

# Das Ende der Bilder

Autor(en): **Spoerri, Theophil**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **40 (1960-1961)**

Heft 2

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161074>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Das Ende der Bilder

THEOPHIL SPOERRI

«Die Metapher ist immer intelligenter als ihr Verfasser.»  
Lichtenberg

Der von Angst gequälte Mensch unserer Zeit hat mehr, als er weiß, mit Bildern zu tun. Ohne Bilder könnte er gar keine Angst haben. Und Bilder können den Weg zur Freiheit von Angst zeigen.

Der Mensch wird nur Mensch, dadurch, daß er die Fähigkeit hat, Bilder zu erzeugen. Und auch die Sprache ist aus Bildern entstanden. Das Tier hat keine Bilder und keine Sprache. Bei ihm gibt es keine Lücke zwischen Trieb und Befriedigung. Darum entstehen in ihm keine Bilder. Der Mensch aber hat die Fähigkeit, den Drang aufzuhalten. Aus dieser Verhaltenheit heraus entsteht im zwingenden Gang des Naturverlaufs eine Lichtung. Diese Lichtung bedeutet Freiheit. In dieser Freiheit erwacht die Einbildungskraft, das Grundvermögen des Menschen, und aus ihm die Sprache, das Denken, die Kunst und alles, was Schöpferisches aus dem Geiste hervorkommt.

Wenn die Fähigkeit, Bilder zu schaffen die Grundkraft des Menschen ist, dann muß es uns aufs höchste beunruhigen, daß wir heute ein gebrochenes Verhältnis zu den Bildern haben. Wir werden zwar wie noch nie von Bildern überschüttet — in den Illustrierten, im Kino, im Fernsehen, in billigen Kunstdrucken —, aber gleichzeitig ist unsere Einbildungskraft in ihren Wurzeln krank geworden. In der abstrakten Kunst erleben wir einen Bildersturm von apokalyptischem Ausmaß. Und in der Literatur greift in erschreckender Weise eine Art metaphysischer Netzhautablösung um sich.

Ein aufsehenerregender Angriff auf das Bild in der Form der Metapher, wobei der Angriff auf die Metapher nur ein Vorgefecht ist, um das innerste Heiligtum der Literatur, die Tragödie, zu zerstören, erfolgte kürzlich durch einen der begabtesten jungen Franzosen: Alain Robbe-Grillet. In seinem Aufsatz *Nature, Humanisme, Tragédie* (N.R.F. Oct. 1958) wehrt er sich zunächst mit eiskalter Leidenschaftlichkeit dagegen, daß man dem Menschen einen zu großen Platz in der Welt einräumt. Seine Grundmaxime ist: «Die Dinge sind die Dinge, und der Mensch ist nichts als der Mensch.» Es gibt keine Brücke vom Menschen zu den Dingen. Jeder Anbiederungsversuch, jede Fraternalisierung mit den Dingen, ist unsauber und verlogen. Wir sehen in den Dingen nur die Oberfläche. Wir sollen nicht in ihre innere Tiefe, die nicht vorhanden ist, dringen wollen; wir sollen auch nicht von ihnen verlangen, daß sie unserem

Bedürfnis nach Einheit und Kommunikation entgegenkommen; denn sie bleiben, was sie sind und bewahren strikte ihren Abstand.

Was Robbe-Grillet dem Menschen vorwirft, ist, daß er diesen Abstand zu überbrücken versucht, weil er einen sentimental Hang zur Einheit hat. Und dieser Hang drückt sich vor allem aus in den Bildern. Robbe-Grillet's Kampf gilt der Metapher. «Sie ist nie unschuldig», sagt er. Von den «Launen» des Wetters oder der «Majestät» der Berge spricht nur einer, der unbefugterweise einen menschlichen Zug in die Dinge hineinschmuggelt. Die «Majestät» des Berges kommt meinem Hang zur Größe entgegen. Es entsteht durch dieses Entgegenkommen eine innere Gemeinsamkeit, die ich dann auf alle anderen Dinge übertrage. Anstatt die Dinge so zu sehen, wie sie sind, habe ich sie mit meinem Liebesbedürfnis infiziert, die ganze Natur wird schließlich zu einem verschmierten Gemengsel von Seele und Dinghaftigkeit.

Sich gegen diese Verseelung der Welt wehren und die Dinge in der Reinheit ihrer Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit wieder herzustellen, ist ein notwendiges Geschäft. Es geht dabei um nichts anderes als um unsere Freiheit. «Der Mensch schaut die Welt an, und die Welt gibt ihm seinen Blick nicht zurück. Der Mensch sieht die Dinge und merkt auf einmal, daß er dem metaphysischen Pakt entrinnen kann, den andere für ihn vor Zeiten schlossen, und gleichzeitig kann er der Knechtschaft und Angst entrinnen. Er kann... oder wird es wenigstens eines Tages können.»

Er verzichtet aber nicht auf den Kontakt mit der Welt. Im Gegenteil, er benützt ihn für seine materiellen Bedürfnisse... Ein Hammer ist nur ein Ding unter Dingen — abgesehen von seiner Zweckmäßigkeit ist er sinnlos. Diese Sinnlosigkeit bedeutet für den Menschen von heute (oder von morgen) keinen Mangel, keinen schmerzlichen Riß. Vor dieser Leere überfällt ihn kein Schwindelgefühl. Sein Herz sucht keinen Abgrund mehr, um darin zu wohnen.

Denn indem er die Kommunikation mit den Dingen ablehnt, lehnt er auch die Tragödie ab.

Hier findet der Sprung des Tigers statt.

Die Tragödie ist für Robbe-Grillet wie die Metapher eine unsaubere Überwindung der Distanz zu den Dingen. Sie erlaubt es, diese Distanz zu vermenschlichen, indem sie voraussetzt, daß eine Einheit vorhanden war, die durch menschliche Schuld zum schmerzlichen Riß geworden ist. Distanz = mißglückte Kommunikation.

