisieren, entgegenzuarbeiten mit dem Nachweis, dass die psychosexuelle Entwicklung des Individuums nicht im Sinne eines biologischen Determinismus, sondern als eine andauernde hermeneutische Selbstauslegung zu begreifen ist.⁴⁰ Entscheidend ist dabei, dass die Verdrängung und das Unbewusste nach Laplanche intersubjektiven Ursprungs sind: Sie entspringen dem, was von den Eltern an das kleine, noch sprachlose Kind nur implizit und unwillkürlich durch ihre Gesten, Handlungen und Worte vermittelt wird und was sich das Kind erst zu einem späteren Zeitpunkt verständlich machen kann, dann allerdings um den Preis, dass es zum Teil der Verdrängung anheimfällt. Die liebende Fürsorge der Mutter für das Kind, ihre zärtlichen Berührungen und Gesten, ihre ganze körperliche Hinwendung, hat zwar weder für die Mutter selbst noch für das Kind eine explizit sexuelle Bedeutung, transportiert aber doch unbewusste Bedeutungen, die der Kontrolle der Mutter entzogen sind und vom Kind in seinem Entwicklungsstadium noch nicht begriffen werden können.⁴¹ Das Verständnis dieser implizit sexuellen Botschaften ist ein wesentlich nachträgliches, denn die Bedingungen dazu erwirbt das Kind erst in einem späteren Stadium seiner infantilen Sexualentwicklung. Die Urfantasien sind demnach nicht endogenen Ursprungs und erhalten ihre Bedeutung nicht als Repräsentationen eines intrapsychischen Geschehens; vielmehr verweisen sie auf die ursprüngliche Beziehung des Kindes zu einem konkreten Anderen in Gestalt der Eltern: ««[L]’après-coup» est un phénomène qui ne se joue pas dans l’intrapersonnel mais dans l’interpersonnel.»⁴²

Nachträglichkeit ist damit keine innerpsychische, sondern eine intersubjektive Relation; sie schließt das Subjekt nicht in sich selbst ein, sondern öffnet es auf die Welt hin. Gleichwohl ist die Entstehung des Unbewussten nach Laplanche nicht als das Ergebnis eines Eintritts in eine symbolische, sprachliche Ordnung, sondern als das Ergebnis eines Sprechens, d. h. konkreter und je einzelner an das Kind adressierter Sprechakte, zu verstehen. Es ist die Wirkung eines *discours*, nicht eine starre Ordnung von der Art der *langue*. Das unterscheidet Laplanches Ansatz grundsätzlich von den Theorien Lacans,⁴³ stellt aber im

40 Vgl. Jean Laplanche: *Vie et mort en psychanalyse*. Paris 1970.

41 Ebd., 73.

42 Laplanche, *L’après-coup* (Anm. 31), 171.

43 Laplanche würdigt Lacan als denjenigen, der zuerst der Nachträglichkeit im «Discours de Rome» die ihr gebührende Aufmerksamkeit geschenkt hat, kritisiert Lacan aber dafür, dass er die Nachträglichkeit außerhalb des Zusammenhangs betrachtet, in dem sie in den frühen Jahren der Entwicklung von Freuds Denken steht, dem Kontext der Verführungstheorie: «Ce qu’apporte ce travail conceptuel [de Laplanche et Pontalis à partir de 1964; B. S.] – cet après-coup chez Laplanche et Pontalis, c’est tout autre chose que Lacan –, c’est la réinsertion du *nachträglich* dans son ensemble conceptuel qu’on pourrait dire «nourricier», «originaire», c’est-à-dire la réinsertion du *nachträglich* dans la théorie de la séduction, ce que finalement ne fait nullement Lacan.» Laplanche, *L’après-coup* (Anm. 31), 16. Sowie: «Il [Lacan; B. S.] a toujours