Robbe-Grillet nimmt als Beispiel die Tragödie der Vereinsamung. «Ich rufe. Niemand antwortet. Anstatt festzustellen, daß niemand da ist — was eine saubere und einfache Feststellung im Raum und in der Zeit wäre — beschließe ich, zu tun, als ob jemand da wäre, der mir nicht antworten will. ... Der Abstand zwischen meinem Schrei und dem schweigenden Partner wird dann zur Angst, zur Hoffnung und Verzweiflung, zum Sinn meines Lebens. So bleibe ich wie gebannt vor dieser falschen Leere. Ich schreie wieder. Ich betäube

mich an meinem eigenen Schrei. Ich kann nicht anders, als bis zum Tod ins Nichts hineinzuschreien.

Überall wo eine Distanz ist, gibt es diese Möglichkeit des Leidens, eines Leidens, das zur höheren Notwendigkeit erhoben wird. Indem diese Pseudo-Notwendigkeit den Weg zu einem metaphysischen Jenseits öffnet, verschließt es die Tür zu einer realen Zukunft. Die Tragödie hindert uns daran, eine wirkliche Heilung für unsere Not zu suchen, indem sie uns lehrt, die Not zu lieben. Wir lassen uns vom tragischen Schicksalslied einlullen und werden dadurch untüchtig zur Arbeit. So wird alle Distanz — Distanz von Mensch zu Mensch, Distanz vom Menschen zu sich selber, Distanz vom Menschen zur Welt — tragisch verfestigt. Sie wird zur inneren Distanz, zur falschen Distanz, die nach einer Versöhnung ruft.

Damit wird alle klare Distanz verwischt und alle Realität zur Zweideutigkeit verdammt. »

Robbe-Grillet geht mit seinen nächsten Zeitgenossen scharf ins Gericht. Albert Camus und Jean-Paul Sartre, diese exemplarischen Existenzialisten, sind für ihn Beispiele der Unsauberkeit. Das Absurde bei Camus und der Ekel (*la nausée*) bei Sartre sind schmierige Versuche, die Distanz zu der Welt zu überbrücken, indem sie durch existenzielle Deutung die Dinge in den menschlichen Bereich hineinziehen. An ihren Metaphern liest er die Symptome ihrer metaphysischen Gehirnerweichung ab.

Was bleibt uns zu tun übrig? Ganz einfach: Distanzen registrieren, ohne sie in Zerrissenheiten umzudeuten. Darum ist für Robbe-Grillet aller metaphorische Sprachgebrauch und jedes tragische Lebensgefühl verpönt. Damit wird auch jeder Glaube an eine höhere Natur und prästabilisierte Ordnung strikte abgelehnt. So allein wird sich der Mensch seiner Stellung in der Welt inne und verwandelt diese Stellung nicht in Knechtschaft, sondern in Freiheit.

Die Probe aufs Exempel hat Robbe-Grillet zum voraus in seinem Roman mit dem unübersetzbaren Titel *Le Voyeur* (1955) gegeben.

Es ist ein furchtbares Buch. Man begreift zunächst nicht, warum die Handlung, die alltäglich und langweilig scheint, uns solchermaßen in ihren Bann ziehen kann. Ein Handlungsreisender auf Armbanduhren kehrt für einen Tag auf die Insel zurück, auf der er als Kind aufgewachsen war. Er berechnet genau, wie er seine Zeit einteilen und welchen Weg er machen muß, um seine Ware mit Gewinn abzusetzen. So können wir ihn Minute für Minute in seinem Tagewerk verfolgen. Dabei beschreibt er mit peinlicher Ausführlichkeit die Dinge, die er sieht. Seitenlang wird die Landung beschrieben, man könnte den Damm, das Ufer, die Häuser zeichnen, so genau, so geometrisch genau werden sie vor Augen gestellt. «Dies ist unbequem zu lesen», sagt Gerda Zeltner («*Le Voyeur*» NZZ 12. Juli 1955). «Der heutige Leser erfaßt leichter eine approximative Beschreibung, denn diese kann er aus eigener Lust ergänzen oder weiterspinnen oder sogar übergehen. Hier aber, wo alles Ungefähre fehlt, wird unserer Vor-

stellungskraft kein Rand, kein leerer Raum (— keine «Lichtung» —) gelassen, wo sie frei spielen könnte. Wir werden im Lesen mitgenommen auf einen Weg ohne Freiheit; etwas Zwanghaftes umwittert uns.»

Gewisse Einzelheiten fallen auf, nicht durch ihre Merkwürdigkeit, sondern durch eine fast hypnotisch wirkende Wiederholung: so die Möven, immer in Achterkurven kreisend und den Kopf neigend, mit dem einen seelenlosen Auge zur Erde blickend. In der Welt Robbe-Grilletts gibt es keine Nachtigallen mehr, die mit ihrem Gesang zu Gefühlsduseleien verführen. Es gibt nur kreischende Möven, deren fühlloses, unbewegtes, kreisrundes Auge, das zur Erde gerichtet ist, dem Auge des Erzählers gleicht, für das die Dinge einfach da sind, unbedeutend, sinnlos «in stummer, undurchsichtiger Präsenz».

Eine Kindheitserinnerung taucht immer wieder auf: Ein einsamer Nachmittag in einem dem Meer zugekehrten Zimmer, der Knabe auf zwei dicken Wörterbüchern sitzend und eine Möve zeichnend, während er an die Schnüre denkt, die er in einer Schachtel gesammelt hat, die in einem Schrank daneben versorgt ist. Eine Schnur spielt auch am Anfang der Handlung eine Rolle. Der Reisende sieht sie am Boden des Decks und nimmt sie zu sich. Er fühlt sich dabei von einem Mädchen beobachtet, das an einem Pfosten angelehnt mit leicht auseinandergespreizten Beinen dasteht. Die Schnur ist in Achterform gebündelt. Diese Achterform kommt immer wieder vor: als Abnützungsform in der Dammwand neben Eisenringen, als Maserzeichnung in Holzpfosten an einem Hauseingang.

Stereotype Handlungen wiederholen sich fast auf jeder Seite, wie zum Beispiel das Aufklappen des Musterköfferchens mit dem Wegnehmen des Kassenbuches und dem Hervorholen der Kartons mit den Armbanduhren. Alles geschieht immer in der gleichen Reihenfolge.

Die Sprache folgt diesem eintönig-mechanischen Gang. Man gewöhnt sich so sehr an gewisse wiederkehrende Redewendungen, daß der Verfasser den weiteren Verlauf schließlich nur noch mit einem etc. andeutet.

Da der Reisende wegen eines Defekts an seinem gemieteten Fahrrad das Schiff für die Rückkehr am gleichen Tag verpaßt und drei Tage auf das nächste Schiff warten muß, hat er Gelegenheit, immer wieder an die gleichen Orte zurückzukehren. So drehen wir uns ständig im Kreise herum: «Die Erscheinungen werden nicht als einmalige Improvisation des Lebendigen gesehen», sagt Gerda Zeltner, «sondern als seltsam beklemmende, gesetzmäßige Wiederkehr desselben. . . » Und später sagt sie vom Verfasser: «Die ewige Wiederkehr des Gleichen, das ist seine eigene Obsession.»

Wie ist es möglich, bei dieser eintönigen Handlung mit dieser distanzierten, fast wissenschaftlich genau beschreibenden Sprache, in der jede poetische Bildhaftigkeit vermieden wird — im ganzen Buch ist keine einzige Metapher zu finden —, eine solch atemraubende Spannung zu bringen, daß man das Buch kaum aus der Hand legen kann, bevor es zu Ende gelesen ist. Hinter der

gleichförmigen Oberfläche spielt sich etwas Schauriges ab. Nie wird es direkt erzählt. Man muß es Stück für Stück zusammensetzen. Nur allmählich bemerkt man, daß dieser scheinbar harmlose Handlungsreisende mitten in seinen Gewinnberechnungen Einschübe von sadistischen Phantasien hat. Er untersucht die Schnur auf ihre Solidität hin, er bleibt an einer blutrünstigen Kinoreklame hängen — ein Renaissancefilm, wo ein buntbekleideter, übergroßer Held eine junge Frau im weißen Hemd mit der einen Hand am Halse würgt und mit der anderen an den Handgelenken hinter dem Rücken festhält. Im Hintergrund steht ein aufgewühltes Himmelbett mit roten Vorhängen. Diese Einzelheiten treten im weiteren Verlauf bei wirklichen Personen und Gegenständen auf. Sie sind ein Bestandteil der immer zwanghafter auswuchernden Tagträume. Der Reisende hat auch einen Zeitungsausschnitt bei sich, den er genau wieder durchliest: ein Lustmord an einem jungen Mädchen, den er sich vorzustellen versucht, indem er alle vorher aufgenommenen Bilder in seine Phantasien hineinverwebt. Alles fixiert sich auf einem wirklichen Mädchen, von dem er schon am frühen Morgen hörte, als er noch auf dem Festland einem Matrosen eine Armbanduhr verkaufte. Dieser sprach von seiner verheirateten Schwester auf der Insel, die drei Töchter hatte, von denen die jüngste, Jacqueline, der Mutter viel Sorgen machte, sie hatte viele Anbeter und sei ein wirklicher Teufel. Mathias, unser Reisender, besucht natürlich die Mutter, um ihr Uhren zu verkaufen. Er sieht bei ihr eine Photo der Jüngsten — an einem Baumstamm angelehnt mit leicht auseinandergespreizten Beinen. Wie die Redseligkeit der Mutter ihm Zeit zu eigenen Gedanken läßt, sieht er wieder die Szene des Lustmordes mit neuen Einzelheiten. Sie ist mit einer Schnur angebunden, sie krümmt sich unter der Wirkung des Feuers. Er werde das Mädchen nicht sehen, sie hüte die Schafe an einer einsamen Stelle der Insel über den Klippen.

Später hört man, daß die Leiche des Mädchens von Fischern im Meer am Fuß der Klippe aufgefunden wurde. An ihrem nackten Körper waren verschiedene Wunden und Quetschungen, die wohl von ihrem Fall herrührten. Man vermutete, daß sie am Rand der Klippe ausgeglitten sei, ihre Kleider seien dabei zerrissen und von den Wellen weggeschwemmt worden. Mathias versteht es, bei seinen Kundengängen alle Spuren des Verbrechens zu verwischen. Am Tatort aber trifft er einen Jungen, der den ganzen Vorgang heimlich beobachtet hatte. Aber nichts weiteres erfolgt, und nach drei Tagen fährt der Reisende ruhig wieder aufs Festland. Der Ring ist geschlossen. Vielleicht gehört das zum grausigsten in dieser Welt der kalten Sachlichkeit, daß alles so abläuft, ohne daß man viel Aufhebens davon macht. «Wenn das Schiff wieder fährt, verläßt Mathias den Ort. Er ist frei. Und es ist schwer, zu entscheiden, ob in diesem Weggehen sich die Ungebundenheit spiegelt, die allen Welten eignet, in denen kein Sinn mehr waltet — die Freiheit im Nichts» (Gerda Zeltner).

Es ist das Nichts der absoluten Distanz. Distanz ist zwischen Mensch und Mensch, zwischen Mensch und Welt. Man mißt sich mit dem Blick. Mißtrauen

ist die Grundhaltung. Wenn sich je etwas innerlich aufbäumt, dann wird durch kühle Beschreibung der äußeren Dinge das Gleichgewicht, viel mehr die Gleichgültigkeit wieder hergestellt. Die Zeichnung an der Dammwand und an der Haustüre wie der in sich kreisende Flug der Möven und die in Achterform gebündelte Schnur ist das mathematische Zeichen für Unendlich: zwei Nullen nebeneinander. Es gibt keine andere Unendlichkeit, die Kreise sind geschlossen.