Gegenzug eine Affinität zu Cavell dar. Insoweit sich nämlich das Kind nach Laplanches Darstellung als Adressat von Botschaften begreifen lernt, noch bevor es deren Bedeutung verstehen kann, ist es immer schon einbegriffen, ‹impliziert› in eine Welt, die es niemals zur Gänze wird überblicken und beherrschen können. Subjekt-Sein heißt nach diesem Verständnis, in einem Prozess der permanenten, unabschließbaren Selbstausslegung begriffen zu sein. Dieser Prozess der Auslegung kennt kein Ende, weil er auch keinen identifizierbaren Anfang hat. Denn dass das menschliche Leben einen originär szenischen Charakter hat, bedeutet, dass sich die Welt dem Kind nicht zuerst durch Wahrnehmungen objektiver Tatsachen erschließt, sondern im Modus des Angesprochenenseins: dadurch, dass das Kind Empfänger von Botschaften ist, noch bevor es diese zu verstehen vermag. Es gibt daher in der Frage nach dem Ursprung des Subjekts schlichtweg keinen ‹Boden der Tatsachen›, sondern Subjektivität besteht in einem Prozess der Interpretation, der mit gutem Grund zu keinem Ende gelangt, da die kindliche Erfahrung schon am Beginn nicht den Charakter eines gegebenen Objekts, sondern den einer durch die Beziehung zum Anderen konstituierten *Szene* hat, die das Kind *als* solche erst nachträglich verstehen lernt.

Ursprüngliche Interpretation: Die doppelte Aufführung von *Hamlet*

In dieser originär szenischen Struktur der menschlichen Lebensform gründet die Verwandtschaft, die nach Cavell zwischen der *Ordinary Language Philosophy* und dem Theater besteht. Und so ist Nachträglichkeit – auch ohne dass Cavell den Begriff zu diesem Zeitpunkt bereits verwenden würde – ein bestimmendes Merkmal schon von Cavells erster und ausführlichster Lektüre einer Shakespeare-Tragödie, seinem *Lear*-Essay mit dem Titel *The Avoidance of Love*.⁴⁴ «Das Ingeniöse von Cavells *Lear*-Deutung» besteht in Christoph Menkes Worten «darin, wie seine Abhandlung das Geschehen, das Shakespeares Tragödie darstellt, mit dem Prozess verknüpft, den deren Zuschauer durchlaufen.»⁴⁵ Diese Verknüpfung – die Implikation der Zuschauer:innen in die Dramenhandlung –

manqué d'une attention suffisante, à mon avis, à l'égard des textes de 1895–1897, les premiers textes freudiens [...]. La théorie de la séduction est, au moins en un premier repérage, absente de l'abord lacanien de Freud, et c'est à mon sens une grande lacune.» Ebd., 21.

44 Vgl. dazu Bernhard Stricker: Vom Wissen zur Anerkennung. Stanley Cavell über Skepsis und Tragödie, in: Formen des Wissens. Epistemische Funktionen literarischer Verfahren, hrsg. v. Graduiertenkolleg Literarische Form, Heidelberg 2017, 75–104.

45 Christoph Menke: Defeat Theater!, in: Kathrin Thiele, Katrin Trüstedt (Hrsg.): Happy Days. Lebenswissen nach Cavell, München 2009, 135–139, hier 136.

gelingt Cavell durch den Hinweis auf eine Form von Metatheatralität,⁴⁶ bei der das Theater *im* Drama selbst reflektiert wird, sodass am Ende nicht nur den Figuren auf der Bühne, sondern auch den Zuschauer:innen nachträglich verständlich wird, inwiefern sie etwas eigentlich Offensichtliches – nämlich: dass es sich hier um Theater handelt – übersehen haben und so zu Kompliz:innen der Handlung geworden sind:

I have more than once suggested that in failing to see what the true position of a character is, in a given moment, we are exactly put in his condition, and thereby implicated in the tragedy. How? [...] What is the point or mechanism of this identification? [...] What is the medium of this drama, how does it do its work upon us? [...] The medium is one which keeps all significance continuously before our senses, so that when it comes over us that we have missed it, this discovery will reveal our ignorance to have been willful, complicitous, a refusal to see.⁴⁷