Und doch? In der Mitte des Buches, die zugleich die Mitte des Tages ist, klafft eine Lücke — alles ist auf diese Lücke hin vorbereitet. Da wird das Grausige stattfinden. Es ist um so grausiger, als man nichts davon direkt hört. Aber der letzte Satz vor der Lücke lautet: Mathias n'a plus qu'à se laisser descendre — Mathias braucht nur noch sich abgleiten zu lassen.

In dieser Welt des absoluten Nebeneinanders ist das die einzige Richtung, die aus dem geschlossenen Kreis herausführt. Das wollüstige Zutodequälen eines wehrlosen Wesens ist die einzige Möglichkeit, die festgefrorene Distanz zu durchbrechen. In einer endgültig geschlossenen Welt, in der kein Einbruch von oben mehr möglich ist, bleibt nur noch ein Weg offen: der Ausbruch nach unten: Mathias n'a plus qu'à se laisser descendre.

Es scheint hier kein Weg weiter zu führen. Wir sind an ein Ende angekommen, und es wäre leicht, an Hunderten von Beispielen aus allen Gebieten der Literatur und des Lebens zu zeigen, daß man an eine Grenze angekommen ist, wo mit den Bildern auch alles Leben aufhört.

Wir könnten hier auf Nathalie Sarraute und Michel Butor hinweisen, die den Weg, den Robbe-Grillet gebahnt hat, noch weiter in die Tiefe verfolgen — oder auf das seltsam erschütternde Theaterstück *En attendant Godot* von Samuel Beckett, das gleichzeitig den Zerfall der Sprache und den Zerfall der Gemeinschaft demonstriert (siehe Niklaus Geßner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett. Zürich 1957). Wir können auch weit über die Grenzen Frankreichs hinaus die gleichen Krankheitserscheinungen beobachten. Ich erwähne nur zwei besonders eindruckliche Beispiele: den Roman *Die blinde Eule* des jungen Persers Sadegh Hedayat (franz. Übersetzung: *La chouette aveugle*, Corti, Paris 1953), der 1950 freiwillig in den Tod ging, und den in Bürgers Taschenbüchern deutsch erschienenen Roman des Rumänen Constantin Virgil Gheorgiu mit dem grausig bedeutsamen Titel *25 Uhr*, beide Romane ein grausamer Spiegel des unentrinnbaren Eingeschlossenseins und des vergewaltigten Lebens im Osten und im Westen.

\* \* \*

An dieser Stelle ist es wohl geboten, einen Augenblick innezuhalten, um zu sehen, wo die Weiche gestellt wurde, die uns auf dieses tote Geleise geführt hat. Wir stoßen da auf den Namen des Mannes, der das Denken in Bewegung gesetzt hat, das für unsere ganze Zeit bestimmend wurde: René Descartes.

Er ist einer der kühnsten Denker aller Zeiten, ein prometheischer Geist bei aller weltmännischen Gelassenheit, revolutionärer im Denken, als er selber wußte. Er ist so groß und lebendig, daß man ihn nicht verantwortlich machen darf für die Verengerung und Erstarrung, die den Kartesianismus in die verhängnisvolle Sackgasse des heutigen Denkens führte. Und doch ist er der Mann, der die Weiche stellte.

Wir können hier nicht auf sein philosophisches System eingehen, aber wir wollen an Hand seiner Bilder einen Blick tun in die Untergründe seines Denkens. Es gibt bei Descartes drei besonders häufig vorkommende Bilder: der Weg, das Haus, die Maschine.

Das bekannteste Bild aus dem *Discours de la Méthode* lautet: «Wie ein Mensch, der allein und im Dunkeln wandelt, habe ich mich entschlossen, so langsam zu gehen und in allen Dingen solche Vorsicht zu üben, daß ich, ob ich auch nur wenig vorwärts käme, mich wenigstens davor bewahren würde, zu fallen.» Es fällt sofort auf, wie der Satz in seinem gemessenen Gang, der ständig von Einschüben aufgehalten wird, das vorsichtige Fortschreiten des Gedankens widerspiegelt.

Das ist also der existenzielle Ausgangspunkt des modernen Denkens: «Der Mensch, der allein und im Dunkeln wandelt...» Was beides verbindet, das behutsame Schreiten und das vorsichtige Denken, ist die Angst, ins Leere zu fallen. Hinter all den Bildern des Weges steht das unheimliche Bedürfnis nach Sicherheit. Wir fragen uns warum.

Noch deutlicher tritt das zutage in den Bildern des Hauses. Überall geht es um die ängstliche Frage nach der Sicherheit des Fundaments: «Ich liebte vor allem die Mathematik wegen der Gewißheit und Evidenz ihrer Gründe; aber ich hatte noch nicht ihr wahres Gesicht gesehen, und da ich dachte, daß sie nur für mechanische Anwendung nützlich sei, war ich erstaunt, daß auf so festen und soliden Fundamenten man kein vornehmeres Gebäude aufgebaut hatte.»

Hier ist der Grundton angegeben, und so häufig kommen die Vergleiche des sicheren Fundamentes vor, daß sich wieder und noch dringlicher die Frage stellt: warum bei Descartes dieses fast krankhafte Sicherheitsbedürfnis, warum macht er die Sekurität zum Fundament seines Systems?

Er lüftet selber den Schleier in einem merkwürdigen Vergleich, der die Gradlinigkeit zum Maßstab der Vollkommenheit eines Baus erhebt, was aber zur Bedingung hat, daß ein einziger Erbauer am Werke sein muß: «Ich kam zur Einsicht, daß sehr oft geringere Vollkommenheit in Bauwerken zu finden ist, die in verschiedenen Stücken und von verschiedenen Baumeistern errichtet wurden, als in denen, an welchen ein einziger gearbeitet hatte. So sieht man, daß in Gebäuden, die ein einziger Architekt unternommen und vollendet hat, meist mehr Schönheit und Proportion ist, als in denjenigen, die verschiedene zusammenzuflicken versucht haben, indem sie alte Mauerstücke benützten, die



für andere Zwecke gedient hatten.» Es folgt nun das prächtige Bild des mittelalterlichen Marktfleckens, der zur Großstadt anwächst, mit seinen «krummen und ungleichen Straßen», denen Descartes die «regelmäßigen, gradlinigen Plätze» vorzieht, die die rechnerische Laune eines Ingenieurs zeichnet. Doch nun kommt die Hauptsache: wer ist dieser einzige Baumeister, von dem immer die Rede ist? Ein knapper Satz verrät das innerste Geheimnis des modernen Denkers:

«Nie hat sich mein Streben weiter vorgewagt, als wenn es mir darum ging, meine eigenen Gedanken neu zu formen und auf einem Grund zu bauen, der ganz nur mir eigen ist» — *«bâtir dans un fond qui est tout à moi»*.

Ist das nicht die Antwort auf unsere Frage? Zum ersten Male in der Geschichte haben es die Menschen unternommen, auf eigenem Grund zu bauen, ohne mit etwas anderem zu rechnen als sich selber. War da nicht die größte Vorsicht am Platz? Es ist nun klar, warum man sich mit Bedacht im Raum zurechttasten muß. Es darf keine toten Winkel geben. Alles muß genau meßbar, berechenbar sein.

Eine Grundregel ergibt sich aus dem allen: das Gesetz der Kontinuität.

Hier kommt das dritte Bildmotiv zur Geltung: die Maschine. Das Urbild der Maschine ist bei Descartes noch nicht die Dampfmaschine, sondern die Uhr. Aber das Prinzip ist das gleiche: die Räder müssen ineinandergreifen, die Verzahnungen müssen sich berühren. Wenn ein Zahn im Getriebe fehlt, steht die Maschine still. Der Kontakt und die Kontinuität sind unerläßliche Grundbedingungen.

Dafür gibt es eine Menge von Vergleichen bei Descartes. Wir zitieren nur das charakteristische Beispiel der Kette: «Diese Bewegung muß ununterbrochen sein, denn diejenigen, die etwas zu schnell und mit auseinanderliegenden Prinzipien folgern wollen, durchgehen nicht die ganze Kette der Zwischensätze mit so viel Sorgfalt, daß sie nicht gedankenlos viele Dinge überspringen, doch ist das gewißlich wahr, daß da, wo ein einziger Punkt, und wäre es der kleinste, weggelassen wird, die Kette zerreißt und alle Gewißheit der Schlußfolgerung verschwindet.»

Diese starre Kontakt- und Kontinuitätsmechanik erweist sich als das epochale Gesetz der kartesischen Zeit. Sie führt zwangsweise zum Aufbau einer hermetisch abgeschlossenen Dingwelt, in der kein Einbruch aus einer andern Dimension mehr stattfinden kann. Descartes selber war ein zu gewissenhafter Denker, als daß er die ganze Wirklichkeit auf den geometrischen Geist reduziert hätte. Aber in seiner eigenen Entwicklung ist das Verhängnis schon im Gang.

Seine große Entdeckung machte er in einer Ofenstube nahe bei Ulm am 10. November 1619. Überwältigt von der Gewißheit, an diesem Tage die Fundamente der Wissenschaft entdeckt zu haben, schlief er ein und hatte in der gleichen Nacht drei Träume. Die zwei ersten waren der Wellenschlag seiner

tiefen Erschütterung. Im dritten klärte sich seine Vision. Er sah zwei Bücher: ein Wörterbuch, das eine Zusammenfassung aller Wissenschaft war und eine Anthologie von Dichtern, ein *Corpus poetarum*, das ihm als Inbegriff aller Lebensweisheit erschien. Und der Kommentar, den Descartes selber dazu gab, lautet: «Es mag erstaunlich scheinen, daß in den Schriften der Dichter mehr gewichtige Sätze vorkommen als in denjenigen der Philosophen. Der Grund ist, daß die Dichter aus göttlicher Eingebung und durch die Einbildungskraft zum Schreiben getrieben werden. Die Samen der Wissenschaft, die in uns schlummern wie die Funken im Feuerstein, werden von den Philosophen durch den Verstand hervorgeholt, von den Dichtern durch die Einbildungskraft herausgeschlagen und zum Leuchten gebracht.»

Viele Jahre später schrieb der ernüchterte Descartes dem Marquis von Newcastle: «Dadurch, daß ihre Einbildungskraft sich unbefugterweise in Ihre Gedanken einschleicht, trübt sie deren Klarheit, indem sie darauf ausgeht, sie in Bilder einzukleiden» (April 1648).

Trotz dieser Absage an die Einbildungskraft ist es aber Descartes immer noch bewußt, daß es neben dem klar Gedachten noch etwas anderes gibt: das verworren Gelebte. Das könnte noch eine Einbruchstelle des Irrationalen sein. Wie kann er auch diesen Riß im sichernden Damm des geometrischen Denkens verstopfen? Ganz einfach, indem er das nicht klar Erfafßbare als ein noch nicht klar Erfafßtes in die Untergründe des Bewußtseins verdrängt. Zwei Bilder erhellen diesen Vorgang.

Das erste ist schon drastisch genug. Im 5. Teil des *Discours* setzt Descartes voraus, daß Gott den Körper des Menschen geformt hat, «ohne anfänglich eine vernünftige Seele in ihn zu legen. . . , außer daß er in seinem Herzen eines jener lichtlosen Feuer entzündete, die ich mir nicht anders vorstellen kann als dasjenige, welches das Heu erhitzt, wenn es noch feucht eingeschlossen wird, oder dasjenige, das im neuen Wein gärt, wenn man ihn mit den Traubenstielen in der Kufe stehen läßt.»