Erst in einem der spätesten und dem zugleich kürzesten und dichtesten seiner Essays über Shakespeare – *Hamlet's Burden of Proof* – macht Cavell dann explizit, was er als eine für Shakespeares Tragödien insgesamt bestimmende Darstellungsform erachtet: die Struktur der ‹nachträglichen Darstellung› (*deferred representation*).⁴⁸ Nicht zufällig ist seine *Hamlet*-Lektüre derjenige seiner Shakespeare-Essays, der am nachdrücklichsten von psychoanalytischer Theorie Gebrauch macht, denn schließlich ist die *Hamlet*-Rezeption dadurch geprägt, dass es sich um eines der beiden Dramen handelt, an denen Freud in der *Traumdeutung* den Ödipuskomplex veranschaulicht.⁴⁹ Ohne dass Cavell sich an irgendeiner Stelle explizit auf Freuds Deutung beziehen würde, handelt es sich bei seiner Lektüre implizit um eine kritische Auseinandersetzung mit Freuds Lesart des Stückes.⁵⁰ Denn mit seiner Erklärung, dass Hamlet seinen Onkel Claudius nicht töten könne, weil er ihm sein eigenes geheimes Inzestverlangen – den verdrängten Ödipuskomplex – vor Augen führe, hatte Freud dem Drama eine theoriebasierte, dem Stück selbst äußerliche Erklärung gewissermaßen untergeschoben. Cavells Anliegen besteht im Gegenzug darin, eine mögliche Rezi-

46 Der Begriff der Metatheatralität geht zurück auf Lionel Abel: *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York 1963.

47 Cavell, *Must We Mean What We Say?* (Anm. 13), 313.

48 Stanley Cavell: *Hamlet's Burden of Proof*, in: ders.: *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Neuaufl., Cambridge u. a. 2003, 179–191, hier 191. Eine deutsche Übersetzung dieses Essays von Dagmar Buchwald findet sich hier: Stanley Cavell: *Hamlets Beweislast*, in: Aleida Assmann (Hrsg): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1996, 215–228.

49 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, in: ders.: *Studienausgabe*, 10 Bde., Frankfurt a. M. 1972, Bd. II, 268–270.

50 Vgl. dazu ausführlich Bernhard Stricker, *Die Literatur, der Skeptizismus und das gute Leben* (Anm. 33), 209–238.

prozitat der Deutung aufzuzeigen: «Wie Freud (nachträglich) Shakespeare lesen kann, so kann Shakespeare auch (vorwegnehmend) Freud lesen», wie Aleida Assmann konstatiert.⁵¹ Cavell appliziert somit entgegen dem ersten Eindruck, den seine Lektüre erwecken mag, nicht einfach psychoanalytisches Vokabular auf Shakespeares Drama – vielmehr lässt er das Drama den Freud’schen Begriff der ‘Urszene’ einer Umdeutung unterziehen, die das genuin theatrale Moment desselben hervorkehrt. Damit geht es Cavell darum, gegenüber der Tendenz zu einer Unterordnung des literarischen Textes unter eine ihm fremde Theorie auf der Fähigkeit des Textes zu einer Selbstdeutung durch formreflexive Verfahren zu bestehen. Durch die Reflexivität des Dramas wiederum erweisen sich die Zuschauer:innen in einen Prozess der Interpretation einbezogen, der auch ihr eigenes Selbstverständnis betrifft und potenziell verändert.

Hamlet weist mit der *Mausefalle*, dem Stück-im-Stück, das der dänische Prinz im Drama aufführen lässt, eines der wohl berühmtesten metatheatralen Elemente unter Shakespeares Dramen auf. Für Cavells Interpretation entscheidend ist, dass dieses Stück-im-Stück eine doppelte Funktion hat: Es dient Hamlet erstens dazu, sich zu vergewissern, ob der Geist seines Vaters ihm die Wahrheit gesagt hat, und zweitens, Claudius des Mordes zu überführen. Dass es sich auch um eine Probe auf die Realität des Geistes handelt – also um die Frage, ob Hamlet unter Halluzinationen leidet oder der Geist innerhalb des Stückes als eine reale Erscheinung anzusehen ist –, ist ein Zug, der leicht zu übersehen ist und dem Freud keine Beachtung schenkt. W. W. Greg hingegen hat bereits in einem Aufsatz aus dem Jahr 1917 mit dem Titel *Hamlet’s Hallucination* darauf hingewiesen, dass der Mord an Hamlets Vater nicht in der Weise verübt worden sein kann, wie der Geist ihn schildert.⁵² Denn das Stück, das Hamlet aufführen lässt, besteht aus zwei Teilen: einer Pantomime, in der dargestellt wird, wie der König mittels einer Substanz, die ihm ins Ohr geträufelt wird, vergiftet wird; und einem anschließenden Sprechstuck. Dass Claudius sich selbst in der Pantomime nicht wiedererkennt, lässt sich nach Greg als sicherer Hinweis verstehen, dass er seinen Bruder, Hamlets Vater, nicht auf diese Weise ermordet haben kann.