Doch Descartes geht noch weiter. Der am meisten ausgearbeitete und zugleich einzig dramatische Vergleich, bei welchem der Philosoph seine Gelassenheit verliert und bössartig aggressiv wird, ist derjenige, der uns in die unterirdischen Gewölbe der Seele führt. Er spricht von seinen Jüngern, die seine Aussprüche in entstellter Form wiedergeben: «Ihre Art zu philosophieren ist für die mittelmäßigen Geister sehr bequem, denn die Unklarheit der Unterscheidungen und Grundsätze, derer sie sich bedienen, ist der Grund, warum sie über alle Dinge so dreist daher reden können, als ob sie alles wüßten, und auch warum sie alles, was sie sagen, durch dick und dünn behaupten, ohne sich im geringsten durch die feinsten und überzeugendsten Gegengründe erschüttern zu lassen; darin scheinen sie mir dem Blinden zu gleichen, welcher, um sich ohne Nachteil gegen einen Sehenden wehren zu können, ihn in die dunkelste Tiefe eines Kellers hinunterlockt; dagegen kann ich nur sagen, daß diese Leute

ein brennendes Interesse daran haben, daß ich die Grundsätze meiner Philosophie nicht publiziere, denn diese sind so einfach und einleuchtend, daß, wenn ich sie publizierte, es wäre, wie wenn ich ein Fenster öffnete und in den Keller Licht hereinließe, in den sie hinabgestiegen sind, um sich zu schlagen.»

Es ist wie eine Szene aus einem Kriminalroman, die uns Descartes da vor Augen führt. Das Bild des Kellers zeigt uns aber die Problematik seiner und unserer Haltung. Schon der ungeheuer verschachtelte Satz zeigt, in was für ein unterirdisches Labyrinth wir uns verirren. Bei aller Bemühung, alles in klar Gedachtes zu verwandeln, ist sich Descartes doch bewußt, daß das dunkel Gelebte immer noch da ist. Es ist aber nichts anderes als die Gärung unreifen Weins und die mottende Selbstentzündung eines feuchten Heuhaufens. Am einfachsten ist, daß man es nach unten ins Kellergewölbe des Unterbewußtseins verdrängt. Und sogar dort kann das Dunkle hell werden, wenn man es nur wagt, die Fenster zu öffnen.

So hat man sich endgültig gegen jeden Einbruch von außen gesichert. Das Haus ist nach allen Seiten abgeschirmt. Nirgends klafft mehr eine Lücke. Diese Kontinuität schließt jede Lichtung aus. Kein Raum für die Metapher ist mehr da. Das ist das Ende der Bilder.

Was nun? Haben wir uns damit abzufinden und uns dem Diktat der Meßbarkeit auszuliefern? Gibt es keinen Ausweg aus dem geschlossenen Raum der kartesischen Geometrie?

Es ist einer der größten Glücksfälle der Geistesgeschichte, daß gleichzeitig mit Descartes ein Denker lebte, der ihm im strengen mathematisch-physikalischen Denken ebenbürtig war, aber gleichzeitig die Begrenzung und Gefahr dieses Denkens erkannte und einen Weg bahnte, der darüber hinausführt, ohne im geringsten der sauberen geometrischen Denkweise Abbruch zu tun: Pascal.

Auch hier wollen wir uns auf die Betrachtung der Bilder beschränken. (Siehe zu diesem Abschnitt des Verfassers *La puissance métaphorique de Descartes* in Cahiers de Royaumont, Paris, Ed. de Minuit, 1957. Ferner: *Der verborgene Pascal*, Furche-Verlag, 1956, und *Pascals Hintergedanken*, Furchebücherei, 1958.)

Das bekannteste Bild Pascals ist das Bild vom Schilfrohr: «Der Mensch ist nichts als ein Schilfrohr, das schwächste Wesen der Natur, aber er ist ein denkendes Schilfrohr.» Was in die Augen fällt, wenn man dieses Bild neben den vorsichtig tastenden Vergleich Descartes' stellt, ist die Sprachgewalt, die nicht mit einem analogischen «wie» eine logische Brücke vom Gegenstand zum Bild schlägt, sondern es wagt «ist» zu sagen. Damit geht zusammen der ungeheure Sprung, der vom Denken zum Schilfrohr führt; und hinter dem allem steht ein ganz anderes Lebensgefühl: nicht das ängstliche Streben nach Sicherheit, sondern die mutige Einsicht in das Ausgesetztsein aller Kreatur.

«Es ist nicht nötig, sagt Pascal weiter, daß das ganze Weltall sich rüste, um ihn (den Menschen) zu zermalmen: ein wenig Dunst, ein Tropfen Wasser ge-

nügt, um ihn zu töten. Wenn ihn aber auch das Weltall erdrückte, wäre der Mensch dennoch höherer Art, denn er weiß, daß er stirbt und welche Macht das Weltall über ihn hat, das Weltall weiß es nicht.»

Das ist Descartes' «cogito ergo sum», aber in der apokalyptischen Beleuchtung Pascals. Das gewaltig angleichende «ist», das Bild und Gegenstand, Schilfrohr und Denken verbindet, ist nicht ein rationales Vergleichen auf Grund äußerer Ähnlichkeiten, auch nicht ein sentimentales Vermengen wie in den von Robbe-Grillet angeprangerten Metaphern, sondern ein Aufdecken von identischen Grundstrukturen des Seins. «Die Natur ahmt sich nach, sagt Pascal, ein Samenkorn in gute Erde gesät, bringt Frucht: ein Grundsatz in guten Geist geworfen, bringt Frucht.» Hier ruht der Akzent auf dem Geschehen, alles wird zum Akt. Aber der Anstoß kommt von weiter her: «Alles ist vom gleichen Meister gefügt und gelenkt: die Wurzel, die Äste, die Früchte; die Grundsätze und die Folgerungen.» So verwandelt sich für Pascal die Analogie im Raume der Welt zur Figur im Zeitverlauf der Geschichte. Als Jesus das Brot brach, sagte er: «Dies ist mein Leib». Das ist eine Metapher, die mehr ist als eine Metapher. Sie weist als Figur hin auf das Opfer am Kreuz. Aber auch die Figur ist nicht das Letzte. «Alles was nicht zum Ziel geht, sagt Pascal, ist dessen Figur. Das eine Ziel aber der Schrift ist die Liebe.» Auch hier ist ein Ende der Bilder, aber nicht weil wir an einer geschlossenen Grenze stehen, sondern weil die Grenze sich öffnet beim Einbruch einer andern Dimension.

Die Welt Descartes', die Welt des Uhrwerks und der Dampfmaschine, wird durch die Mechanik des Kontaktes regiert.

Die Welt Pascals dagegen lebt durch die Wirkung aus der Ferne. Gravitationskräfte wirken in der Weite magnetischer Felder.

Ein Satz Descartes' ist eine Konstruktion, Backstein wird auf Backstein gesetzt, Zahnrad greift lückenlos in Zahnrad.

Ein Satz Pascals ist eine Konstellation. Zwischen Bildern und Begriffen ist Distanz wie der Himmelsraum zwischen den Gestirnen.

Eine Seite des *Discours* ist mit seinen gleichmäßig fließenden Sätzen wie ein gut funktionierendes Uhrwerk.

Eine Seite der *Pensées* mit den sprunghaft-aphoristischen Fragmenten ist wie ein Regen von Meteoren, die von unendlich weit herkommen und in ihrem explosiven Aufleuchten den ganzen Raum der Existenz erhellen.

Wenn uns Descartes für alle Zeiten vorgemacht hat, wie der Mensch auf seinem eigenen Boden eine sichere Wohnung bauen kann — und das ist eine Notwendigkeit, an die wir alle auf Erden gebunden bleiben —, so hat uns Pascal durch die konstellierende Macht seines Glaubens und seiner Sprache eine unverlierbare Ahnung gegeben von der Liebe, die die Sonne und andern Sterne bewegt — l'amor che move il sole e l'altre stelle (Dante).

\* \* \*

Hier könnte man abbrechen. Doch hat Pascal so vieles in uns aufgewühlt und solche Erwartungen geweckt, daß wir uns fragen, ob in der heutigen Literatur nicht auch schon etwas von dem aufdämmert, was jenseits der toten Bilder und des geschlossenen Raumes von einer Wiedergeburt der Bilder im Aufgehen einer neuen Dimension zeugen könnte.

Eine junge deutsche Lyrikerin hat kürzlich einen neuen Gedichtband unter dem kennzeichnenden Titel: *Anrufung des Großen Bären* herausgebracht (Piper-Verlag, München, 1957). Erstaunlich ist der Wandel von der ersten zu dieser zweiten Sammlung. Im ersten Band: *Die gestundete Zeit* (Frankfurter Verlagsanstalt, 1953) sind wir noch ganz im Bereich der billigen Genitiv-Metaphern wie «Brot des Traumes», «Baum der Zeit», «Keller des Herzens». Zugleich herrscht als Grundmotiv das Zu-Ende-Gehen der Sprache und des Lebens an ihrer unüberschreitbaren Grenze. «Das Nichtsprechenkönnen ist gleichbedeutend mit Nichtlebenkönnen», sagt Hans Egon Holthusen in seiner großangelegten Besprechung: *Kämpfender Sprachgeist — Zur Lyrik Ingeborg Bachmanns* — (Merkur, Juni 1958). Was hier zum Ausdruck kommt, ist «ein existenzialistisch getönter Weltschmerz... Die Verständigungsmöglichkeit unter Menschen ist bis auf den Nullpunkt gesunken». Wie einfach und satt wird aber die Sprache, wenn die kaum dreißigjährige Dichterin in der *Anrufung* eine neue Dimension des Seins entdeckt. Nun sind die Grenzen nicht mehr erstarrt:

Wo anders sinkt der Schlagbaum auf den Pässen;  
hier wird ein Gruß getauscht, ein Brot geteilt.  
Die Handvoll Himmel und ein Tuch voll Erde  
bringt jeder mit, damit die Grenze heilt...  
Wir aber wollen über Grenzen sprechen,  
und gehn auch Grenzen noch durch jedes Wort:  
Wir werden sie vor Heimweh überschreiten  
und dann im Einklang stehn mit jedem Ort.

Die Dichterin weiß von der Wahrheit, die so stark ist, daß sie alle Verschlossenheit aufsprengen kann:

Du haftest in der Welt, beschwert mit Ketten,  
doch treibt, was wahr ist, Sprünge in die Wand.  
Du wachst und siehst im Dunkeln nach dem Rechten,  
dem unbekanntem Ausgang zugewandt.

«Nicht mehr das kalte, wertfreie Registrieren der Dinge» gelte hier, sagt Holthusen, «sondern das Takthalten mit dem Immerwahren mitten im Dunst und Nebel einer verwüsteten Welt.»

Und wie viel Luft und Raum ist zwischen den Dingen, und wie viel Bleibe in allem Untergang! Hat je ein einfaches Wort wie «danach» trostvoller und ewigkeitsträchtiger geklungen wie im folgenden Gedicht:

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,  
die Zeit und die Zeit danach.

Wir haben keinen.

Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.  
Doch das Lied überm Staub danach  
wird uns übersteigen.

Als letztes Beispiel nach dem Roman und der Lyrik das Drama: *The dark is light enough* («Das Dunkel ist Licht genug») von Christopher Fry (1954).

Die Handlung spielt im Winter 1848/49 während eines Aufstands Ungarns gegen Österreich. Das gräfliche Schloß wird durch die Schuld eines Deserteurs in die Kriegswirren hineingezogen. Nach wenigen Tagen ist das ungarische Heer geschlagen, und nun gibt die Gräfin, die vorher den Deserteur gegen die Ungarn geschützt hatte, dem ungarischen Obersten Obdach gegen die Österreicher. Sie läßt sich durch keine Grenzen binden. Sie anerkennt nur das Gesetz der Menschlichkeit — gegen ihre eigene Sicherheit, gegen die Sicherheit ihrer eigenen Familie. Alles Licht dieser dunkeln Winter- und Kriegstage strahlt von der Gestalt der Gräfin aus.

Sie bewegt sich unter uns, sagt einer ihrer Gäste, forderungslos und doch wird Leben umgewandelt in ihrer Nähe  
wie nirgends sonst. Wie viele könnt ich nennen,  
die auf beachtliche Weise anders wären,  
hätte nicht ihre göttliche Nicht-Einmischung stattgefunden. . .