Die Frage nach der genauen Weise, in welcher der Mord verübt wurde, kann zwar zweitrangig erscheinen vor dem Hintergrund, dass aus Szene III.3, in der Claudius im Gebet sein Verbrechen bekennt, für die Zuschauer:innen zweifelsfrei hervorgeht, dass Claudius der Mörder seines Bruders ist (III.3.36–72). Cavells Interesse aber gilt nicht bloß dem *Dass*, sondern dem *Wie*: Warum wählt Hamlet gerade *diese* merkwürdige Art der Darstellung des Mordes? Denn es ist

51 Aleida Assmann: Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik, in: dies. (Hrsg.): *Texte und Lektüren* (Anm. 48), 7–26, hier 23.

52 W.W. Greg: *Hamlet’s Hallucination*, in: *The Modern Language Review* 12/4 (1917), 393–421.

Hamlet, der die Schauspieler fragt, ob sie ebendieses Stück, *The Murder of Gonzago*, im Repertoire haben, was bedeutet, dass er dessen Handlung bereits vor der Aufführung am Hof und auch vor der Erscheinung des Geistes seines Vaters kennt (II.2.474). Es steht daher, wie Greg argumentiert, zu vermuten, dass sich nicht die Handlung des Stücks nach dem vom Geist berichteten Tathergang richtet, sondern dass sich die von Hamlet halluzinierte Erzählung des Geistes an der Handlung eines Theaterstücks orientiert, das er in seiner Studienzeit in Wittenberg gesehen haben mag.⁵³ Diese überraschende Wendung ist ein erstes Anzeichen dafür, inwiefern die für das Verständnis der Äußerungen im Drama relevanten Zusammenhänge nicht mit dem zeitlichen Handlungsverlauf koinzidieren, sondern sich z. T. erst nachträglich erschließen: Erst die spätere Szene erlaubt, den Gehalt der früheren als eine Fantasie Hamlets zu erkennen. Dabei werden auch die Zuschauer:innen mit auf die Probe gestellt: Die Leser:innen bzw. Zuschauer:innen von *Hamlet* sind ja nicht weniger als der Protagonist des Stücks von der Unwissenheit betroffen, ob der Geist die Wahrheit spricht oder nicht. Entsprechenden Anteil müssen sie an Hamlets Versuch nehmen, sich der Wahrheit der Szene zu versichern, die der Geist ihm eingeflüstert hat. Durch diese Anteilnahme an Hamlets Versuch, sich über die Bedeutung und den Realitätsgehalt seiner Fantasien Rechenschaft zu geben, sind sie in den Verlauf des Stückes impliziert.

Die Pantomime, von der Greg schreibt, «[i]t is such a play as Hamlet might have dreamed»,⁵⁴ lässt sich, wie Cavell feststellt, unschwer als ‹Urszene› entziffern: Indem Cavell daran dieselben Operationen der Umstellung von Zeichen (Verkehrung von aktiv in passiv, männlich in weiblich) vornimmt wie Freud in seiner Deutung des Traumes des ‹Wolfsmanns›, erweist sich die Mordszene als Darstellung des elterlichen Geschlechtsverkehrs, bei dem der König, nachdem er seiner Gattin etwas eingeflüstert hat, leblos in sich zusammensackt.⁵⁵ Nach dieser Deutung handelt es sich bei der Pantomime um eine nachträgliche ‹Transkription› einer Fantasie, die Hamlet von dem Geist, der selbst eine Fantasie darstellt, übernommen hat. Wenn gilt, dass die Urszene eine Antwort auf die Frage nach dem Ursprung des Individuums gibt, dann bringt Hamlet mit der Pantomime nichts anderes als die Frage nach dem Grund seiner Existenz auf die Bühne. Dass diese Existenz ihm zweifelhaft ist und er sich ihrer versichern zu müssen