Was ihr eigenstes Geheimnis ist, zeigt sich in folgender Stelle:

Sie weiß in herzbewegender Weise  
Den Menschen stark zu machen vor der Ewigkeit  
Bis er es kaum mehr wagt, ein Sterblicher zu sein.

Die härteste Probe, die sie zu bestehen hat, ist nicht, daß sie ihr Leben und das ihrer Kinder aufs Spiel setzt, um die Grenzen offenzuhalten, sondern daß sie sich bis zum Tode für einen Menschen einsetzt, der von allen und auch von sich selber verworfen wird. Erst im Angesicht ihres Todes geschieht die Umwandlung. Der Haltloseste und Verspielteste der Menschen wird fest und hält seinem Schicksal stand.

Wunderbar ist es, wie um diese Frau alles lebendig wird und alles Dunkel sich erhellt. Auch die Sprache blüht auf, und Bilder anfänglichen Lebens entstehen mitten in einer Welt des Untergangs. Kein Wunder, daß das Stück in Hunderten von Aufführungen das blasierte Londoner Publikum mit seiner strahlenden Menschlichkeit, seinem Humor und seiner Tiefe in den Bann schlug.

Wie kann man das erklären? Die Widmung des Stückes kann uns auf eine unerwartete Fährte bringen:

To Lena Ashwell  
with affection and admiration  
Christopher Fry    Edith Evans.

Edith Evans ist die geniale Schauspielerin, die königlich souverän die Rolle der Gräfin spielte. Aber wer ist Lena Ashwell? Auch sie ist eine Schauspielerin. Ihre menschliche Qualität, die in ihrem Spiel zum Ausdruck kam, war es, die den Dichter inspirierte. In ihr finden sich alle Züge wieder, die der Dichter seiner Hauptgestalt verleiht: die Fähigkeit, rein durch ihre Gegenwart Menschenleben umzuwandeln, und der Mut, bei offenen Grenzen zu leben.

Lena Ashwell war entscheidend beeinflusst worden durch den Mann, dem Hunderttausende in allen Landen ein neues Leben und einen neuen Glauben verdanken, der Mann, um den herum ein weltweiter Orden ohne Gesetze und Grenzen wuchs, aus welchem neue Lieder und Schauspiele entstanden. Ein bekannter Philosoph hat die Wirkung dieses Einbruchs neuer Realität folgendermaßen beschrieben:

«Was mich am stärksten ergriff, war die überraschende Einheit des Weltweiten mit dem Persönlichen. Ich kann bezeugen, daß wir alle das Gefühl hatten, zu einer höheren Dimension den Zugang gefunden zu haben, zur Dimension des Herzens: Unter unseren Augen war die Welt, die weite Welt, eine einzige Familie geworden» (Gabriel Marcel in «Un changement d'espérance», 1958).

Eine Weihnachtsbotschaft von Dr. Frank N. D. Buchman lautet:

«Möge das Christkind uns zu dieser Weihnachtszeit die Geburt eines neuen Denkens bringen und uns jene neue Welt eröffnen, nach der der Staatsmann und jeder Mensch auf der Straße sich sehnt. Wir brauchen — als ein Geschenk von Gott — ein Denken in der vierten Dimension, ein Denken, das unsere Dunkelheit erhellt und uns schnell zur Lösung führt.

Von ferne her kamen weise Männer in der ersten Weihnacht, von einem Stern geführt. Möge jeder von uns, von ferne her erleuchtet, der ganzen Menschheit ein Geschenk bringen, das willkommener ist als alle irdischen Schätze.

Anfechtungen und Trübsal sind das Feuer, in dem Propheten geschmiedet werden. Mögen wir den Mut haben, dieses Geschenk eines Denkens in der vierten Dimension anzunehmen, um die Erneuerer der Welt zu werden.

Unser ist die ewige Einigkeit, so daß wir von einem Stern geführt, jedermann und jedem Staatsmann das Geschenk einer neuen Welt darzubringen imstande sind.»

Das ist keine Literatur. Hier wird die Sprache wieder zum Akt. Es braucht keine Bilder mehr, denn das Wort wird Fleisch und der Gedanke zur Tat.

Wir wären also auf einem weiten Umweg zu Robbe-Grillet zurückgekommen. Es ist jetzt klar, daß das, wogegen er kämpft, auch unser Kampf ist. Wir können es uns in der Welt von heute nicht mehr leisten, in einer unklaren Mischung von Sentimentalität und verschmierter Realität zu leben. Unser Kampf gilt sowohl den Gefühlsmetaphern als den Ersatzlösungen der Tragödie. Man kann die Weltnot nicht mit schönen Gefühlen und Worten weg-dichten. Wenn die Dichtung noch einen Sinn haben soll, dann nur den, daß sie uns weckt und uns die Augen öffnet.

Wenn sie uns aus der falschen Sicherheit des kartesianischen Denkens aufschreckt und uns in dieser verschlossenen und begrenzten Welt an die offene Stelle führt, wo die Not gewendet wird — in Wirklichkeit und nicht bloß in poetischen Gefühlen —, dann hat sie ihren Dienst getan. Sie kann das, was die Not wendet, nicht tun, aber sie kann den Weg dafür vorbereiten. Es kommt nur darauf an, daß wir die Stelle finden, wo die Grenze offen ist, wo das Dickicht sich lichtet und die Sterne scheinen.

Ein großes Wort Rudolf Kaßners möge zum Schluß darauf hindeuten. Kaßner ist der Denker, der die Einbildungskraft wieder in ihre königlichen Rechte eingesetzt hat, indem er den Akkord zwischen Denken und Dichten, von dem Descartes in seiner Offenbarungsnacht träumte, wieder gefunden hat:

«Vielleicht war es früher so», sagt Kaßner, «daß ein Mensch einfach bis zur Grenze ging, und dort starb er dann, und das ewige Leben begann. Seit Jesus Christus geht aber die Grenze sozusagen mit, und so weiß niemand im Grunde, wann und wo das ewige Leben beginnt.»