53 «[I]t must strike the reader that, if Claudius really poisoned his brother in the manner described by the Ghost, it is un-believable that the players should chance to have in stock a play, which not only reproduced so closely the general situation, but in which the murderer adopted just this exceptional method by which to dispatch his victim.» Ebd., 403. «The Ghost described this particular method of poisoning because it was already present in Hamlet's mind. In other words it was not the Ghost's story that suggested the *Murder of Gonzago*, but the *Murder of Gonzago* that supplied the details of the Ghost's story.» Ebd., 416.

54 Ebd., 405.

55 Cavell, *Disowning Knowledge* (Anm. 48), 184.

glaubt, dafür stellt, wie Cavell zu verstehen gibt, die wohl berühmteste Passage des Stücks, der Monolog, der mit der Frage «To be or not to be?» beginnt, einen Beleg dar (III.1.55–90). Nach Cavells Ansicht geht es Hamlet mit dieser Rede nicht vorrangig darum, Argumente zu finden, um sich nicht umzubringen, sondern vielmehr zunächst darum, einen Grund zu finden, um überhaupt erst seine Existenz als Individuum anzuerkennen:

I see Hamlet's question whether to be or not, as asking first of all not why he stays alive, but first of all how he or anyone lets himself be born as the one he is. As if human birth, the birth of the human, poses the question of birth. [...] To exist is to take your existence upon you, to enact it, as if the basis of human existence is theater, even melodrama. To refuse this burden is to condemn yourself to skepticism – to a denial of the existence, hence of the value, of the world.⁵⁶

Insofern sein Problem darin besteht, seine Existenz als einzelnes Individuum und die damit verbundene Verantwortung anzuerkennen, erweist sich Hamlet als Skeptiker. Mit seiner Melancholie tut Hamlet nach Cavell nichts anderes, als sich dem Leben selbst zu verweigern. Die Melancholie lässt ihn nach Cavell die Welt als ein Schauspiel sehen und reißt eine unschließbare Kluft zwischen Schein und Sein auf. Nichts *ist* einfach; alles *scheint* anders, als es *ist*:

Hamlet's extreme sense of theater I take as his ceaseless perception of theater, say show, as an inescapable or metaphysical mark of the human condition, together with his endless sense of debarment from accepting the human condition as his (which is terribly human of him); as if his every breath and gesture disjoin and join him, from and with mankind.⁵⁷

Wie schon im Fall des *Sandmanns* setzt Cavell an die Stelle von Freuds auf den ödipalen Vater-Sohn-Konflikt zentrierter Lesart eine Interpretation, nach der es nicht darum geht, die Macht des Vaters, sondern im Gegenteil dessen Ohnmacht anzuerkennen, um erwachsen zu werden.⁵⁸ Einmal mehr verschiebt er damit das Augenmerk vom psychologischen Drama der Bewältigung des Ödipuskonflikts zum skeptischen Problem der Anerkennung des Alltäglichen, das nach Cavell ganz wesentlich auch die Anerkennung der eigenen existenziellen Getrenntheit umfasst: Diese Getrenntheit gehört, insoweit sie das Leben des Einzelnen *als* sol-

56 Ebd., 187.

57 Ebd., 187–188.

58 Seine Fixierung auf das familiäre Drama, die ihn die politische Dimension des Stücks völlig ausblenden lässt, eint Cavell mit der dominanten, psychoanalytisch geprägten anglo-amerikanischen Shakespeare-Rezeption, von der Ann Thompson und Neil Taylor schreiben: «[...] the Anglo-American *Hamlet* has often been read through Freud as primarily a domestic drama, with some productions to this day omitting Fortinbras and most of the play's politics [...]» Ann Thompson, Neil Taylor: Introduction, in: William Shakespeare: *Hamlet*, The Arden Shakespeare, Third Series, hrsg. von dens., London 2006, 1–137, hier 29.

ches konstituiert, eben zu den Bedingungen, die sich nur entweder anerkennen oder verleugnen lassen.⁵⁹ Vor diesem Hintergrund gilt es in dem literarischen Text nicht einen durch die psychoanalytische Theorie erst zu erkennenden verborgenen Sinn, sondern stattdessen eine Reflexion der Bedingungen des Textes im Text selbst zu erkennen: Das Stück-im-Stück, das Hamlet aufführen lässt, stellt nicht nur eine Reflexion auf die Bedingungen seiner Existenz, sondern zugleich eine Reflexion der theatralen Bedingungen des Dramas dar. Damit besteht das Drama letztlich in einem Prozess der Selbstinterpretation auf zwei Ebenen: Sowohl auf der Handlungsebene, auf der Hamlet mit der Aufführung der *Mausefalle* versucht, sich der Bedingungen seiner Existenz zu versichern, als auch auf der Ebene der Form, insofern die Aufführung des Stücks-*im*-Stück den Charakter einer reflexiven Untersuchung des Theaters als der Bedingung des Dramas hat.

Dabei ist es nicht nur Hamlet, der mit der Pantomime nachträglich die rätselhaftige Mitteilung des Geistes zu begreifen versucht, als deren Adressat er sich versteht. Auch der Zuschauer oder die Zuschauerin durchläuft einen Prozess, bei dem er oder sie erst nachträglich die Bedingungen erwirbt, um zu verstehen, inwiefern das Drama auf einer Fantasie ohne realen Grund, einer ›Urszene‹, beruht, in die die Zuschauenden einbezogen sind. Die Möglichkeit, zu wissen, dass es sich bei dem Geist von Hamlets Vater um eine Halluzination gehandelt hat, ergibt sich erst im Verlauf eines Schauspiels, das seinerseits zugleich die zwei untrennbaren Aspekte eines realen und fiktiven Geschehens präsentiert: «Hamlet's actions, not just his dreams, are our dreams», wie Cavell sagt.⁶⁰ Cavells Interpretation von *Hamlet* führt an den Punkt, an dem deutlich wird, dass es nicht von einem äußeren, ›transzendentalen‹ Standpunkt möglich ist, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden, sondern dass sich ein Verständnis der Ereignisse als weder einfach real noch bloß imaginär aus dem Drama selbst heraus ergibt. Der Weg zum Verständnis des Dramas führt, wie Cavell zeigt, nicht aus diesem heraus zu einem äußeren Grund, sondern weiter in das Drama hinein.

Wenn eine der strittigen Fragen in der Diskussion über den Status psychoanalytischen Wissens lautet, mit welcher Berechtigung die Psychoanalyse ihre Erkenntnisansprüche auf Begriffe und Modelle gründen kann, die sie aus Fiktionen, aus literarischen Texten und Mythen, bezieht,⁶¹ dann kann als die implizite Pointe von Cavells *Hamlet*-Lesart gelten, dass sie kenntlich macht, dass die Frage

59 Vgl. Paola Marrati: The Fragility of Words, the Vulnerability of Life, in: MLN 130/5 (2015), 1055–1066, hier 1059.

60 Cavell, *Disowning Knowledge* (Anm. 48), 190.

61 Vgl. dazu etwa Oliver Jahraus: Sigmund Freuds Psychoanalyse und die psychoanalytische Literatur- und Kulturtheorie, in: Sigmund Freud: «Der Dichter und das Phantasieren». Schriften zur Kunst und Kultur, hrsg. von dems., Stuttgart 2010, 307–347, hier 324–326. Vgl. auch Peter von Matt: *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*, Stuttgart 2001, 12.

nach der Erkenntnis, die sich aus Fiktionen gewinnen lässt, dem Text nicht etwa äußerlich ist, sondern dass die Frage, wie sich aus einer Fiktion etwas über das eigene Leben lernen lässt, im Zentrum von *Hamlet* selbst steht, insoweit dem Text selbst eine Anerkennung seiner eigenen theatralen Aufführungsbedingungen eingeschrieben ist. Insoweit diese Anerkennung der Implikationen des Aufführungsakts nachträglichen Charakter hat, entfaltet das Drama sich nach Cavells Lektüre als die Interpretation einer Urszene. Unter diesen Begriff aber fallen nicht nur die psychologischen Bedingungen für Hamlets Handeln, sondern zugleich die theatralen Bedingungen des Dramas selbst. Die unaufhebbare wechselseitige Durchdringung von Wirklichkeit und Fantasie, von Realem und Imaginärem, erweist sich als eine Erkenntnis, die auch die Existenz der Leser:innen bzw. Zuschauer:innen impliziert. Auch sie erhalten, indem sie sich als in den Verlauf des Dramas impliziert erfahren, die Möglichkeit zur Anerkennung dessen, was Cavell als die «fantasy structure of human culture» bezeichnet. Auch die Wechselseitigkeit, mit der Shakespeare und Freud einander interpretieren, bezeugt, dass es in Bezug auf diese «Fantasiestruktur der menschlichen Realität» keinen Außenstandpunkt gibt:

If you are struck by the fit, by the way Shakespeare can interpret Freud's speculation about the inheritance of fantasy as well as Freud can interpret Shakespeare's representation of fantasy – then from whom shall we say we learn of these things primarily? Who first taught us of the legacy of fantasies between generations, of, let us say, the fantasy structure of human culture [...]? To recognize that there is no answer to the question of priority between this art and this science would seem to me the sign of philosophical progress.⁶²

Dass weder die Kunst noch die Psychoanalyse für sich beanspruchen kann, von «grundlegenderer» Bedeutung als das jeweils andere zu sein, liegt daran, dass sie unterschiedliche Reflexionsformen dessen darstellen, was zu Beginn dieses Aufsatzes als der Zwischenraum des Alltäglichen markiert wurde. Das Alltägliche in dem hier skizzierten Sinne anzuerkennen, bedeutet, sich davon Rechenschaft abzulegen, inwiefern die menschliche Lebensform nicht anders kann, als einer Begründung zu entbehren. Dazu erhalten die Zuschauer:innen von *Hamlet* die Gelegenheit, indem sie an Hamlets Skeptizismus, der Verleugnung der Bedingungen seiner Existenz, Anteil nehmen. Wenn sie letztlich den szenischen Charakter des Dramas als etwas begreifen, in das sie selbst von Anfang an impliziert waren, beginnen sie vielleicht, ihr eigenes, alltägliches und individuelles Leben zu verstehen als etwas, das sich zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen Wirklichkeit und Vorstellung abspielt, in einem Zwischenraum also, der stets nur nachträglich anzuerkennen und dadurch zu transformieren ist.

62 Cavell, *Disowning Knowledge* (Anm. 48), 189.



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeisst?»

Zeiten der Alltäglichkeit

Das Alltägliche ist seit dem 18. Jahrhundert zum Inbegriff für das Selbstverständnis moderner Gesellschaften geworden. Gleichzeitig haben Auseinandersetzungen mit dem Alltäglichen immer wieder konstatiert, dass es sich einem reflexiven oder repräsentativen Zugriff stets entziehe. Vor diesem Hintergrund untersuchen die Beiträge dieses Bandes den bereits etymologisch vorliegenden Zusammenhang von Alltag und Zeit: Wie lässt sich die Zeitlichkeit der Alltäglichkeit begrifflich oder darstellend erfassen? Auf welche Weisen gewinnt die Zeitlichkeit von Alltagserfahrungen in Philosophie, Literatur, Film, Fotografie oder Theater ihre spezifische Kontur? Und wie wirken die medialen Repräsentationen der «Zeiten der Alltäglichkeit» auf unser Selbstverständnis zurück?

Jonas Cantarella promoviert derzeit an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit zur Genealogie der Alltäglichkeit im 18. und 19. Jahrhundert.

Dina Emundts ist Professorin für Geschichte der Philosophie an der Freien Universität Berlin.

Michael Gamper ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

SCHWABE VERLAG

www.schwabeverlag.de

ISBN 978-3-7574-0128-3



9 783757 401283